

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

ЭСТЕТИКА «НОВОЙ РОМАНТИКИ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Е. Г. Лебедева

Аннотация. В статье предлагается авторский взгляд на популярную музыку второй половины XX века, как на выражение неоромантических тенденций в культуре. Рассматривается становление и развитие музыкальной культуры в контексте субкультурных движений. Протестные настроения, связанные с общим духовным климатом Европы 60–80-х годов XX века. Исследуется виртуализация политических процессов путем внедрения определенных догматов в музыкальную среду. Анализируется процесс зарождения нового направления в музыкальной культуре, развитие новой эстетики и клубного движения, медиаккультуры. Исследуется феномен флагманов «новой романтики». Используется метод выявления стилевой ассоциации как вторичного средства музыкальной выразительности, поиска стилевого единства и стилевых сопоставлений. Научная новизна данного исследования заключается в самом предмете исследования — «новой романтике». Этот интересный и многообразный пласт современной культуры воспринимается зачастую, как некий побочный продукт музыкальной культуры, в отличии, например, от рока и даже панка. В статье автор отдает дань движению «новой романтики», которое по мнению исследователя, до сих пор подпитывается своими соками многие направления в современной музыкальной культуре.

Ключевые слова: музыкальная культура постмодернизма, рок, панк, ситуационизм Ги Дебора, Малкольм Макларен, субкультура, Стив Стрейндж, «новая романтика», Джордж О'Дауд, «Culture Club».

Музыкальная культура XX века подвергалась различным изменениям и как в зеркале отражала настроение общества в тот или иной период истории. Прошлый век во многом ознаменовался революционными тенденциями, в том числе и атеистическими, когда человек как венец эволюционного развития живой природы остался наедине со своим могуществом и, в то же время, абсолютно несовершенным. С одной стороны, потеря мудрого управителя всей земной жизни и великого художника — Господа Бога — вызвала небывалый оптимизм и подъем творческой энергии, с другой — перепуганному человеку открылась вселенская пустота, огромная ответственность легла на его плечи. Отсюда и оптимизм, и пессимизм, надежда и отчаяние... Все обострено до крайности и противоречиво.^[1] Человечество прошло через многие события и испытания, которые глубоко изменили жизнь и мироощущение людей, и это не могло не отразиться на культуре.

Эклектика как смешение, соединение различных стилей в сфере современной культуры вызревала на протяжении всей европейской исто-

рии XX века. Уже в самом начале века европейская культура перестает быть комфортным пространством. Здесь воедино собираются все направления мировой культуры: Восток и Запад, азиатская, африканская, европейская, они сталкиваются друг с другом и усиливают процессы ассимиляции тех художественных явлений, которые до недавнего времени были самобытны (меняется общий смысл искусства, назначение художника, да и сам художественный материал). Смещаются духовные пласты, создавая ощущение хаоса, но возможно это и определяет главную ценность человеческой жизни.

Если в рамках модернизма еще есть вера в технологический прогресс, сформировавшаяся из обломков веры в религию и традиции, то позже общество отказалось от каких-либо традиционных моральных норм и ценностей европейской христианской культуры долгие века, превращаясь из европоцентризма в полицентризм.

Модернизм еще стремился дополнить рационализм иррациональными способами познания мира и бытия в мире, но в 60–70 годах XX века в западноевропейской эстетике произошел

культурный поворот, который получил название «постмодернизм». Искусство постмодернизма создало совершенно иную художественную реальность, отличную от окружающего предметного мира. Эстетические объекты намеренно деформировались, субъективность создавала в своем воображении принципиально новые образы. Отказ от традиций, какого-либо канона в искусстве приводит к созданию своего собственного стиля (или нескольких стилей в искусстве). Стиль, в отличие от устоявшейся формы, исходит от индивидуальности и проявляется в вещах и артефактах. Новое восприятие ищет в искусстве и в жизни провокации, жеста, игры.

Отказ от поиска новых ценностей приводит к тому, что основным методом развития постмодернизма становится цитирование, некое культурное посредничество: интерпретация, коллаж. Что же такое постмодернистская культура в музыке? Во многом — это культура постиндустриального, информационного общества.

