

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 78.072

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_25

А. М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МАССОВАЯ МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

Массовая музыка нечасто становится объектом профессиональной музыкальной критики, преимущественно интересующейся академическим творчеством – композиторским, театраль-но-концертным, исполнительским. Вместе с тем, с учетом места, какое занимает массовая музыка в современной культуре, невероятного разнообра-зия ее видов и жанров, огромного, вызы-ваемого ею общественного интереса подобное индифферентное отношение к ней нельзя счита-ть правомерным. Такое отношение создает одностороннюю упрощенную картину сего-дняшней музыкальной культуры, не учитываю-щую активные диффузные процессы, которые происходят между академическим и массовым музыкальным искусством. Профессиональной музыкальной критике есть что осмысливать и оценивать в массовой музыке, нужно только ясно себе представлять критерии ее оценки. Предлагаемая статья и направлена на прояснение таких критериев. Автор напоминает, что массовая му-зыка как феномен полифункциональный лишь одной своей гранью относится к области авто-номно-художественной, другая же включена в социум, в повседневную общественную жизнь. Поэтому мерки, с которыми мы подходим к музыке академической традиции, в частности такие, как уникальность, оригинальность твор-ческого процесса и его результатов, уровень про-

фессионализма и даже степень художественного совершенства, которая в большинстве своем яв-ляется для массовой музыки факультативным качеством, здесь не применимы вообще или применимы, но в малой степени. Тем не менее, проявляя себя как стиль жизни, социальная позиция и выполняя те или иные прикладные функции, массовая музыка зачастую выдвигает на первый план такой критерий, как мера со-ответствия поставленным внехудожественным задачам. В предмет критической оценки массо-вой музыки должна быть включена, помимо ее собственно музыкального или музыкально-по-этического текста, и та социокультурная среда, которая породила эту музыку и в которой она функционирует. Следовательно, критик должен осмысливать общественный контекст, условия и законы жизни того или иного вида массового творчества, а главное – обладать не только му-зыкальным, но и высокоразвитым социальным слухом. В настоящей статье автор иллюстрирует вышесказанное на актуальных примерах отече-ственной массовой музыки из не столь отдален-ного прошлого и наших дней – русского рока и рэпа.

Ключевые слова: массовая музыка, музыкаль-ная критика, критерии оценки, полифункцио-нальность, социохудожественный феномен, рус-ский рок, рэп.

Для цитирования: Цукер А. М. Массовая музыка и музыкальная критика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25–33.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_25

A. TSUKER

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

MASS MUSIC AND MUSICAL CRITIQUE

Mass music rarely come an object of professional music critique that is mainly interested in academic art. At the same time, considering the place mass music occupies in the modern culture, incredible diversity of its styles and genres, great interest in it among the society, it should not stay in such a neglected position. This creates simplistic one-sided picture of the modern musical culture, where the processes of active diffusion of academic and mass music are not considered. Mass music presents a wide range of issues for professional music criticism to write about and assess, it only needs to define the evaluation criterion, what constitutes the aim of the present article. The author reminds that mass music is a poly-functional phenomenon. Only one side of it is connected with art on its own, the other one is deeply involved into the society and its day-to-day life. Therefore, the criteria we use to talk about academic music, which includes such parameters as its uniqueness, originality of the creative process

and its results, the level of proficiency and even the degree of artistic perfection that is often considered as unimportant quality of mass music, are not quite appropriate. However, being a part of our lifestyle, one of the main criteria for a mass music evaluation is how well does it correspond with its social functions. Besides solely musical and poetical qualities of this music, we should take into account its social and cultural context where it lives and functions. A musical critic should consider these contextual features, conditions and rules of one or the other form of a popular culture and most importantly possess not only a trained ear but a good understanding of society. The author illustrates his ideas with the relevant Russian mass music examples – rock and rap.

Keywords: mass music, music critique, evaluation criterion, poly-functionality, socio-cultural phenomenon, Russian rock, rap.

