

УДК 7.038.51:78

*Плахотнюк Вікторія Генріхівна,
кандидат мистецтвознавства,
кафедра музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв*

МУЗИЧНИЙ НОНКОНФОРМІЗМ 60–70 РР. ХХ СТ. ТА ФОРМУВАННЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКОГО НАПРЯМУ РОЗВИТКУ ПОП-КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

У статті подається аналіз етномистецьких напрямів розвитку поп-культури в контексті становлення музичного нонконформізму 60–70 рр. в Україні. Визначаються особливості звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів, етнокультурації як високого професійного мистецтва, засвоєння фольклорних традицій в іншокультурних реаліях, поява нової хвилі етноідентифікації та національної самоідентифікації, звернення до ранніх витоків легітимації етнокультурних й іншокультурних синтез. Характеризується період інституалізації, формування інфраструктури популярної культури, фольклорно-виконавських колективів, формування полістилізму як тенденції до самовизначення.

Ключові слова: поп-культура, етнокультурація, постмодерн, етномистецький напрям, естрада, фольклор, нонконформізм, шлягер.

В статье дается анализ этноискусствоведческих направлений развития поп-культуры в контексте становления музыкального нонконформизма 60–70 годов в Украине. Определяются особенности обращения к глубинным фольклорным измерениям, к этнокультурным влияниям, этнокультурации как высокого профессионального искусства, освоение фольклорных традиций в инокультурных реаліях, появление новой волны этноидентификации и национальной самоидентификации, обращение к ранним истокам легитимации этнокультурных и инокультурных синтез. Характеризуется период институализации, формирования инфраструктуры популярной культуры, фольклорно-исполнительских коллективов, формирование полистилизму как тенденции к самоопределению.

Ключевые слова: поп-культура, этнокультурация, постмодерн, этноискусствоведческое направление, эстрада, фольклор, нонконформизм, шлягер.

The article deals with the analysis of ethno-artistic trends in the development of pop culture in the context of musical nonconformism making in the period of 60s-70s in Ukraine. The peculiarities of the appeal to deep folklore aspects, to ethno-cultural impacts, ethnic and cultural studies as high professional art, learning of folklore traditions in the context of foreign cultural realia, appearance of new wave of ethno identification and national self-identification, appeal to early background of legitimation of ethno-cultural and foreign cultural combinations are defined. The period of instutialization, pop culture infrastructure formation, folklore-performing groups, and polystylism formation as a self-identification tendency are specified.

Key words: pop culture, ethnic and cultural studies, postmodernism, ethno-artistic trend, pop music, folklore, nonconformism, hit-song.

Розглядаючи естраду окремо від музичного процесу, який був надзвичайно драматичним і рушійним саме в 60–70-ті рр., варто зазначити, що цей період для Європи був періодом нонконформізму, тобто молодіжних субкультур, протистояння благочинній культурі батьків і певного протесту. У посттоталітарних країнах, до яких належить і Україна, ситуація була іншою.

Тут протест виникав проти ідеологічного диктату, тиску та всіх тих регулятивних методів, зокрема методу соціалістичного реалізму, який передусім ставив зміст, а форма виглядала лише додатком до ідеологічних імплікацій. Боротьба з формалізмом була розгорнутим походом боротьби проти «відьом», який дуже нагадує середньовічні спалення на багаттях.

Метою дослідження є визначення аспектів формування розвитку музичної поп-культури України у др. пол. ХХ ст. на підставі поєднання музичного потенціалу нонконформізму 60–70-х рр. Поставлена проблема потребує виконання таких завдань:

- проаналізувати етномистецькі напрями розвитку поп-культури в контексті становлення музичного нонконформізму 60–70-х рр. в Україні;
- визначити особливості звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів;
- охарактеризувати період інституалізації, формування інфраструктури популярної культури 60–70-х рр. ХХ ст.