Проявления тенденций постмодернизма отчетливо проявляются в популярной музыке, джазе, ритм-н-блюзе и раннем рок-н-ролле и связано это с введением принципиально новых технологий записи. Создается трехмерный звук, когда голос вокалиста звучит на переднем плане, тогда как остальные голоса создают «стену» на заднем плане. С середины 1960-х годов такая техника стала стандартом большинства коммерческих радио. Включение техники студийного микширования, электроники и использование наложения звуковых дорожек становятся неотъемлемым атрибутом рок-музыки. Поп-музыка чаще использует синтезаторы, акустические инструменты и в целом более мягкое звучание ритм-секции, нежели электрогитары. А в начале 1970-х диджеи Нью-Йорка открыли новый путь в постмодернистской музыке. Они пробовали воспроизводить записи для танцплощадок, контролировать скорость воспроизведения записи и использовать микшерский пульт для применения реверберации и других звуковых эффектов. В то же самое время они говорили в микрофон поверх музыки, что подготовило появление хип-хопа.^[2]

В конце 60-х активно развивается рок-движение, возникшее в Англии и США, теперь оно распространяется по всему миру и становится самым ярким явлением художественной жизни второй половины века.

Среди наиболее выдающихся представителей этого направления были Элвис Пресли, «The Beatles» и «The Rolling Stones». Мощнейшая эмоциональная волна, исходящая от этого движения, выразила стихийный протест молодых людей против социальных потрясений, бесконечных войн, разрывающих землю, расовой дискриминации. Сценические

образы исполнителей и их повседневный вид были подчеркнуты демократичными. Рок-музыка стала силой, которая объединяла разрозненные молодежные движения и группы. Песни «The Beatles» отличались свежестью звучания и искренностью исполнения. «Все, что нам нужно — любовь» («All you need is love») и «Дайте миру шанс» («Give peace a chance»), эти песни стали негласными международными молодежными гимнами.

Значительная часть молодежи отвергла технологизацию культуры и вместо этого она стремилась жить в культуре, основанной на гуманистических ценностях, таких как любовь и гармония с окружающим миром. Рок-движение как субкультура выступило здесь и как политическая сила, таким образом, проявилось «коллективное нечто», иное по отношению к официальной культуре.^[3]

С середины 70-х годов рок стал ассоциироваться с прогрессивными общественными движениями. Все большую популярность набирают концерты «рок против...» (расизма, милитаризма, наркомафии...), рок-музыканты участвуют в благотворительных акциях. Рок вторгается и в классическую культуру. Значительным событием в музыкальной жизни была постановка рок-оперы Эндрю Ллойда Уэббера и Тима Райса «Иисус Христос-суперзвезда», которая сочетает в себе достижения музыки рока с традициями классического оперного искусства.

Начался процесс формирования национальных рок-движений, и рок стал не только явлением в художественной культуре, но и образом жизни и мышления молодежи.

Постмодернизм, придя в европейскую культуру на волне студенческих революций 1968 года, стал реакцией на искусство, которое к концу XX века уже успело вкостить все прелести общества потребления. Это направление привнесло в безыдейное, к тому времени, общество новую сверхидею (сегодня настоящего художника окружают враги) и насытило общество своим революционным потенциалом, создавая новую художественно-революционную ситуацию, изобретая новую цивилизацию. Таким образом, это направление довольно ограниченно вписывается в леворадикальную концепцию эстетического бунтарства. Постмодернизм созвучен идеям новой сексуальности и новой чувственности.^[4]

ИГРАЯ ПОЛИТИКУ

Однако уже ко второй половине 70-х годов на благодатной почве постмодернизма зарождается панк-движение, восходящее корнями к ситуационизму, еще одному детищу плюрализма. «Локализация социальной группы в отношении к власти, авторитету, статусу, своему собственному ощущению идентичности — этнической, профессиональной или какой-либо другой — ведет к образованию