For citation: Tsuker A. Mass music and musical critique // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 25–33.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_25



«Проблема взаимоотношений традиционной, высокой культуры и низовой, текущей жизни... остается кардинальной проблемой эпохи, которая... оказывает безграничное влияние как на теоретическую мысль, так и на характерное для нашего времени мироощущение. Сегодняшняя социокультурная ситуация может быть понята, по-видимому, лишь через взаимодействие этих двух регистров духовной жизни» [1, с. 37]. Приведенные справедливые слова известного философа и культуролога Георгия Кнабе опровергают еще бытующее (открыто или подспудно) в среде профессиональных музыкантов высокомерно-индифферентное отношение к «низовой», по-другому, массово-бытовой, музыке как к чему-то второсортному, малопривлекательному для серьезной музыкальной критики, которая погружена исключительно в мир академического искусства. Массовая же музыка оценивается как некое приложение к подлинной музыкаль-

ной культуре или, во всяком случае, как явление, находящееся на ее периферии. А «всеядность» массовой музыки, ее всеприсутствие, экспансия в сферу «большого искусства» только усиливают негативизм и воспринимаются как попрание устоев, расшатывание основ музыкальной культуры. В реальности же массовая музыка – никакое не «приложение» и не «расшатывание». Она и есть эта самая музыкальная культура, точнее, ее важнейшая составляющая. А если так, массовая музыка может и должна стать объектом, заслуживающим внимания профессиональной музыкальной критики (непрофессионально о ней говорят и пишут много и часто – на то она и массовая). Нужно только ясно себе представлять механизмы осмысления и критерии оценки такой музыки.

В данном случае важно учитывать принципиальный момент: массовая музыка – феномен полифункциональный, и она лишь одной своей гранью относится к области автономно-худож-

жественной, другая же грань связана с духовно-практической функцией, включенностью в социум, в повседневную общественную жизнь. Соотношение двух указанных составляющих подвижно, изменчиво, индивидуально в условиях разновидностей массовой музыки, более того, зачастую оно определяет специфику конкретного жанра. Зависит же данное соотношение от многих обстоятельств: происхождения, «генетического кода», функционального предназначения той или иной разновидности, форм ее бытования, принадлежности к музыкальному профессионализму или любительству, к творчеству авторскому или анонимному.

Понятно, что столь же подвижными и изменчивыми должны быть критерии оценки различных типов массовой музыки, коих огромное множество. Очевидно также и то, что мерки, с которыми мы подходим к музыке академической традиции, здесь не применимы вообще или применимы, но в малой степени. Прежде всего, социомузыкальная природа интересующего нас феномена требует дифференцированного подхода к ее изучению. Нужно четко отдавать себе отчет, рассматриваем ли мы его в ряду художественных явлений или как составляющую определенной социальной структуры. Отсутствие ясности самой этой исходной позиции вызвало в свое время – в период кипевшей вокруг рока бурной полемики – множество малопродуктивных дискуссий, напоминавших спор глухого со слепым.

Неприемлемым по отношению к массовой музыке оказывается один из главных критериев, занимающих едва ли не высшую ступень в оценке музыки академической традиции, – своеобразие, *уникальность* творческой личности, оригинальность творческого процесса и его результатов. Такие качества, как стандартность, вторичность, банальность, числящиеся в разряде негативных в академической традиции, в массовой музыке становятся, напротив, широко востребованными, едва ли не обязательными. Только данные качества называются по-другому.

Столь же непросто и неоднозначно выглядит по отношению к массовой музыке критерий «профессионализм – любительство». Следует помнить, что со второй половины XX века, если иметь в виду отечественную музыку, творческая активность в ней все больше стала перемещаться в область любительского искусства. Авторская песня, вокально-инструментальные ансамбли (ВИА), рок-музыка и многие последующие направления были продуктом самодеятельного творчества. Вместе с тем, в массовой музыке действовала определенная двойственность: при тяготении к любительски-фольклоризирован-

ным формам в ней проявлял себя и особого рода профессионализм, причем водораздел между этими двумя способами художественного выражения был чрезвычайно подвижным, а зачастую оказывался вообще размытым.