Етномистецькі засади як орієнтація на глибинні реалії фольклору, як єднання просторів культури, високих інтелектуальних поштовхів і разом глибинних етнічних лейтмотивів, які прийшли з дитинства, з рідного села, стали актуальним, єдиним можливим простором формування сучасного музичного, культурного простору. Він не розшаровувався на естраду, виконавство суто класичне видів, яким вважалися традиційні мистецькі жанри, такі як симфонія, опера, оперета.

Але сама по собі естрада, яка в тоталітарну добу була певним екологічним сховищем (згадаємо джаз Л. Утьосова), її інтернаціональність, яка найменше орієнтувалася на етномистецькі витоки, починає змінюватися у напрямках. В одному вимірі відбувається те, що зветься виникненням другого авангарду (перший відбувся в 20-ті рр.), і в музику приходять додекафонія, алеаторика, всі ті новації, які давно на Заході стали провідними темами музикування.

У Росії єдиним, хто певною мірою адаптував і гостро акцентував весь цей перетин авангардних і вже постмодерних, як ми зараз бачимо, реалій, був Дмитро Шостакович. Під його впливом виникають альянзи у різних країнах. В Україні це було неможливо через велику кількість ідеологічних обставин. Якщо подивитися на інші види мистецтва, наприклад, живопис, то тут нонконформізм був ускладнений: він тяжів до авангарду.

О. Соколов зазначає, що авангард у тоталітарних країнах був придушений і вже в посттоталітарному просторі він почав елементарно добудовувати свої конструкції. Добудовуються, тобто продовжують існування ті тенденції, які існували поруч з авангардом, тобто модерн. Полістилізм як постмодерна постанова, або тотальна

еклектика, ще не стає нормою, але він вже починає формуватися як певна орієнтація, що в живописі ще не виявила себе, але в контексті різних видів мистецтв, починає формуватися як тенденція до самовизначення.

Зокрема, музика, як менш заангажований вид мистецтва, все більше починає інтонувати ритми, які приходять з «того боку». По вертикалі культура звертається до архаїчних пластів, до фольклору – це інтенсифікація саме тієї глибинної протокультури, яка найчастіше пов'язується з поганською культурою, з язичництвом, тобто з дохристиянськими часами. Це можна побачити в таких творах як «Золотослов» Л. Дичко. Навіть «Цвіт папороті» Є. Станковича теж більшою мірою характеризує саме звернення до цих протокультурних пластів. По горизонталі – це адаптація іншофольклорних впливів, тобто того, що існує в просторі світового нонконформізму.

Але не все одразу стає легітимним, як образ здійснення митця. Складніше за все відбувалася драматургія виборювання свого «Я» в 48-49 рр., пов'язаних із палкими процесами знищення і, більше того, засудження багатьох митців, які були цілком ідеологічні, але в них знаходили формалізм, примушували їх каятися, а тих, хто не каявся, виключали зі спілки, викреслювали із простору культури. У 37-му р. Б. Лятошинський, нагороджений Сталінською премією, був настільки розкритикований за одну з останніх робіт, що вимушений був встати і сказати: «Я не буду підписуватися під званням «лауреат Сталінської премії», бо така критика просто пригнічує мене». І тоді ця навала відступила [4, с. 302].

У 60-ті рр. почалася інерційна фаза, коли замовчувалася молодь. Ті ж самі Сільвестров, Станкович та ін. здобувають собі ім'я на Заході і лише потім приходять у простір своєї країни на підставах тих імен, які вже знає світ. Як не дивно, ще не впала завіса Схід/Захід, ще існує величезний кордон, ідеологічні й інші перепони між культурами, ні про який діалог не може йти мова, але чутлива молодь не лише прислуховується, але й адаптує, більше того, переживає всі процеси, що здійснюються за кордоном. Створюється своєрідний поштовх, який зветься нонконформізмом, зокрема музичним нонконформізмом, проти конформної ідеологічної маси прославлення, тиражування штампів псевдокласики, яка у ті часи виглядала вже труїзмом і архаїзмом.