субкультуры, чьей функцией является поддержание безопасности и идентичности данной группы и порождение набора значений, которые помогают ей справляться с проблемными ситуациями».^[5] Тактически панк, как и ситуационизм, определял себя через максимальное (в идеале — равноправное) соучастие аудитории; основным приемом панков и ситуационистов был скандал. «В стратегии: ситуационисты и панки стремились к возвращению аутентичного бытия, путем максимальной спонтанности действия и отказа от любого сотрудничества с системой. Панки называли эту тенденцию DIY — «do-it-yourself movement»; речь шла о создании автономной сети артистов, музыкантов, журналов и магазинов, не связанной с корпорациями и «шоу-бизнесом».^[6] Апологетом ситуационизма был Ги-Эрнст Дебор — французский философ, историк, писатель, художник-авангардист и режиссер. Наблюдая за крахом ортодоксального просоветского коммунизма, который наткнулся в европейской революции 60-х годов XX века на совершенно необъяснимые для него классовые процессы, Ги Дебор искал гносеологические истоки своих теорий. Но, отвергая марксизм, философ увлекся эмпирической социологией и определил новую социально-экономическую формацию, которая пришла вслед за капиталистическим индустриальным обществом, как общество спектакля. По его мысли, спектакль (произведение сценического искусства) — это результат современного способа производства. Спектакль — это отношение между людьми, опосредованное образами, это экономика, развивающаяся ради самой себя. Преобладающий в развитом евро-американском обществе порядок, вызванный к жизни новым способом производства, производства зрелищ, берет под свой контроль распределение свободного времени каждого человека. Он заполняет это время медиа-продуктом и синтезированными ситуациями «внешней жизни», путем отчуждения человеческой жизни и создавая условия для атрофии поведенческого комплекса, рассчитанного на ситуацию выбора. Вместе с тем отчуждение продукта от его производителя затронуло всю интеллектуальную и чувственную жизнедеятельность, произошло отчуждение, пролетаризация мира. И, самое главное, смысл производства образов внутри постиндустриального общества состоит не в извлечении прибыли, а в сохранении статус-кво, спокойствия и порядка в континууме угнетения, что может быть достигнуто лишь путем социальной пассивности гражданина.^[7] «Спектакль есть дурной сон закабаленного современного общества, которое, в конечном счете, выражает лишь только его желание спать. И спектакль-это страж сна».^[8] Лозунг ситуационистов 1959 года — «Уничтожение отчужденного труда!».

Для ситуационистов образ становится товаром, производится и продается только образ, а его реальный заменитель, потребляемый людьми, есть только фикция, не имеющая никаких качественных характеристик. Образ создает, в том числе и масс-медиа и реклама.^[9]

Пожалуй, некоторые постулаты этой философии вообще подходят для индустрии шоу-бизнеса и могут распространяться не только на панк, но и на другие направления в современной культуре.

Уже в двадцатилетнем возрасте Ги Дебор делал весьма нестандартные жесты: выпустил в свет книгу «Воспоминания», составленную из чужих текстов и переплетенную в наждачную бумагу, снял фильм «Завывания в честь Сада» (1952), в котором отсутствовало изображение: на экран проецировался ровный свет проектора, который чередовался с затемнениями, а звуковая дорожка сочетала полную тишину со странными многоголосьем. Этой работой он предвосхитил и визуальные эксперименты Энди Уорхолла, и Йоко Оно, и поиски видеоарта.

Ги Дебор оказал большое влияние на британского музыканта и продюсера Малькольма Макларена. В конце 1960-х Макларен увлекся идеологией ситуационизма — движения, вышедшего из марксизма, но привлекавшего декларированием провокативных, абсурдных действий.^[10] Ярким примером применения этих идей мы находим в британском панке: именно Малькольм Макларен, будучи создателем знаменитых «Sex Pistols» виртуозно применил ситуационистские заветы в английском шоу-бизнесе,^[11] используя в работе этой группы лозунги листовок 1968 года:

«Запрещается запрещать!» — Il est interdit d'interdire — анонимные граффити. В мае 1968 года.

«Будьте реалистами — требуйте невозможного!» — Soyez réalistes, demandez l'impossible! — анонимные граффити. В мае 1968 года.

«Никогда не работайте!» — Ne travaillez jamais! — анонимные граффити. В мае 1968 года.