Отдельно нужно сказать о таком решающем в критико-журналистской деятельности критерии, как степень художественного совершенства. Еще раз подчеркну, что массовая музыка, будучи многофункциональной, не является автономно художественным феноменом, а ее назначение не ограничивается целью доставлять эстетическое наслаждение (последнее может вообще не играть сколько-нибудь существенной роли). Данный музыкальный вид реализует себя как стиль жизни, социальная позиция, своего рода мировоззренческая платформа, способ солидаризации представителей определенного движения. Собственно эстетические качества в данном случае являются факультативными. Такие качества могут присутствовать, проявляться подчас достаточно ярко, но массовая музыка не требует их с непреложной неизбежностью, а зачастую вообще обходится без них, ничего не теряя при выполнении своей миссии. Более того, в отдельных разновидностях, рожденных молодежными субкультурами типа панков с их негативизмом, противопоставлением себя окружающему, прямым провозглашением своей принципиальной непричастности к сфере искусства, к области музыки, социальный барьер перерастает в барьер эстетический и выражается в формах нарочитого эпатажа, абсурдно скандального имиджа. Критиковать за подобное бессмысленно, поскольку для представителей данной социальной группы такая критика не только ожидаема, но и желанна: желание состоит в том, чтобы вызывать огонь на себя. Исходным критерием в оценке подобных социальных групп, по всей видимости, должна быть мера соответствия поставленным внехудожественным задачам.

Следует помнить, что массовая музыка воздействует на потенциальную аудиторию не только внутритекстовыми качествами, но в не меньшей, а иногда и большей мере социокультурным контекстом своего обитания, который становится элементом ее содержания. Поэтому даже те жанры, которые мы причисляем к наиболее простым, неприхотливым с собственно музыкальной точки зрения, не отягощенным какими-либо языковыми, стилистическими изысками, могут быть чрезвычайно емкими в информационном отношении, становясь знаками далеко не простых, многозначных образов, носителями разнообразных жизненных аллюзий и приводя в движение целый механизм ассоциаций.

В написанной более 40 лет тому назад статье «О массовой музыке» А. Сохор пишет о наимоднейших в 20-е годы XX столетия танцах, получивших широкое распространение в Европе и США: танго, фокстроте, шимми, румбе, вальсе-бостоне, чарльстоне. Новая бытовая музыка вызывала в свое время у деятелей советского искусства резкую критику: в ней усматривали признаки упадка и разложения буржуазной культуры, грубую чувственность, бездушную механистичность. Отмечая данный факт, А. Сохор полагает, что в той же музыке была «...ярко запечатлена духовная атмосфера эпохи, наполненная смутными, порой трагическими ощущениями неблагополучия и тревоги, что таились под покровом бездумной жажды развлечений» [2, с. 24].

Указанное частное мнение по сугубо конкретному поводу может быть образцом для современных критиков, поскольку дает основание для размышлений более общего порядка. По сути, здесь речь идет о том, что разновидности массовой музыки, претендующие только на заполнение досугового времяпрепровождения, на «обслуживание» танцплощадок и дансингов, несли на себе отпечаток «умонастроений» эпохи, служили ее барометром, становились неким катализатором эмоциональной, духовной атмосферы общества, своеобразным портретом времени. Как не вспомнить в этой связи знаменитый фильм Этторе Сколы «Бал», где только через музыку дансинга и танцы – самые обычные, не эстетизированные, простые и «прозаичные» – раскрываются судьбы, отношения, характеры, страсти, мода, меняющиеся настроения и нравы, а в итоге – полувековая история Франции XX века и шире – Европы с ее светлыми и трагическими страницами.

Учитывая сказанное, в предмет критической оценки массовой музыки должна быть включена, помимо ее собственно музыкального или музыкально-поэтического текста, и та социокультурная среда, которая ее породила и в которой она функционирует. Только в подобном контексте раскроются ценностные качества (со знаком плюс или минус) интересующего нас объекта. Приведу два примера, из которых один относится к не столь отдаленному прошлому, а другой – самый свежий, из дней сегодняшних.

Обратимся сначала к отечественной рок-музыке – так называемому русскому року, который требовал, да и сегодня требует особого ракурса исследования и особых критериев. Хорошо известно, как оценивался рок официальной критикой в момент его появления в нашей стране и в последующие пару десятилетий. Ему «инкриминировали» все мыслимые и немыслимые пороки: проституцию и наркоманию, сатанизм

и бездуховность, шарлатанство и убогость. Главным же в этом «обвинительном приговоре» было подражание Западу, разлагавшее наши национальные традиции и нравственные устои.

