

ЭСТРАДА КАК ОБЪЕКТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Рашидов Т.М.

*Рашидов Темур Махмудович – кандидат искусствоведения, профессор,
кафедра искусства эстрады и массовых представлений,
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана,
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

Аннотация: статья посвящена анализу историографического, категориально-понятийного материала, освещению теоретических, методологических аспектов, а также типологических характеристик эстрадного искусства.

Ключевые слова: искусство, регион, национальная культура, творчество, идентичность, этническая самобытность, духовность, жанр, тема, современный театр, художественные традиции, новаторство.

VARIETY ART AS AN OBJECT OF ART CRITICISM COMPREHENSION

Rashidov T.M.

*Rashidov Temur Makhmudovich – PhD in Arts, Professor,
DEPARTMENT OF VARIETY ART AND MASS PERFORMANCES,
STATE INSTITUTE OF ARTS AND CULTURE OF UZBEKISTAN,
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

Abstract: the article is devoted to the analysis of historiographical, categorical and conceptual material, coverage of theoretical, methodological aspects, as well as typological characteristics of variety art.

Keywords: art, region, national culture, creativity, identity, ethnic identity, spirituality, genre, theme, modern theater, artistic traditions, innovation.

УДК 792.7

Общерегинальные особенности эстрады Центральной Азии – результат сложных социодинамических и идейно-творческих процессов, наблюдаемых на протяжении длительного времени в рамках единого историко-культурного пространства. Это обстоятельство влияет не только на содержание и характер искусства, но и на подход к осмыслению его историко-теоретического багажа, где необходимо найти наиболее определяющие, исторически и духовно продуктивные, раскрывающие эстетическое и художественное значение творчества объективные критерии.

Необходимо отметить междисциплинарный характер проблемы, рассматриваемой с различных точек зрения, став объектом теории и истории искусства, теории и истории культуры, философии, этнологии, социологии как важнейших звеньев историографии вопроса в целом.

Современная зарубежная научная мысль располагает объемным пластом литературы по философии культуры, в которых отражены историко-философские, идейно-эстетические, социально-мировоззренческие концепции западных и восточных научных школ. В числе таковых труды М. Кагана «Философия культуры», Э. Маркаряна «Очерки теории культуры», В. Межуева «Идея культуры», В. Виндельбанда «Философия культуры», Р. Генона «Восток и Запад», Ф. Кессиди «Идеи и люди: историко-философские и социально-политические этюды», Р. Рорти «Философия и зеркало природы», Д. Сайр «Парад миров: Типология мировоззрений» и др.

Проблемам диалога и взаимодействия культур посвящены монографические исследования М. Бахтина «Философия и культура XX века», В. Библера «На гранях логики культуры», Т. Грушевицкой «Основы межкультурной коммуникации», Н. Иконниковой «Механизмы межкультурного восприятия», Н. Кошкарлова «Диалог культур и этнополитика: философско-политическое исследование», Ю. Лотмана «Внутри мыслящих миров» и др.

В частности, в трудах А. Арнольдова «Культура и современность», «Человек и мир культуры: современное видение», Д. Лихачёва «Избранное. Мысли о жизни, истории, культуре» прослеживаются в общетеоретическом плане социодинамические трансформации художественной культуры.

Отдельные важнейшие стороны истории и теории искусства нашли достойное освещение в искусствоведческих исследованиях Г. Пугаченковой, Л. Ремпеля, М. Рахманова, Ф. Кароматова, М. Кадырова, Т. Вызго, Т. Абидова, Л. Авдеевой, а также продолжают освещаться в трудах Э. Ртвеладзе, Т. Гафурбекова, Н. Янов-Яновской, О. Ибрагимова, Т.Баяндиева, Д. Тешабаева, М. Хамидовой, М. Туляходжаевой, И. Мухтарова, А. Хакимова, Н. Ахмедовой, Э.Гуль, К.Акиловой, Д. Рахматуллаевой, А. Таджибаевой, С. Кадыровой и других ученых Узбекистана.

Проблемам межкультурных связей, национальной культуры посвящены работы С. Шермухамедова «Ижтимоий тараккиётида миллатлараро алоқа маданиятининг аҳамияти», А. Гельдиевой «Национальная культура и личность», диссертация К. Мирагамова «Национально-культурные интересы и развитие национальной культуры».

Центральноазиатская тематика, включая историю цивилизаций, вопросы государственности,

традиционную и современную культуру, просветительство, легла в основу монографии академика АН РУз. Э. Ртвеладзе «Цивилизации, государства, культуры Центральной Азии», диссертаций З. Ишмурадовой «Просветительство как культурно-историческое явление и особенности его развития в Средней Азии», А.Т аджибаевой «Народные эпосы в театральном искусстве Центральной Азии», что еще раз подтверждает интерес к данному региону, открывающему все новые и новые культурно-исторические пласты для всестороннего изучения.