«Отношения должны строиться на терроре, если не страсть!» — Манифест Леттрристского интернационала. Февраль 1953 года.^[12]

Приблизительно в то же время, что и «Sex Pistols», в 1976 году в Лондоне появляется еще одна панк-группа по образу и подобию сильно ее напоминающая — «The Clash». Однако судьба этой группы оказалась гораздо более успешной. Большая популярность коллектива, на панк-сцене не мешала участникам экспериментировать с различными музыкальными стилями от регги до хип-хопа. Такая широта музыкального диапазона, полные энергии и провокаций концерты, а также политическая бескомпромиссность, вероятно и принесли «The Clash» нехарактерный для панка успех как у себя на родине (все альбомы группы попадали в верхнюю «двадцатку» хит-парада), так и за рубежом.^[13]

Несмотря на то, что основные образцы английской панк-культуры были взяты из нью-йоркского андеграунда середины 70-х годов XX века, у его групп «Talkin' Heads», «Ramones», «Television», «New York Dolls», «Patti Smith», «Richard Hell» или «Blondie», Америка не стала родиной панков. Но эхо английской панк-активности образца «Sex Pistols» или «The Clash» докатилось до США и приняло своеобразные формы в Калифорнии и Лос-Анджелесе, где музыка местных панков получила название «хардкор-панк» (hardcorepunk).^[14]

После распада «Sex Pistols» Макларен стал менеджером группы «Adam and the Ants», организованной в 1977 году фронтменом группы Адамом Антом (Стюарт Лесли Годдард) и быстро ставшей частью стремительно набиравшей силу лондонской панк-сцены.^[15] Но сотрудничество было недолгим, и найдя новую солистку, четырнадцатилетнюю певицу Аннабеллу Льюин (Annabella Lwin), Макларен с музыкантами «Adam and the Ants» создали новый коллектив дав ему название «Bow Wow Wow». Группа стала широко известной благодаря оригинальным вкраплениям ритмичных африканских мотивов в электронную рок-музыку, танцевальный пост-панк с акцентом на перкуссию (с преобладанием так называемого «бурунди-бита», этнической находки Макларена, опробованной им прежде в «Adam and the Ants», именно Макларен предложил участникам группы переписать все аранжировки с использованием «бурунди-бита» и двух ударных установок, а кроме того, придумал для музыкантов красочный пиратско-индейский имидж), и скандалом, который вызвало появление обнаженной четырнадцатилетней солистки на обложке альбома «See Jungle!...».^[16] Когда из группы «Bow Wow Wow» ушел бэк-вокалист, на подмогу главной солистке коллектива Аннабелле Льюин срочно потребовался новый, и волею судьбы в одном из ночных заведений Лондона, Макларен знакомится с Джорджем Аланом О'Даудом (в последствии Boy George). Джордж убедил продюсера в своей исключительности и был принят в коллектив, взяв псевдоним Lieutenant Lush (Лейтенант Лаш). Но он успел поучаствовать только в нескольких концертах, и, так как яркая индивидуальность проявлялась в Джордже еще с малых лет, нетрудно догадаться, что большая часть внимания публики доставалась именно ему, что, конечно, не могло понравиться остальным участникам коллектива. Джорджу пришлось покинуть группу, но Макларен оценил талант молодого человека и посоветовал ему создать свою команду. Так эта, казалось бы, не самая приятная ситуация сыграла положительную роль в дальнейшей творческой судьбе Джорджа О'Дауда, и предопределила его будущую карьеру и жизнь.

Исследования музыкальной среды конца 70-х годов в Англии и Соединенных Штатах Америки

показывают, что в то время различные молодежные течения находились во взаимной конфронтации. Панки ненавидели диско, профессиональный рок, «ориентированный на взрослых», и стадионный глэм-рок; фанатики традиционный гитарный рок-музыки боролись с влиянием диско и коммерческих форм соул-музыки, блэосоул-и фанк-музыканты противопоставляли себя всей белой рок-музыке. В 80-е годы произошло ослабление этой междоусобицы, и даже слияние некоторых противоположных жанров в нечто новое. Нигилизм английских панков отрицал все, кроме любительских паб-рок групп и музыки регги, которая преобразилась в Англии в ту-тоун-рок.^[17] Это привело к тому, что подавляющее большинство молодых аутсайдеров, приверженцев идеологии панков, и подражающих им модников среднего класса стали проводить свободное время, слушая музыку не в концертных залах или на спортивных аренах, а в многочисленных маленьких кафе, клубах и танцевальных залах. Формируется так называемая «клубная культура».^[18] Появляется новая эстетика, способная повести за собой тысячи молодых людей. Начинается расцвет культуры музыкального видео, которая и послужит катализатором процесса развития нарождающегося движения «новых романтиков». Позитивный взгляд на масскульт начинает доминировать во всех европейских странах, и эта ситуация сохраняется и сегодня¹.