О. Зінкевич, яка певною мірою поєднує талант публіциста, прискіпливого критика і толерантного вишуканого інтерпретатора музики, пише, наскільки варварськими були ці заходи. Формалізм був тим ярликом, який вказував, що людина випадає з поля дії методу соціалістичного реалізму. Вона наводить такі факти: «За відомством формалізму проходили: М. Вериківський: «основна лінія його творчості лежить у тематиці минулого, що свідчить про небезпеку відриву митця від сучасності, від тих інтересів, якими живе радянський народ; він приніс народну пісню в свою творчість механістично».

П. Козицький – за те, що оберігав формалістів від заслуженого засудження і пропагував наскрізь формалістичну, ладову теорію Яворського.

М. Гозенпуд: «погано знає життя нашого народу, не вивчає і не цікавиться передовими людьми, виробництвом, колгоспниками тощо».

Г. Таранов: «сумбурність, відсутність красивої мелодії та ясної форми».

І. Белзе – «невежда в вопросах марксистко-ленинської естетики».

М. Тіц: «прищеплює радянській молоді свої потворні буржуазно-декадентські смаки» [4, с. 300–301].

Можна свідчити, що цей період був своєрідною увертюрою до того, щоб виник поштовх протесту, до того, щоб люди, яких ставили на коліна, не лише підвелися, а й ринулися у справжній бій, у наступ на примітивне і безграмотне керування ідеологічних функціонерів музичної культури. До речі, ці функціонери мали посади не лише в спілках композиторів, а й в інших організаціях. Це наскрізна хвороба, яка не лише винищувала, а просто витравлювала все живе, а з іншого боку, здійснювала селекцію. Зазначимо, що зв'язки з фольклором існували завжди, але вони існували на правах герметичної замкненої традиції, залишалися в рамках формульної, жанрової ознаки і не ставали тією генетичною формулою, коли сам національний простір музикування в його фольклорних, глибинних інтонаціях переростає колядки, щедрівки і стає основою генетичного алгоритму української музичної школи. Звичайно, використовувати такі поняття як «генетичний алгоритм» можна лише в метафоричному значенні, але це важливо, бо саме у ті часи формувалися форми впливу, механізми передачі традицій.

О. Зінкевич подає блискучу схему національного простору музикування, яку визначає за кількома формулами: 1. Об'єм національних традицій; 2. Генетична формула; 3. Контакти; 4. Форми впливу; 5. Механізми наслідування. Якщо у 50-ті рр. об'єм національної традиції визначався як замкнений музичний фольклор, то вже у 70–80-х рр. він виходить на розширення зв'язків з іншофольклорними впливами. Виникає професійна композиторська школа під впливом Б. Лятошинського, де види національних мистецтв, народного аматорського і професійного поєднуються в певний музичний симбіоз. Тобто національна традиція не обмежується рамками заданих формул, прописаних ідеологічними нормами жанрових категорій. У 70-ті рр. вже виникає орієнтація на досвід європейського симфонізму – це передусім новітній вітчизняний симфонізм, зокрема симфонізм Шостаковича.

Якщо говорити про контакти, впливи, про взаємодії, то в 50-ті рр. вони цілком вписувалися в межі тоталітарної держави і були незначними, у 70-ті ж починається турбулентний процес всередині національної школи між індивідуальними стильовими системами, а також виникає зв'язок з іншими школами, сучасним європейським контекстом – як симфонічним, так і музичним у цілому.

О. Зінкевич достатньо толерантно показує, що саме музичний процес на межі 50–70-х років відходить від жорсткої формальності, ідеологізму і розгортається простір особистості. Але особистість не завжди була готова для свободи, яка раптом відкрилася. Авторка помічає причинно-наслідкові зв'язки й іманентність: процеси, які відбуваються, починаючи із середини саморозвитку творчості. Вона пише, що не випадково народжуються твори Л. Грабовського, В. Сільвестрова, М. Скорика, вписані в ті ж стабільні часові орієнтири, що й аналогічні явища в російській композиторській школі. „Це фольклоризм («Чотири українські пісні» Грабовського 1959 р.; «Гуцульський триприх» Скорика – 1965 р.), новокласицизм (Перша партита Скорика – 1966 р., Класична увертюра Сільвестрова 1963 р.), авангардна лінія, синтез технік, кітч (Перша симфонія Сільвестрова – 1964 р.)» [57, с. 15].