Если мировые глобализационные процессы и социокультурные преобразования в рамках отдельных национальных культур, объединенных в общерегиональное единство, способствуют, с одной стороны, расширению межкультурных взаимодействий, то с другой – актуализируют проблему сохранения культурной идентичности. И в плане анализа современных проблем духовной культуры в связи с тенденциями национального возрождения привлекают внимание диссертации А. Маврулова «Культура Узбекистана на современном этапе: общее состояние, проблемы, тенденции развития», М. Бекмурадова «Роль общественного мнения в социально-культурном развитии общества».

Многочисленные публикации в научных сборниках, журналах и газетах республики, таких как «Гулистон», «Общественные науки в Узбекистане», «Звезда Востока», «Шарқ Юлдузи», «Мулоқот», «Тафаккур», «Санъат», «Театр», «Ўзбекистон адабиёти ва санъати», «Маърифат», «Ижтимоий фикр», «Мозийдан садо», «Халқ сўзи», «Ўзбекистон овози», позволяют говорить о широком охвате узбекскими учеными социокультурной жизни общества в период адаптации к новым историческим условиям и роста национального самосознания как важнейшего фактора социального и духовного прогресса.

О состоянии развития современной национальной культуры, динамике традиционных локальных культур в нынешних условиях – труды Ж. Урманбетовой «Культура кыргызов в контексте развития цивилизации», А. Абубакировой «Культурогенетические процессы в современном Кыргызстане», А. Мухамедиулы «Казахстан-Юнеско: аспекты культурного сотрудничества», С. Каржаубаевой «Социокультурный контекст и мировоззренческие основания сценографии Казахстана», Г. Омаровой «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили». Следует заметить, что ценность данных работ – в попытке увидеть проблему в культурно-историческом срезе, в тесной связи с цивилизационными, этногенетическими, социальными процессами.

При наличии обширной литературы по многим зрелищным видам искусства, эстрада редко становилась объектом широкого искусствоведческого осмысления. Посему на сегодняшний день явно недостаточно трудов по истории и теории эстрады, методологии эстрадоведения, технологии создания эстрадного зрелища. Ведущие исследователи, как видно, обращались больше к темам эстрадного номера, эстрадных жанровых разновидностей, о чем свидетельствуют зарубежные, местные научные и энциклопедические издания. Благо, что отдельные аспекты эстрады, ввиду ее общедоступности, привлекли внимание также театроведов, музыковедов, культурологов, филологов, эстетиков, психологов, что нашло отражение в ряде публикаций, в том числе – эстрадной мемуаристике и периодике разных лет.

О мастерстве режиссера и актера, о многих аспектах профессионального сценического искусства – фундаментальные труды К.Станиславского, В.Немировича-Данченко, В.Мейерхольда, А.Таирова, М.Чехова, М.Кнебель, Б.Захавы, Г.Кристи, Г.Товстоногова. Театральной педагогике посвящены работы С.Гиппиуса, М.Сулимова, З.Корогодского.

В связи с изучением способов существования актера в спектакле, особую ценность приобретает монография «Вахтангов» Ю. Смирнова-Несвицкого. С точки зрения анализа ранних постановок Вс. Мейерхольда в театрах-кабаре, значения первых творческих уроков для дальнейшего роста интересны «Статьи. Речи. Письма. Беседы» самого Мейерхольда, а также «Режиссер Мейерхольд» К. Рудницкого. Ибо школа драматического искусства – базовая основа актерского мастерства артиста эстрады.

Вопросы методологии искусства, специфики художественного образа в театре подняты в работах «К методологии анализа содержания и формы в искусстве» В. Ванслова; «О специфике художественного образа в театральном искусстве» Я. Ратнера. Следует заметить, что такого рода проблематики касаются не только теории искусства в целом, но и теории эстрады в частности, ибо связаны они с осмыслением творческого процесса создания эстрадного произведения, теоретическим обобщением основополагающих начал этого процесса, цель которого в конечном итоге – достижение максимума результативности при видимом минимуме средств. В фундаментальных исследованиях «Эстетические проблемы зрелищных искусств» Т. Геллера, «Драма как явление искусства» В. Хализева получили освещение эстетические, проблемно-аналитические аспекты искусства.