Подобная позиция, инспирированная всей советской властно-бюрократической системой, которая видела в роке реальную опасность, вполне понятна. Ведь «рок, – по словам лидера “Гражданской обороны” Егора Летова, – это всегда так или иначе вызов, бунт, всегда побоище» [3]. Интересно другое: точка зрения, согласно которой отечественная рок-музыка – лишь слабый слепок с западной, бытовала также в постсоветское время и звучит в критике до сих пор. «Русским этот самый рок в России можно считать с очень большой натяжкой, – пишет рок-музыкант, литератор и автор трехкнижия “Рок в Сибири” Роман Неумоев. – “Русским” он не являлся уже по самому своему происхождению, по духовной направленности и по идейной ориентации на западноевропейские культурные ценности» [4].

Еще один мотив для критики, звучащий также на протяжении всего существования русского рока, – его тотальный непрофессионализм. Само понятие «русский рок» интерпретировалось как синоним низкого качества музыки, плохого исполнения. Широко распространенным было мнение о том, что русская рок-музыка всегда «...существенно отставала в качестве от западных первоисточников... На первый план (в ней. – А. Ц.) вышли тексты песен в ущерб качеству музыкального сопровождения и вокальных способностей исполнителя... В итоге был сформирован стереотипный образ русского рок-музыканта, так называемая “цоевщина”, когда для исполнения песен было достаточно акустической гитары, камерного голоса и хороших стихов... а музыкальная форма большинства групп была примитивна до убожества» [5].

Остро, в штыки было воспринято и засилье в отечественной рок-музыке ерничанья, шутовства, так называемого «стеба», площадного юмора. Однако стоило вписать русский рок в контекст социокультурных условий его реального функционирования, начиная с обстоятельств появления такового, а сами эти условия и обстоятельства представить как важные составляющие содержания и стилистики рока, угол зрения в корне менялся. Прежде всего, оказывалось абсолютно несостоятельным утверждение сугубо прозападной ориентации данного жанра. В период своего «рождения» и последующие пару десятилетий русский рок не имел ни малейшей возможности быть подобным западной рок-музыке. Сходство с зарубежными образцами состояло не более чем в освоении устойчивых, архетипических свойств жанра, минимума его

сущностных структурно-языковых средств, позволявших ему являться или именоваться роком. В остальном же прослеживалось отсутствие прямых зарубежных аналогов.

Обращу внимание на изначальную парадоксальность существования отечественной рок-музыки. Как известно, рок-музыка на Западе была детищем технической революции, вне которой невозможно представить ни электрические, а позже электронные инструменты, ни совершенную и, соответственно, дорогостоящую аппаратуру. В нашей же «отдельно взятой» стране рок рождался в условиях бедных до убогости. Отечественных электрогитар не было, а когда появилась первая – «Урал», – купить ее было почти нереально, поэтому инструменты были «самопальные», переделанные из акустических. Мониторы и усилители также были допотопные. Где уж тут гоняться за западными образцами?! Но эта бедность была по-своему продуктивной, поскольку невольно направляла музыкантов по иному, отличному от западного мейнстрима пути. Изощренному инструментализму хард-рока была противопоставлена музыка, в которой доминировала вокально-поэтическая составляющая и в которой решающую роль играло слово.

В 1987 году на экраны кинотеатров вышел документальный фильм Алексея Учителя «Рок», который можно считать образцом глубочайшего, блистательного критико-журналистского исследования русского рока, условий и атмосферы жизнедеятельности его создателей, основных концептов их творчества. Один из таких концептов, едва ли не самый центральный в киноленте, можно определить как идею «двоемирия». Вот самые первые кадры: радостные, счастливые люди на Красной площади, праздничная атмосфера, улыбки, флаги, марширующие пионеры, заполненный до отказа зал Кремлевского дворца съездов, истово и торжественно скандирующий: «Ленин, партия, комсомол». И следом – грязный, плохо освещенный подъезд ленинградской многоэтажки, Борис Гребенщиков, с сынишкой на плечах медленно поднимающийся по крутой и темной лестнице (лифта, естественно, нет) и по дороге разглядывающий обшарпанные, кем-то исписанные стены. Центр Ленинграда, дома – архитектурные памятники, восхищающие своим роскошным фасадом, а изнутри – мрачные, заставленные рухлядью коридоры, печально знаменитые коммуналки с грязными местами общего пользования и стаями тараканов, не поддающихся истреблению. Словом, блеск и нищета, «поселившиеся» рядом. Здесь, в коммунальной квартире, живет Б. Г. – кумир миллионов; здесь проходят так называемые квартирники, на

которых собираются музыканты – представители отечественного рок-андеграунда.