«НОВАЯ РОМАНТИКА» — ЭПОХА! ИЛИ СТИЛЬ?

Итак, музыкальная культура 80-х вступает в эпоху «новой романтики». Высококласный музыкант этого поколения стал немислим без знаний программиста, способности обращаться со сложной электронной технологией. Таким образом, в противовес нарочито антипрофессиональной концепции панков, в музыке наметился поворот к высокотехнологичной и достаточно концептуальной музыке, от которой поначалу повеяло чем-то от прогрессив-рока.

Диско-рок, становясь все более и более проблемным, полностью нейтрализовал нигилизм панков. «Новая романтика» изначально появилась как модное течение и во многом с легкой руки валлийского музыканта лидера группы «Visage» Стива Стрейнджа. Именно он вместе со своим другом Расти Игеном в начале 80-х создал в Лондоне клуб, ориентированный на электронный рок. У истоков этого начинания также стоял и ряд групп: «Cult with no Name», «Futurists», «Blitz Kids», «New Dandies»,

¹ Подробнее о развитии субкультур см.: Шапинская Е. Н. Другой в мире (пост) субкультур/ Шапинская Е. Н. Избранные работы по философии культуры.— М.: Согласие 2014. Сс. 387–418

«Visage», «Spandau Ballet» и «Duran Duran». ^[19,20] Клуб (впоследствии получивший название «Blitz») был задуман и сделан с целью собрать в одном месте людей, которые также как и они любили музыку вызывающую, своеобразную и при этом популярную вроде Дэвида Боуи, «Roxu Music», «Kraftwerk». И решили приятели впускать в этот клуб только «людей чудесных и странных». ^[21] В газетах клуб стали именовать «самым декадентским новым клубом в мире». На правах хозяина Стив встречал друзей и выпроваживал тех, кто не мог быть ими. Может быть, впервые в истории клубного дела политику заведения определяли люди, которым не было и 25 лет, лозунгом клуба было «не верь тем, кто старше 25».

Стив Стрейндж стал жрецом высокого вкуса, и все изменения его стиля диктовали моду для тех, кто находился в клубе, ведь он задумывался как место, «в котором каждый мог бы носить ту одежду, которую он хочет носить в своих фантастических мечтах и действительно быть кем-то, кем бы он хотел быть без возможности быть осмеянным за своё отличие». ^[22]

Сначала Лондон наводнили таинственные афиши «Слава, слава — как мне призвать тебя?! (слова из известной песни Дэвида Боуи « *Fame* ») Клуб для героев. Диско в Транс-Европейском экспрессе». Адрес не был указан, но слух пошел, и вскоре каждый вечер во вторник у заветных дверей стали собираться неофиты. Стив, одетый во всё замечательно-странное, стоял у дверей, не впуская пьяных, футбольных болельщиков и вообще людей, выглядевших слишком нормально: бедно, устало и недостаточно стильно. «Они не могли бы участвовать в нашем милом сумасшествии...». ^[23] Вскоре клуб переехал в новое помещение, которое и получило название «Blitz». Так начало возникать то, что сами «романтики» окрестили «Култ без названия». Происходящее внутри напоминало смесь языческого ритуала с фильмом про захват земли пришельцами. Под индустриальные ритмы группы «Kraftwerk» розовые роботы плясали и целовались с жертвами Дракулы. Очевидцы вспоминали: «нормальность там считалась грехом». Довольно подробно атмосфера клуба показана в фильме английского режиссера Джулиана Джаррольда «Переживая за Боя» « *Worried About the Boy* ») (2001 г.) о юных годах жизни певца Джорджа Алана О'Дауда (Boy George).

Очевидно, что изначально влияние «новой романтики» проявлялось не столько на музыкальной части «новой волны», сколько на внешнем виде и эстетике, как музыкантов, так и аудитории. Прежде всего, «новых романтиков» можно было определить по невероятным одеждам. Их причудливые и фантастические наряды возникли, с большой долей вероятности, как реакция на невежество и под-