Об истории театра и других зрелищных искусств пишут П. Марков, И. Соловьева, А. Февральский. О роли театра в развитии эстрады – С. Цимбал в книге «Разные театральные времена», Ю. Барбой в монографии «Структура действия и современный спектакль», где уделено внимание структурному анализу сценического действия, сравнительному анализу театра и эстрады.

В последние 3-4 десятилетия интерес ученых и практиков к эстраде как виду искусства заметно растет. Появляются материалы, связанные с историей, теорией и терминологией эстрады, ее роли и месте в художественной культуре и гуманитарной жизни общества.

Об эстраде в целом и его жанрово-видовых особенностях пишут М. Каган, Т. Шах-Азизова, А. Зись, В. Ванслов, С. Цимбал, Ю. Барбой, Д. Золотницкий, Ю. Смирнов-Несвицкий, Е.Маркова, А. Румнев, Ж.-Л. Барро, А. Анастасьев, В. Фролов, Е. Кузнецов. Заметным вкладом в «эстрадоведение» стали монографии

С. Клитина «Эстрада как вид искусства», «Режиссер на концертной эстраде», «Эстрада – проблемы теории, истории и методики», где автор делится собственным опытом и научными познаниями в данной сфере творчества, приходя к интересным теоретическим обобщениям. Научная традиция изучения эстрады отражена в работах М.И. Зильбербрандта, Н. Смирнова, В. Фейертага, Н. Шереметьевской.

Работы крупных российских исследователей эстрады (Ю. Дмитриева «Искусство советской эстрады», «Эстрада и цирк глазами влюбленного», Е. Уваровой «Аркадий Райкин», «Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы»), построенные на богатом эмпирическом материале, представляют собой системный жанрово-типологический, репертуарный анализ искусства эстрады в целом и эстрадного номера в рамках концертной программы. Отдельно выделены историко-теоретические основания структурных, композиционных закономерностей эстрадного театра: а) как целостного зрелища с непрерывно развивающейся драматургией внутренней и внешней линий; б) как многосоставного эстрадного представления, объединяющего относительно связанные друг с другом жанры эстрадного театра (миниатюры, обозрения, мюзик-холлы) или отдельные номера.

Режиссеры М. Ахаров, А. Конников, М. Местечкин, М. Розовский, И. Шароев в своих рассуждениях об эстраде («Контакты на разных уровнях», «Мир эстрады», «В театре и цирке», «Режиссер зрелища», «Режиссура эстрады и массовых представлений», «Многоликая эстрада») стоят ближе к практическим, специфическим вопросам постановки эстрадного представления с учетом его сложной органической природы, условностей масочной традиции, крупного плана, рельефности пластических решений, зрелищности формы, комедийности и ироничности содержания. Авторы не обошли вниманием и технологию создания основной единицы эстрадного репертуара – номера. В сборнике «Все движется любовью» рассказывается о режиссерском опыте известного постановщика номеров Л. Маслокова, который как никто другой умеет в малых формах раскрыть большой смысл, большую эмоцию. Отдельным вопросам теории эстрады посвящены книги, в том числе «Эстрадные заведения», С. Клитина. Режиссер-постановщик и ученый, он изучает закономерности проявления жанровых разновидностей в конкретных формах существования эстрады.

В актерской мемуаристике (А. Алексеев «Серьезное и смешное», Б. Брунов «Спасибо за совместно прожитые годы», А. Вертинский «Дорогой длиною...», М. Миронова и А. Менакер «В своем репертуаре», Н. Смирнов-Сокольский «Сорок пять лет на эстраде», Л. Утесов «Спасибо, сердце...») немало ярких, содержательных описаний эстрадных произведений, что дает основание говорить о структуре, композиции, драматургии номеров, исполнительской культуре актеров и певцов-эстрадников.

О технологии создания эстрадного номера и специфике его драматургического решения, о типологической характеристике жанров музыкальной эстрады, разговорных жанров, в том числе рассказа, куплета, пишут В. Ардов («Разговорные жанры на эстраде»), Е. Гершуни («Заметки о музыкальной эстраде»), «Рассказываю об эстраде»), М. Грин («Публицист на эстраде»), Г. Терикова («Куплет на эстраде») и другие, внося значительную лепту в изучение историко-теоретических оснований объекта исследования.

Ввиду общности многих составляющих, включая место осуществления (сцену со всеми ее выразительными компонентами), драматургию, постановочную, исполнительскую культуру, небезосновательно в историко-теоретическом контексте привлечение литературы о театре, в числе которой «Театральное наследие» Н. Акимова – выдающего театрального режиссера и постановщика ряда номеров и эстрадных программ в Ленинградском мюзик-холле, Театре миниатюр под руководством А. Райкина; «Размышления о театре» Ж.-Л. Барро; «Воспоминания и заметки актера» Ш. Дюллена, а также о кино, в том числе «Чаплин и чаплинизм» Вс. Мейерхольда, пятитомник «Голубой экран» Г. Козинцева. Эти работы интересны в качестве богатейших источников, содержащих ценные исторические, фактические, документальные сведения, служащие опознавательным знаком искусства прошлого, откуда черпается уже в новом или ретроспективном осмыслении современный поиск.