Это лучший в мире андеграунд, поскольку являлся таковым не в метафорическом смысле, как на Западе, а в самом что ни на есть буквальном: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Духовные лидеры молодежи, создатели целого музыкально-поэтического мира, в реальной жизни – обычные люмпены. В фильме мы видим Виктора Цоя, подбрасывающего уголь в печь в кочегарке жилого дома, – это его основная работа. Тем не менее, он чувствует себя абсолютно свободным и на своем месте. «Натуральная работа, – говорит он. – Кидаешь уголь в топку, и людям от этого тепло»¹. Вот Юрий Шевчук помогает жене – моет пол в столовой. Днем они кочегары, дворники, сторожа, а вечером собирают стадионы. Да что там стадионы! – владеют умами целого поколения. Трудно избавиться от ощущения абсурдности «формулы бытия» отечественного рок-андеграунда – формулы, которая была ничем иным, как отражением антиномии, «двоемирия» самой действительности периода развитого социализма. Отсюда и «двоемирие» русского рока, в котором мифологемы недостижимо высокой, *другой* жизни и культуры погружаются в современный быт, повседневность, создавая острые, парадоксальные антитезы, гротесковую игру в возвышение/снижение – игру то веселую, комедийную, то наполненную печальным скепсисом. Как у Константина Кинчева в песне «Все это рок-н-ролл», где «музы облюбовали сортиры», «боги живут в зеркалах», а «мы катимся вниз по наклонной с точки зрения высших сфер». Или у Вячеслава Бутусова, «герои» которого – образы «другой» жизни в обстановке коммунальной бедности и грязи: смотрящий с экрана Ален Делон, который «говорит по-французски» и «не пьет одеколон», Казанова – непонятное, но красивое слово («Зови меня так, мне нравится слово»).

Поэтика абсурда, окрасившая русский рок в совершенно специфические, очень *наши* тона, ее «анамнез» были диагностированы в фильме «Рок» Антоном Адашинским – актером, режиссером, музыкантом, участником группы «АВИА»: «Надо объяснить людям, что абсурдна сейчас наша жизнь; все, что мы делаем сейчас, все, что мы пишем, о чем спорим, как мы живем, – это абсурд. Хочется, чтобы это люди поняли при жизни, чтобы следующее поколение не смеялось над нами».

В условиях тотального абсурдизма российского рока, отражающего странности окружающей действительности, все в нем – тексты, музы-

¹ Все высказывания героев фильма записаны непосредственно с киноэкрана.

ка, атрибутика, внешний имидж – наполнялись пародийностью, «выворачиванием наизнанку», двойными смыслами-перевертышами. Среди многочисленных странных, юродивых, «шизофреничных», наводнивших отечественную рок-сцену, были хорошо нам известные лидер «Бригады С» Гарик Сукачев с его издевательски-отталкивающей манерой исполнения, маской дегенерата – по сути современного Шарикова; лидер группы «Зоопарк» Майк Науменко – замечательно выразительный в своем сарказме с оттенком болезненности «черный человек», хронический ипохондрик и мизантроп, балансировавший на грани интеллектуализма и черного юмора; лидер группы «Звуки Му» Петр Мамонов, выступавший в трагифарсовой манере, travestированно дурачком облике, на грани патологии; лидер «Поп-механики» Сергей Курехин – абсолютный провокатор и пересмешник с фантазмагориями, имевшими, ко всему прочему, эпатажно-абсурдистские названия, типа «Переход Суворова через Кутузова», «Новые сексуальные игры с водой», «Индийско-цыганские медитации». Даже известный песенный материал, попадая в такую атмосферу, менял свой смысл и открывал изначально отсутствовавший то комедийный, то трагический подтекст. Именно так в одной из «Поп-механик» прозвучала песня А. Зацепина – Л. Дербенева «Есть только миг». С. Курехин в странном обличье инопланетянина исполнил ее с такой трогательно щемящей беззащитностью, вкладывая неподдельную печаль и безысходность в слова: «призрачно все в этом мире бушующем», «вечный покой», «а для звезды, что сорвалась и падает», – что у слушателей невольно наворачивались на глаза слезы.