Отже, розширюється сам простір стилевих, жанрових і, більше того, міжжанрових та міжстильових адекватій, що виникли в 70-ті рр. Звичайно, вихід музики за межі класичного олімпу передбачений. Його тут же було зорієнтовано на втілення класичних жанрів у простір серединного рівня культури, які традиційно обіймаються поп-культурою, або популярною культурою, в цілому.

Наведемо, за О. Зінкевич, кілька паралелей, що буквально рік за роком визначають, як змінюється позиціонування тематичних орієнтирів та настанови творчості. Так, у 1961 році Домінчен пише кантату «Жива епоха комунізму», Дремлюга – «Пороніно» (симфонічна поема), Данькевич – «Зоря комунізму над миром зійшла» (вокально-симфонічна поема). Їм позиціюються Грабовський із «Симфонічними фресками», Сильвестров із «Фортепіанним квінтетом. П'ять п'єс для фортепіано», які були страшенно розкритиковані за формалізм і буквально примушували автора все більше і більше входити в те, що зветься «андерграуд», тобто в музичне підпілля. У 1962 р. той же Домінчин пише «Славу Союзу Радянському» (кантата), Штогаренко – «Молодіжне тріо», Сильвестров – «Тріаду для фортепіано». Як бачимо, залишається можливість без назв, без позиціонування в ідеологічному просторі здійснювати той формальний пошук, який усі називали формалізмом.

Можемо побачити, що андеграунд існує, це – підпільне мистецтво. Але як не дивно, це мистецтво сприймають на Заході, простір починає розширюватися. Можна твердити, що виникає певна ситуація, коли протягом 60–70-х рр. андеграунд позиціювався, нонконформізм приймав форми підпільного мистецтва і в умовах надзвичайно ідеологічного тиску існував лише як робота «в шухляду», робота, яку не можна виконувати на офіційних підмостках, в оркестрових установах.

Стабілізація тоталітарного суспільства мала свої особливі риси. Потім, після 70-х, тобто після вибуху, виникає нова стабілізація, яка вже має абсолютно іншу іконографію. Ця циклічна стадія певною мірою є закономірною. Важливо помітити, що 70-ті рр. стали певною стадією легітимації всього того, що було зроблено в 60-х.

Тобто все, що лежало «в шухляді», все, що не могло вийти на поверхню, раптом було надруковано. У результаті виник фантом, або феномен, контрпозиції десятиліть. Це не зовсім так. Справа в тому, що сама публічна легітимація і сам феномен входження твору в простір, твору, який був абсолютно протилежний за ідеологічним змістом і за естетичними параметрами, завжди існував в мистецтві.

Сама етнокультурна стихія стала цементуючим моментом еkleктичному просторі культури 70-х років, саме звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів, етнокультурації як високого професійного мистецтва (симфонічного, оперного, естрадного) давало можливість проявити національну ідентичність, створити ту спільноту, яка раптом замінила спільноту ідеологічну. Ідеологічний чинник змінюється, він став етнокультурним.

Нині постає питання: чи є постмодерн і наскільки його можна називати постмодерном? Але те, що ідеологічний тотальний чинник ідентифікації змінився і замість нього прийшов етнокультурний, це можна вважати фактом достатньо однозначним.

Як не дивно, серединний рівень культури був саме адаптивним, позаідеологізованим простором. Саме культура серединного рівня, так звана поп-культура, або популярна

культура, яка вбирала в себе фольклор низових і глибинних хронічних настанов, несла в собі ту красу і ту чистоту, яка саме в 70-ті роки в Україні інституалізувалася.