Отдельные работы театральных режиссеров дают возможность экстраполировать театральную режиссуру на эстрадный номер. Это, к примеру, монография А. Попова «О художественной целостности спектакля», имеющая прямое отношение к эстраде, когда речь касается стилистического единства выразительных средств; книга «Зеркало сцены» Г.Т. Овстоногова, где говорится о взаимовлиянии театра и эстрады; о том, что вне этих процессов развитие современной эстрадной режиссуры не представляется возможным.

Задача режиссера на эстраде – создание художественного образа, что составляет основу его профессии. Но в процессе подготовки эстрадных номеров спортивно-циркового характера, требующих предварительной тренировочной работы над спортивными элементами и специальными трюками, принимают участие специалисты по технике (вокальные номера готовятся с помощью педагогов-вокалистов, хореографические – балетмейстеров-репетиторов), функции которых, как правило, ограничиваются выстраиванием специальной трюковой или технической составляющей номера. Отвечать же в целом за художественный образ, где все «эстрадно», все специфично (акробатика, танец или пение), специалист по технике не может. Это прерогатива профессионального режиссера, добывающегося художественно-полноценного результата, завершенности формы и содержания эстрадного номера, ставшего произведением искусства, что значительно интереснее, содержательнее, нежели просто трюк, ценность которого – в техническом совершенстве.

В литературной мемуаристике А. Райкина, А. Алексеева содержатся интересные мысли о связи эстрады с общекультурными процессами в обществе, о разговорном жанре и маске. Что же выражает эстрадная маска,

что она несет: характерность, перевоплощение, сокрытие или обнажение сущности человека, наличие или закрепление доминантных черт, идеи, мысли? Ответы на эти вопросы дает частично Ю.Борев («О комическом»), В. Пропп («Проблемы комизма и смеха»).

Описанием и классификацией маски как этнографического предмета в науке занимались многие этнографы и этнотеатроведы: А. Авдеев, Л. Ивлева, Е. Студенецкая, И. Уварова и др. Антропологические и этнографические аспекты генезиса маски в культуре изучают Ю. Барба, Н. Саварезе («A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer»).

Различные аспекты феномена маски в античном театре и театре эпохи Возрождения содержатся в трудах Г. Бояджиева, Б. Варнеке, А. Дживелегова, В. Колязина, П. Пависа, А. Павленко, К. Пикеринга, Д. Радлина, Д. Трубочкина. Поиском ответов на вопросы о значении и свойствах маски в карнавале и маскараде, связи маски с пародией, гротеском, приемами комического в средневековой культуре и культуре Нового времени занимаются М. Бахтин, А. Гуревич, В. Даркевич, В. Колязин, Д. Лихачев.

Определение места маски в культуре XX века потребовало соотнесения ее функций с философскими теориями Ж. Бодрийара, Ж. Липовецки, Ф. Ницше, Й. Хейзинга, Ф. Шиллера, К. Юнга. Такие формы модернизма как экспрессионизм, футуризм, символизм, сюрреализм использовали маску в качестве языка общения, способа нахождения новых форм контакта с публикой. В драматургии новой волны она является основным средством выразительности; в режиссуре и сценографии – необходимым инструментом преобразования актера на сцене; в театральной и эстрадной педагогике – одним из методических принципов обучения будущих актеров.

Маску использовали многие драматурги: Л. Андреев, А. Блок, Б. Брехт, М. де Гельдерод, А. Жарри, Ж. Жене, У. Йейтс, Ж. Кокто, Г. Лорка, Ю. О'Нил, Л.Пиранделло, Ж.-П. Сартр, Д.Фо, П. Хандке, Т. Элиот. О ней писали и использовали ее в спектаклях крупные теоретики и режиссеры различных театров: Ж.-Л. Барро, Б. Брехт, Ш.Д юллен, Ф. Комиссаржевский, Г. Крэг, Дж. Стреллер, Д. Фо, П. Холл.