Естественно, воспринимать и оценивать все эти «концептуальные инверсии» буквально, впрямую было бы ошибочно и наивно – при таком подходе они в состоянии вызвать лишь отторжение. Критик должен непременно включиться в условия предлагаемой игры, должен быть наделен фантазией, чувством юмора, умением читать и слышать «между строк», улавливая многослойность смыслов и декодируя их.

Именно с таких позиций я предлагаю обратиться к еще одному примеру самых последних даже не лет – месяцев. В июле этого года русское издание журнала «Форбс» опубликовало рейтинг из 50 самых успешных звезд России, который возглавил 23-летний рэпер из г. Уфы Моргенштерн (настоящее имя – Алишер Валеев), заработавший за год около 7,5 миллионов долларов. Финансовый успех рэпера в полной мере отражает степень популярности артиста, прежде всего, среди тинэйджеров. Клипы Моргенштерна имеют огромное количество

просмотров: один только альбом «Легендарная пыль» за несколько дней показа набрал их 35 миллионов, а клип «Новый Мерин» – уже 87 миллионов. Авторитетная компания «Ромир», специализирующаяся на маркетинговых и социально-экономических исследованиях, провела опрос-изучение российской молодежи на тему: «Кому из публичных личностей России Вы доверяете?». Было предложено назвать семь персон, и первым в списке оказался Моргенштерн. Портрет артиста в качестве лица «Альфа-банка» красуется на баннерах рядом со слоганом «Банк для успешных людей». Начав свою карьеру с исполнения песен отцов-основателей российского рока в подземном переходе, Моргенштерн сегодня – безусловный лидер русскоязычного рэпа как одной из наиболее актуальных разновидностей современной массовой музыки, и по версиям различных изданий и сервисов он является самым прослушиваемым музыкантом в России.

Оценки Моргенштерна «солидной» аудиторией и критикой – самые уничижительные. Известный журналист и общественно-политический деятель Максим Шевченко назвал его «совершенно омерзительным существом» (цит. по: [6]). Популярный продюсер Иосиф Пригожин так прокомментировал выступление рэпера: «При всем моем отношении к индустрии, мне бы очень не хотелось, чтобы мои дети воспитывались на Моргенштерне... Ранее сцена была храмом для артиста. Они не позволяли себе плевать на сцене и ругаться матом на ней» [7]. Обозреватель свердловской «Областной газеты» Евгений Ячменев высказался еще жестче: «Послушал, посмотрел, почитал. Ну что вам сказать, друзья мои... Большой помойки я в своей жизни пока не встречал. Речь даже не об обилии ненормативной лексики, меня этим, честное слово, не удивить, а о самом содержании, о котором сказать, что оно ниже плинтуса, значит не сказать ничего» [8].

Надо признать, что для подобных суждений есть достаточно оснований, поскольку Моргенштерн – фигура откровенно эпатажная. Шокирующий внешний вид, вызывающе провокационная, полная кривляний манера поведения, демонстративный цинизм высказываний типа: «Я тупой, но мне за это платят деньги». Одновременно Моргенштерн называет себя «гением», хотя и «пылью» тоже. Его поступки, нарушающие общественные табу, – постоянный источник скандалов: то он публично, на камеру сжигает сто тысяч рублей, то участвует и выигрывает в конкурсе на звание «Женщина года», то жертвует огромные суммы на благотворительность. Тексты песен рэпера, если их можно так назвать, полны нецензурщины настолько, что выбрать

фрагмент для цитирования в данной статье, не оскорбив слух читателя, я не счел возможным. От музыки его опусы тоже, как правило, довольно далеки.