Виникали перші рок-об'єднання, етномузичні інституції, які обробляли українські пісні, виникали своєрідні проміжні жанрові й стилістичні реальності музичної культури, котрі не мали імен. Вони несли в собі риси гротеску, епатажу, майданної балаганної гри, але разом із тим несли правду, і ця правда, сказана в умовах повного контролю, дуже нагадує Середньовіччя. Проте через відчуття, що фольклор почав витісняти ідеологію, «зверху» відбувалося шельмування теоретиків фольклору.

Нічого не відбувається раптом. Проходить стадія адаптації, перебування в андеграунді, в «підпіллі», а потім відбувається легітимація, коли твори, написані десять років тому, прочитуються нині, звучать нині, і здається, що вони написані вчора.

Цікаво, що майстри, яких зараховують до музичного нонконформізму, вміли все. Так, В. Сільвестров, який не міг захистити як дипломну роботу свою Симфонію № 1 (вона була відхилена), через рік приніс класичну увертюру, написану в моцартівському дусі, і легко захистив її. А такі майстри як Ревуцький, Лятошинський, активно продовжували традицію, яку пов'язують зі скрябіновським романтизмом, тобто, стилем модерн, котрий на Заході російський композитор Стравінський доведе до постмодерних альянсів. Починаючи з «Весни священної», «Петрушки», він доходить вже до поліфонічного звучання, яке не вписується ні в які рамки, відведені навіть авангардним засобам музикування.

Взагалі проблема авангарду, постмодерну в музиці досить не визначена. Якщо в живописі це достатньо структуровано: авангард застосовує передусім геометричні фігури, починається саме зі зламу традиційних конфігурацій, у першу чергу тілесних, то в музиці не можна знайти таких простих і ясних чинників формотворення. Тому постмодерн і авангард частіше за все позначають аморфним терміном «полістилізм».

Одним із засновників такого бачення вважають Шнітке, який у 60–70-х рр. зробив доповідь у Спілці композиторів в Москві. Простір полістилізму, який виникає в 70-ті рр., можна певною мірою визначити як постмодерний, якщо розглядати його як тотальну еkleктику, симбіоз, впливи різних іншокультурних, іншохудожніх та іношфольклорних напрямів. Це свідчить про полістилізм, який дає можливість серединному рівню культури розбудовувати проєкції в не обмеженому не утилітарно-ідеологічному просторі пахмутовських пісень «И на Марсе будут яблони цвести», «И вновь продолжается бой», а у просторі етнокультурно визначеного і самодостатнього космосу.

Зазначимо, що цей період дав можливість втілення в поп-культурі широкого полістилізму. Він характеризується поширенням шлягерів. Як не дивно, саме шлягер став тим синтезуючим типом, достатньо спрощеним і разом універсальним, який поєднав у собі танцювальні, вокальні й метакультурні впливи диско, рок-н-рол, а також твіст, вальс, танго, шейк.

Можна сказати, що така шлягеризація поп-культури була не надокучливою, а слугувала тим ліричним контекстом, який витісняв ідеологічний. У шлягері здійснювалися іншокультурні та іншфольклорні чинники, які можна зазначити як етнокультурацію. «Смерекова хата», «Світ неповторності», «Полісяночка», «Добрий вечір, доле», «Чуєш, мамо», «Скрипка грає» – це шлягерні типи, але вони вже несуть в собі ненав'язливу ладову інтонацію, яка походить від фольклору.

Важливо, що тут відбувається вплив іншокультурних запозичень, зокрема польської, угорської народної музики, все приходить з-за Карпат і Західної України. Так, важливо, що в Україні шлягер став одним із тих розповсюджених типів, який ніс в собі симбіоз, пов'язаний з коломийковим, танцювальним, ледве не реп-інтонаційним простором, простором замовлянь, майже містичним простором.

Усе це сприяло створенню образів ансамблів «Мрія», «Смерічка», «Червона рута», «Кобза», «Ватра», «Водограй» та ін. Вони стали буквально носіями етнокультурних синтез, де відбувається вже легітимація простору фольклорної та етномистецької реальності України.