В постановках В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, Н. Акимова маска, связанная с понятиями карнавальной пародии, гротеска, импровизации, способствовала развитию художественных идей, поиску зрелищности и театральности как таковой, что стало объектом наблюдения Б. Алперса, Б. Захавы, Б. Зингермана, Н. Зографа, Д. Золотницкого, В. Веригиной, Н. Горчакова, Ю. Кренке, Н.Песочинского, С. Радлова, К. Рудницкого, Ю.А. Смирнова-Несвицкого, И. Цимбал, С. Эйзенштейна. Отсюда последовал интерес режиссеров к маскам восточного театра, рассмотренным в трудах Д. Гриффитса, Н. Конрада, Т. Наканиши, А. Солареса и многих других.

В осмыслении масочной культуры в рамках театрального образования важную роль сыграли практические опыты и теоретические разработки Г. Аткинса, Т. Воволиса, К.Джонстона, Г. Крэга, Ж. Лекока, М. Сен-Дени, А. Солареса, Э. Шрабсала, С. Элдриджа, а также Ю. Барба, Ю. Барбоя, Д. Гриффитса, К. Пикеринга, Н. Саварезе, Дж.Тейлора, Д. Радлина, Д.Фо. Особый интерес представляют последовательно выстроенные методики работы с маской (Ж. Лекок, М. Сен-Дени, С. Элдридж), заложившие основу эстрадной педагогики, особенно практики преподавания актерского мастерства и развития творческих способностей будущего артиста.

Обширный описательный, информативный материал содержится в энциклопедии «Эстрада России. XX век». В сборнике статей «О воспитании режиссеров эстрады и массовых представлений» в сжатой форме изложены методические, рекомендательные предписания относительно теории и практики педагогической, воспитательной работы в сфере подготовки творческих кадров. Своей основательностью, теоретической разработанностью, насыщенностью аналитического компонента отличаются труды видного исследователя эстрадного искусства Ю.Дмитриева, где автор особое внимание уделяет специфике создания эстрадного номера.

В книгах режиссеров-практиков И.Шароева, А.Рубба рассматриваются вопросы постановки эстрадного представления и отдельного номера – основной формы концертного репертуара.

Современная пантомима нашла отражение в ряду посвященных ей немногочисленных работ, позволяющих проследить эволюцию этого жанра и становление его языковой стилистики. А.Румнев в книге «О пантомиме. Театр. Кино» говорит о взаимосвязи пантомимы с эстрадой, театром, цирком, танцем (пантомима драматическая, танцевальная, акробатическая), отмечая ее циклический характер (период заката, подъема), что характерно для народной культуры.

Е. Маркова – автор «Современной зарубежной пантомимы», приходит к выводу о том, что с помощью движения, организованного по академическим законам школы «mime», это искусство «не менее самостоятельное, чем любое другое (литература, музыка, живопись). Ибо для передачи впечатлений от мира может обойтись собственными, одному ему присущими средствами выразительности, материальной основой которых является движение».

И. Рутберг считает, что носителем действия в пантомиме является выразительное движение, переданное в предельно активной, подчеркнутой форме. Искусству пантомимы и портретам отдельных актеров-мимов посвящены многие страницы книг и статей Р. Славского.

Пантомима на эстраде освещается также в книгах Ж.-Л. Барро «De l' Art du geste», Э. Декру «Слово о миме», учебнике Ж. Суберана «Die wortlose Sprache. Lehrbuch der Pantomime».

«Клоунада мирового цирка» С.Макарова и энциклопедия «Клоуны» под его же редакцией – редкие источники, ставшие отправными моментами в анализе экстраполированных на эстрадную сцену

классических цирковых жанров, в числе которых и клоунада. Эти работы дают понимание того, в чем отличие различных форм клоунады, что взять с собой из цирковой арены на эстрадную сцену, насколько уместно и органично существование клоунады на эстраде, насколько быстро она, привыкшая к круговому обозрению, к непосредственному контакту со зрителем, адаптируется к условиям концерта, эстрадного представления.

Новые зрелищные формы стали объектом диссертации Н. Тихоновой «Проблемы взаимодействия пантомимы и цирковых жанров на советской эстраде», где подробно анализируется постановочный опыт в номерах, микро-спектаклях, в которых «искусство мима» школы Декру синтезируется с цирковыми элементами. Данную проблему автор рассматривает в двух аспектах: режиссерской (С. Каштелян, Р. Славский) и актерской практики (Л. Енгибаров, В. Полунина).

В монографии В.Березкина «Искусство оформления спектакля» речь идет о пластическом образе театра, который не просто «говорит» со зрителем, но и сам является результатом индивидуального творческого метода художника (по выражению Й. Шайны), по которому «действие становится реализацией того, что должно быть свободно внутри самого себя».