Словом, раздолье для уничтожающей критики, только смысла в ней мало. Констатация ущербности Моргенштерна – сочинителя и исполнителя – ни на шаг не приближает нас к объяснению его невероятной популярности и востребованности. Более того, критика в ее понятном негодовании рискует оказаться даже более комичной, чем то, что делает рэпер в своих видеороликах. Резкость суждений только прибавляет Моргенштерну популярности, а направленный в его адрес негатив дает дополнительный повод и материал для издевательски-маргинальных выступлений. Кроме того, в отмеченных выше качествах рэпера нет по сути ничего принципиально нового: все они – от кричащего внешнего имиджа до непристойной лексики – идут от нарушавшего общественные и эстетические табу творчества панков. Откровенно демонстрируемые антипоэтичность и антимзыкальность – тоже наследие панк-рока.

И все же Моргенштерн представляет собой явление не столь однозначное и тривиальное, как это выглядит на первый взгляд. Рэпер сложнее, чем сам себя позиционирует. Я готов разделить точку зрения психотерапевта Ирины Белоусовой, видящей в Моргенштерне важную социально-психологическую фигуру. «Есть впечатление, – комментирует она, – что все, что мы наблюдаем, – интересная постановка, которая придумывается на ходу изворотливым мозгом. Это серьезные “психологические шахматы”...» [9]. Данную позицию дополняет Ольга Сус, считающая, что в фигуре Моргенштерна максимально полно раскрывается архетип Шута, который во многом и объясняет феномен успеха рэпера. О. Сус поясняет: «Архетип Шута проявляется в людях-творцах, которые играют и развлекают общество. Им позволено нарушать правила, принятые в этом социуме. Они умеют одновременно и радоваться, как дети, и экспериментировать. Но их стратегия всегда выходит за рамки стереотипов, переворачивает привычное с ног на голову, заставляет задуматься» [9]. В таком подходе, полагаю, найден ключ (а это всегда едва ли не решающий фактор для критика) к объяснению интересующего нас феномена.

Я бы даже расширил предложенную формулу: Моргенштерн – типичный *трикстер*, иными словами, ловкач, обманщик, манипулятор и провокатор, вносящий в окружающее его пространство оживление или, говоря современным сленгом, «движку» и хаос. Рэпер одновременно

правдив и ложен, он сам признается, что абсолютно всерьез воспринимать его не стоит: «Вы не забывайте, кто я такой. Верить мне или нет – решать вам, но я бы на вашем месте не верил» (цит. по: [10]).

Моргенштерн-трикстер не отягощен никакими комплексами, в том числе комплексом стыда. Ему позволено, точнее, он сам себе позволяет нарушать любые нормы и запреты, сам устанавливает правила игры. Можно было бы сказать, что это чистая игра, игра ради игры, если бы она не приносила немалые дивиденды, которые также оказываются объектом его сарказма и издевки. Когда рэпер в кривляющейся, гиперболизированной манере демонстративно выставляет напоказ свои дорогие машины типа «Феррари», пачки денег, разбрасываемые направо и налево, сопровождая все соответствующим пренебрежительно-глумливым текстом, увиденное и услышанное воспринимать однозначно невозможно. Что это: откровенное, циничное в своей искренности бахвальство, пропаганда культа золотого тельца или иронический перформанс, отлично сыгранный персонаж? А может быть, и то, и другое – исполнитель как личность, удачно сросшаяся с создаваемым им сценическим образом?