Важливо також зазначити, що легітимація етномистецьких реалій, яка відбувається в 70-ті рр., пов'язана з різними фестивалями і з тими змаганнями, що розгортаються на них. Аматорські, професійні ансамблі, оркестри та інші намагаються здійснити свій вирок на площі, а цією площею стає естрадний, сценічний простір, в якому розгортається широка, на весь Радянський Союз, презентація пісень, шлягерів, популярних мелодій. Зрештою, виникає так званий фольк-рок, це – своєрідна синтетична фаза, що єднає в собі традиції «Beatles», «Rolling Stones» та етнокультурних традицій, на які спираються ті чи інші виконавці. Виникає напрям кантрі, який теж є своєрідним проміжним синтетичним жанром. Він легітимно освячений саме тим нонконформістським рухом, який вже досягає розгорнутої фази входження в свій Zenit.

Тобто, можемо стверджувати, що є надзвичайно важливим поява нової хвилі етноідентифікації та національної самоідентифікації, звернення до ранніх витоків легітимації етнокультурних та іншокультурних синтез.

Ще один чинник, який став генеративним у створенні етномистецьких формувань України в 70-х рр. у різних жанрових контекстах: симфонічних, оперних (як, наприклад, опера «Цвіт папороті» Євгена Станковича), естрадних, творах культури середнього рівня – театралізація. Театральний двійник, який не був протестом на площі, а ставав протестом на театральних підмостках: на естраді, в самодіяльній пісні, у бардівській пісні. Така театралізація мала своєрідний присмак. Шоу-бізнесу ще не існувало, естрада як сценічне мистецтво не була задіяна. Це був рух антиестрадний, якщо сприймати естраду як тоталітарний механізм сценічного втілення вокалу і всіх інших жанрів, виникав театр поза рампою, театр як широка настанова, який знов вписується в простір нонконформізму.

Підсумовуючи, можна сказати, що на межі 60–70-х рр. відбувся вибух, тобто, твори стали легітимізованими і прийшли до глядача й слухача.

Проведене дослідження дає можливість стверджувати, що етнофольклорні та етномистецькі спрямування прийшли в поп-культуру не зненацька, а з їх актуалізацією в жанрах професійної музичної культури. Звернення до протоглибин було плідним і дало можливість нового подиху у формуванні поп-культури як складної, драматичної, фундаментальної, фольклорно означеної культурної традиції, яка походить від давніх часів.

Етномистецькі спрямування розвитку музичної культури України др. пол. ХХ ст. еволюціонують у генеалогічному просторі їх формування. Передусім важливо зазначити, що саме 49–50-й рр. стали тим кардинальним межовим хронологічним

бар'єром, після якого сформувалася генерація музичних нонконформістів. У 60-ті рр. сформувалася інерційна фаза як період праць «у шухляду», де композитори і всі інші не могли втілити свій потенціал, але вже відверто і самовіддано працювали. 70-ті рр. визначаються вибухом поп-культури не тому, що це раптом стало можливо, а тому що нагромаджений потенціал набув можливості свого самоздійснення.

Література:

- 1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры (Рассуждения о судьбах народной песни) / Алексеев Э. Е. – Москва : Сов. композитор, 1988. – 236 с.*
- 2. Дугин А. Поп-культура и знаки времени / Дугин А. – Санкт-Петербург : Амфора, 2005. – 495 с.*
- 3. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. – 440 с.*
- 4. Зинкевич Е. А. Mundus visicae. Тексты и контексты. Избранные статьи / Зинкевич Е. С. – Київ : ТОВ Задруга, 2007. – 616 с.*
- 5. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / Костина А. В. – Москва : ЛКИ, 2008. – 352 с.*
- 6. Ляшенко І. Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй / І.Ф.Ляшенко // Українська художня культура : навчальний посібник / За ред. І.Ф. Ляшенка. – Київ : Либідь, 1996. – С. 53 – 76.*