Особое внимание обращают на себя труды, освещающие психологическую мотивацию пантомимы. В частности, В. Лоскутов в статье «Психология пантомимы: феноменология и закономерности» выделяет основополагающий психологический аспект – правду чувств. В.Никитин в монографии «Пластикодрама» называет пантомиму «искусством трансформации сознания».

Появились попытки категоризации, систематизации, дифференциации пластических жанров и их объединения (под руководством М. Коровина) в отдельные группы. В частности, театр жеста, визуальный театр, театр движения и экспрессивный танец (танец модерн, брейк-данс) отнесены исследователями к мим-театру; творчество «Лицедеев» – к студийной практике и цирковой «комической» клоунаде, а искусство Вячеслава Полунина, которое активно разворачивается в новых театральных формах (перформансах, акциях, уличных зрелищах) – к «предметной» пантомиме (с позиций классической *La mime*).

В малочисленной литературе об оригинальных эстрадных жанрах и специфике режиссерской работы над ними интерес представляют статьи эстрадного режиссера С. Каштеляна «Право на эксперимент», «Новизна и оригинальность, прежде всего», где он делится размышлениями о собственных методах постановочного мастерства. Специфика кукольного эстрадного номера находит отражение в книгах Е.Д. еммени «Призвание – кукольник», С. Образцова «Моя профессия». Анализ разновидностей эстрадного вокала осуществляется на материале сборников, посвященных истории эстрадной песни, а также книг и мемуаров известных исполнителей. Структура и некоторые исторические аспекты эстрадной хореографии жанра подробно освещены в одноименной книге Н. Шереметьевской «Танец на эстраде».

Поскольку эстрада состоит из различных слагаемых, а ее принадлежность к системе искусств уже давно переросла из гипотезы в аксиому, то в данной связи весьма примечателен капитальный труд М.Кагана «Морфология искусства», посвященный осмыслению родов и жанров, внутреннего строения, взаимоотношения семейств, видов и разновидностей. Эти же проблемы нашли продолжение в книге того же автора «Музыка в мире искусств», где он, оперируя общетеоретическими искусствоведческими понятиями, мотивирует родовые и жанровые дефиниции музыки как вида искусства, обладающего сложной многомерной структурой.

О взаимосвязях современной музыки с иными формами культуры пишет И.Кондаков. Т.Адорно, изучая искусство джаза и рок-музыки, акцентирует внимание на социальной характеристике типов и категорий потребительской аудитории.

Большой интерес представляют статьи А. Алышванга, С. Гинзбурга, М. Горького, С. Дрейдена, М. Друскина, В. Игнатовича, А. Луначарского, М. Малько, Н. Минха, П. Монтэ, С.Прокофьева, И. Соллертинского, С. Финкельштейна, А. Хачатуряна, М.С. Шагинян, Г.Шнеерсон в периодических изданиях, отражающие хронику музыкальных событий, в том числе эстрады 20-50-х годов XX века. В изучение джаза и рока весомый вклад внесли В. Конен, В. Фейертаг, А. Баташов, Л. Переверзев, А. Медведев, О. Медведева.

В числе зарубежных публикаций особого внимания заслуживает монография И.Берендта о джазе «Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz», а также увидевшие свет в 70-80-е годы XX века книги Дж. Коллиера «Становление джаза», У. Сарджента «Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика», Ю. Панасье «История подлинного джаза», которые по настоящее время незаменимы в качестве учебных пособий по истории джаза. Работы по истории и основам джазового искусства И. Бриля, Е. Овчинникова, В.Симоненко в свою очередь широко используются в учебном процессе.

Большой фактический материал содержится в энциклопедических изданиях (БСЭ, Российский энциклопедический словарь, Универсальный энциклопедический словарь). В «Большой энциклопедии музыки» Г. Боффи содержатся статьи о блюзе, джазе, джаз-банде, поп-музыке, рок-музыке, а также по истории музыки от истоков до электронного авангарда, от спиричуэла до джаз-рока и свободной импровизации.

В последние годы список такого рода литературы значительно пополнился. Это «Энциклопедия российской поп-музыки (кто есть кто)» А. Алексеева, «Краткий энциклопедический словарь джаза, рок - и поп-музыки: термины и понятия» О. Королева, «Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии» А. Троицкого, справочник «300 звезд рок и поп-музыки: дискография на CD» А. Федорова, а также «Музыка наших дней», «Эстрада России. XX век».

Став, начиная с 20-х годов минувшего века стала предметом специального изучения, а также полемики на страницах периодической печати с точки зрения самоценности, жанровой определенности, шкалы эстетических приоритетов, эстрадная музыка (а за ней джаз, рок) постепенно занимает свою нишу в системе искусства. Если джаз, рок-музыка, изучались преимущественно в рамках социологии, социальной психологии, то эстрада превращается в объект изучения «эстрадоведения», становление которого можно разделить на три этапа.