По-видимому, как это обычно бывает в массовой музыке, ответы нужно искать за ее пределами – во времени и контексте. А контекст человека, живущего в современной России, таков: деньги решают все, они – главный критерий в рейтинге успешности. Особенно остро данный контекст ощущает вступающая в самостоятельную жизнь молодежь – достичь успеха любым путем. «Деньги не пахнут» – сегодня эта фраза, произнесенная некогда римским императором Веспасианом, который обложил налогами городские туалеты, обрела редкую актуальность. Моргенштерн в карикатурной форме изображает мечту современных тинэйджеров. Впрочем, так ли уж оно карикатурно, это изображение? На состоявшемся недавно в Санкт-Петербурге Международном экономическом форуме, собравшем солидных бизнесменов и политиков, в роли спикера выступил не особо образованный видеоблогер девятнадцати лет Дания Милохин, бывший еще год назад официантом в Анапе, а ныне вошедший в список «Форбс». Вот она – современная карикатура! В какое странное время мы живем! А потому, завершая наш разговор, еще раз подчеркну: критик и журналист, пишущий о массовой музыке, во все времена, а в наше – тем более, должен обладать не только музыкальным, но и высокоразвитым *социальным слухом*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 26–46.
2. Сохор А. Н. О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 3–31.
3. Приятного аппетита! (Интервью с Е. Летовым). URL: <https://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981236.html> (дата обращения: 25.10.2021).
4. Неумоев Р. Конец музыки бунта в России. URL: <https://ru-neumoev.livejournal.com/264620.html> (дата обращения: 25.10.2021).
5. Карпушин Н. Проблемы рок-музыки в России. URL: <http://astartaview.ru/problemu-rok-muzyki-v-rossii/> (дата обращения: 25.10.2021).
6. Мыринова М. Как Моргенштерн стал кумиром молодежи? URL: <https://rvs.su/statia/kak-morgenshtern-stal-kumirom-molodezhi> (дата обращения: 25.10.2021).
7. Пригожин И. И. Моргенштерн и Шнуров своим творчеством развращают молодежь. URL: https://newizv.ru/news/secular_chronicles/05-11-2020/ (дата обращения: 25.10.2021).
8. Ячменев Е. Равнение на Моргенштерна. URL: <https://www.oblgazeta.ru/culture/117956/> (дата обращения: 25.10.2021).
9. Шут или герой нашего времени: чему стоит поучиться у Моргенштерна? URL: <https://www.psychologies.ru/articles/shut-ili-geroy-nashego-vremeni-chemu-stoit-pouchitsya-u-morgenshterna/> (дата обращения: 25.10.2021).
10. Мыринова М. Этика Моргенштерна: Самый популярный российский рэпер и его нигилизм. URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/253921-morgenshtern-i-etika-dima/> (дата обращения: 25.10.2021).

REFERENCES

1. Knabe G. Dialektika povsednevnosti [Dialectics of Everyday Life]. In: Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]. 1989. No. 5. Pp. 26–46.
2. Sokhor A. O massovoy muzyke [About mass music]. In: Voprosy teorii i estetiki muzyki [Problems of theory and aesthetics of music]: collected articles. Leningrad: Muzyka, 1974. Issue 13. Pp. 3–31.
3. Priyatnogo appetita! (Interv'yu s E. Letovym) [Bon appetit! (Interview with E. Letov)]. URL: <https://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981236.html> (date of application: 25.10.2021).
4. Neumoev R. Konets muzyki bunta v Rossii [The end of the riot music in Russia]. URL: <https://ru-neumoev.livejournal.com/264620.html> (date of application: 25.10.2021).
5. Karpushin N. Problemy rok-muzyki v Rossii [Problems of rock music in Russia]. URL: <http://astartaview.ru/problemu-rok-muzyki-v-rossii/> (date of application: 25.10.2021).
6. Myrinova M. Kak Morgenshtern stal kumirom molodezhi? [How did Morgenstern become a youth idol?] URL: <https://rvs.su/statia/kak-morgenshtern-stal-kumirom-molodezhi> (date of application: 25.10.2021).
7. Prigozhin I. Morgenshtern i Shnurov svoim tvorchestvom razvrashchayut molodezh' [Morgenstern and Shnurov corrupt young people with their creative activities]. URL: https://newizv.ru/news/secular_chronicles/05-11-2020/ (date of application: 25.10.2021).
8. Yachmenev E. Ravnenie na Morgenshterna [Align Morgenstern]. URL: <https://www.oblgazeta.ru/culture/117956/> (date of application: 25.10.2021).
9. Shut ili geroy nashego vremeni: chemu stoit pouchit'sya u Morgenshterna? [Jester or hero of our time: What is worth learning from Morgenstern?] URL: <https://www.psychologies.ru/articles/shut-ili-geroy-nashego-vremeni-chemu-stoit-pouchitsya-u-morgenshterna/> (date of application: 25.10.2021).
10. Myrinova M. Etika Morgenshterna: Samyj populiarnyj rossiiskiy reper i ego nigilizm [Ethics of Morgenstern: The most popular Russian rapper and his nihilism]. URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/253921-morgenshtern-i-etika-dima/> (date of application: 25.10.2021).

Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