Первый этап (1920 – начало 1950-х годов) представлен архивными документами, публикациями в периодических изданиях, сборниках и монографиях. В это время постоянно меняется и отношение к джазу в пользу его признания как заслуживающего внимания явления.

Следует заметить, что 20–30-е гг. эстрада и джаз подвергаются резкой идеологической критике не только со стороны членов Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), выступавших против коммерческого джаза и так называемого «музыкального дурмана». Близкую им позицию занимает М. Горький, о чем говорит его статья «О музыке толстых», получившая широкий резонанс как памфлет, сатирический образ. Откликом на решение от 1931 года Главреперткома, призывающее к борьбе с шантанно-фокстротной музыкой, распространяемой через грампластинки, мюзик-холл и эстраду и призванной «обслуживать нэпманство и мещанство», являются резко критические статьи С. Корева, П. Кержинцева, Н.Я. Брюсовой. Однако ряд исследователей, такие как А. Альшванг, М.С. Друскин и др., продолжают изучать и анализировать новые течения, стили в музыкальной культуре. В крупных журналах того периода появляются материалы, отличающиеся глубоким знанием предмета. Так, в 1935 году М. Друскин в статье «У истоков джаза» утверждает, что в богатом арсенале средств музыкального выражения будет найдено соответствующее место и джазу.

В местной прессе от 1949 года в статье «Обсуждаем проблемы легкого жанра» авторы клеймят позором «инструментальный жанр». И. Дунаевский отмечает, что, несмотря на горячие дискуссии о допустимости тех или иных танцевальных инструментальных форм, эта музыка все равно продолжает жить, но под другими названиями. (По принятой терминологии тех лет – «быстрый танец» – фокстрот, «лирический танец» – танго, либо блюз, «бодрые» марши и увертюры – те же фокстроты). Однако тон И. Дунаевского значительно меняется в 1955 году. В статье «Назревшие вопросы легкой музыки», возвращаясь к дискуссии тридцатых годов «Симфония или джаз?», он пишет, что легкая музыка, изгнанная из быта через дверь, стала проникать «через окошко», через все щели, и пока все спорили, быть или не быть джазу и как поступать с джазовой музыкой, прогрессивные музыканты на Западе сделали большие успехи.

Здесь же композитор впервые ставит вопрос о необходимости профессионального образования, обучения трудному эстрадному искусству, открытия специальных эстрадных отделений в училищах и соответствующих факультетов при художественных вузах.

Второй этап (с середины 1950-х до 1980-х гг.) отмечен серьезными попытками изучения эстрадного искусства, джаза и рок-музыки как явлений музыкальной культуры. С появлением в печати статей-исследований В. Конен, Н. Минха, С. Финкльштейна джаз рассматривается как серьезное музыкальное направление. Творчество эстрадных джазовых оркестров под управлением Л. Утесова, Э. Рознера, О. Лундстрема, Б. Ренского не оставляют равнодушными композиторов О. Фельцмана, Ю. Дмитриева. Профессиональные статьи о джазе пишут Ю. Саульский, Л. Переверзев.

Формируется профессиональный научный подход к эстрадному искусству, которое освещается не только в историческом, но и теоретическом аспекте с обобщающими выводами. Создается научно-методическая база для подготовки специалистов соответствующего направления. Это сборник 150-ти тем, с буквенно-цифровыми обозначениями «Мелодии джаза: антология», составленный В. Симоненко; учебно-методическое пособие «Основы джазовой импровизации на фортепиано» И. Бриля; практический курс для эстрадно-джазовых отделений музыкальных училищ «Джазовая гармония и оркестровка» У. Найсоо, а также перевод капитального труда Л. Бернштейна «Музыка всем», перевод книги Ю. Панасье «История подлинного джаза»; труд Д. Коллиера «Становление джаза»; монография У. Сарджента «Джаз, Генезис. Музыкальный язык. Эстетика».

История джаза отражена в книге А. Баташова «Советский джаз: исторический очерк», В.Б. Фейертага «Джаз. XX век». Начиная с 1960 года, опубликовано свыше пятидесяти статей, шесть брошюр, множество материалов в коллективных сборниках, посвященных джазу, джазовым исполнителям и джазовым терминам в изданиях справочно-энциклопедического характера.

Количество материалов на тему эстрады и джаза не стало меньше и в 1980-е годы. В конце того же десятилетия защищаются диссертации, посвященные отдельным элементам джаза (таким как «импровизация»), как бы протягивая нити к фольклору и песне.

Рок середины 1960-х годов в свою очередь воспринимался как идеологический феномен буржуазной массовой и молодежной культуры, духовно чуждый для советского народа.

Третий этап (с 1980-х годов по настоящее время) характеризуется профессионализацией эстрады, джаза и рок-музыки, возникновением (в 1990-е годы) принципиально нового понятия «музыкальное искусство эстрады», расширением научно-понятийного аппарата.

В работах М. Кагана «Морфология искусств» и «Музыка в мире искусств» автор рассматривает музыку как семейство различных видов музыкального творчества, которое в свою очередь подразделяется на узко дифференцированное понятие – разновидность вида. Видом музыки, по его мнению, является то, что имеет

свои законы, свой язык, свои способы творчества, свою технологию, особую структуру музыкальных способностей, таланта, одаренности.

Т. Адорно в своих трудах по социологии музыки определяет типы слушателя. Рассуждая о джазе, рок-музыке, первоначально выражавших непокорность, агрессивность, свойственные молодости, всё же рассматривает их как составные части музыкального искусства, которые пройдя определенный путь развития, сумели войти в семейство музыки.

В. Конен, отталкиваясь от расхожего деления музыки на «серьезную» и «легкую», «профессиональную» и «фольклорную», делит ее на «три пласта: музыку «профессиональную» («серьезную», «академическую»), фольклорную и музыку «третьего пласта» («легкую», любительскую, развлекательную). По Г.Шулеру понятие «третий пласт» связано с понятием стиля, направления, которое состоит из соединения джаза и классической музыки.

Как видно, исследовательская мысль здесь следует в одном направлении, но точной дифференциации в терминологии нет. Так, по М.Кагану, музыка это «семейство видов», того же мнения Т.Адорно и В.Конен. Если пользоваться устоявшимся в эстетической науке определением, то направление в искусстве имеет органическую связь с понятием стиля, в котором отражается индивидуальное своеобразие творческой субъективности. Если искать в музыкальном искусстве эстрады еще более узкие дифференцирующие черты, то джаз, по Гроуву, род музыкального искусства, рок – область музыкального искусства эстрады, которая в свою очередь делится на множество направлений – стилей (тяжелый рок, арт-рок, фолк-рок, джаз-рок); элементы рока проникли в академическую музыку и в мюзикл. Таким образом, музыкальное искусство эстрады – *направление* – представляет собой ветви огромного дерева (музыки) – *течения* – джаза и рока, которые в свою очередь дают многочисленные побеги – *стили*.

В XXI веке мощная экспансия (посредством СМИ и индустрии звукозаписи) западной музыки в национальное культурное пространство окончательно вытесняет старую терминологию из журналистского и научного обихода. Её место заменяют принятые в западноевропейской и американской музыкальной среде: поп-музыка, шлягер, рок-музыка, и все это определяется как массовые жанры, массовая культура; то, что заполняет радио - и телеэфир, звучит на дискотеках, распространяется на компакт-дисках, обозначается «поп-хит».

Таковые осели и в лексическом словаре центральноазиатской публики ввиду малочисленности и отсутствия теоретических трудов по эстраде. И это оправдывается сравнительной молодостью такого рода зрелища на местной почве, не считая отдельных его элементов в театре масхарабозов и кызыкчи, цирковых представлениях, песенно-танцевальном творчестве, фольклоре.

При наличии обширной литературы по многим зрелищным видам искусства, эстрада в республиках региона редко становилась объектом широкого искусствоведческого осмысления. Посему на сегодняшний день явно недостаточно трудов по истории и теории, методологии, технологии эстрадного зрелища. Ведущие исследователи, как видно, обращались больше к эстраднему номеру и эстрадным жанровым разновидностям, о чем свидетельствуют местные научные и энциклопедические издания. Благо, что отдельные аспекты данной сферы деятельности, ввиду ее общедоступности, привлекли внимание также театроведов, музыковедов, культурологов, филологов, эстетиков, психологов, что нашло отражение в ряде публикаций, в том числе – мемуаристике и периодике разных лет.

Список литературы / References

1. *Абдурахимов Б.А.* Художественная культура Узбекистана: XX век. Т.: Узбекистан, 2000. 180 с.
2. *Клигин С.С.* История искусства эстрады. СПб.: Издатель Е.С.Алексеева, 2008. 472 с.
3. *Ртвеладзе Э.В.* Цивилизации, государства, культуры Центральной Азии. Т.: УМЭД, 2005. 288 с.
4. *Уварова Е.Д.* Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. М.: Искусство, 2000. 684 с.
5. *Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. Энциклопедический словарь. М.: РОССПЭН, 2000. 784 с.*