черкнутую неряшливость панков (« *Sex Pistols* » — ситуационизм, анархия, нигилизм). Рождалась странная смесь образов прошлого и будущего: пираты, гусары, персонажи японского театра Кабуки, космонавты, кардиналы, пришельцы из космоса, робин гуды, мушкетеры. Но одежда была только отражением внутреннего мира, в котором царила дерзость и радость молодости. По мнению французского исследователя современной культуры повседневности А. Лефебра, всегда существуют «возражения и противоречия, которые мешают замыканию пространства между знаком и предметом, производством и воспроизводством». «Предметы на практике становятся знаками, а знаки — предметами, и вторая природа становится на место первой — начального слоя воспринимаемой реальности». ^[24] По мнению другого исследователя, британского социолога и медиаведа Д. Хебдиджа, «вызов гегемонии, который представляют субкультуры, не является прямым. Скорее, он выражается косвенно, через стиль». ^[25]

Огромную роль в дальнейшем формировании эстетики «новой волны» сыграло появление нового вида искусства — видеомузыки, основой, которой стал видеоклип — мини фильм на тему песни. Визуализация хитов стала не только мощной формой поп-бизнеса, но и широким полем приложения творческих сил режиссеров, операторов, артистов и музыкантов нового типа. Основной движущей силой для новых романтиков стала круглосуточная трансляция видеоклипов по MTV.

Именно в видеомузыке идея маскарадности, средневекового балагана, итальянского неореалистического театра, предложенная клубным и дискотечным движением «новых романтиков», нашла широчайшее развитие, где органично сплелась с эстетикой абсурда, гротеска и сюрреализма. Они любовались собой и смотрели на окружающую их действительность, как на разбомбленные руины: прятались от настоящего в будущее и в прошлое — а в итоге очень точно это самое настоящее и определили. Совершеннейшая неестественность только оттеняла странность происходящего в реальном мире.

Масс медиа, по мнению американского ученого, основателя педологии С. Холла, внедряют субкультуру в качестве отвлекающего зрелища в официальную культуру, из которой она, собственно, и возникает. ^[26]

Важную роль в режиссуре клипов играл монтаж микро планов, сюжеты, длительностью не более двух секунд, когда зритель не успевает рассмотреть «картинку», и, самое главное, не было времени, чтобы связать все увиденные образы воедино и сопоставить их со смыслом одновременно звучащей песни.

Показной отход от серьезности и принципиальности, свойственный традиционным формам рок-музыки и джаза, обусловил в музыке «новой волны» крен в направлении средневекового европейского фольклора, отход от блюзовости вообще. В связи с новой тенденцией, особенно заметно изменился характер пения. Черный вокал, с его «подтягами», блюзовыми нотами, уступил место манерам, свойственным классическому пению, опере, оперетте и городскому фольклору. Пародия на бельканто певицы Нины Хаген, мелкая музыкальная вибрация от Колина Хэя из группы «Menat Work», прямой голос Стинга, балаганно-хулиганская манера пения групп «Madness», «Bad Manners» или «The Cure» — все это демонстративно отделило «новую волну» от традиций прежней поп-музыки, от рок-н-ролла, диско, стилей соул и фанк.^[27]

Одним из характерных приемов в эстетике «новой волны» явилась театральность, принцип, прямо противоположный идее шоу. Если в рок-представлении чья наиболее совершенная форма — стадионный глэм-рок, все направлено на то, чтобы «раскачать» зрителя, вызвать его на контакт, то в концерте групп «новой волны» все обычно строится как в традиционном театральном спектакле: артисты работают на сцене или в кадре видеоролика, как бы не зная, что за ними наблюдают. И, пожалуй, одной из немногих групп, которая использовала другие способы общения со зрителем, была группа «Culture Club». Здесь музыканты всегда были ориентированы на зрителя, общались с ним не только на сцене, но и в видеоклипах.

Основным стилистическим образцом для «новых романтиков», был Дэвид Боуи, чей сингл «Fashion» (1980 г.) в течение некоторого времени был программным гимном нового движения. При этом представители «нового романтизма», как правило, выглядели утрированно странно: в них преобладали андрогинность, гротескный аристократизм, образность, связанная с научной фантастикой (отсюда — первый вариант термина: futuristic).^[28]

«Новые романтики» стали «тем, что происходит». Доказательство не заставило себя ждать — в новом видеоролике «Ashes To Ashes» в высшей степени чувствительный на новые веяния Дэвид Боуи запечатлел «романтиков» во всей красе, тем самым поставив королевскую печать одобрения: «Да, вот это и есть то, что сегодня модно».

Как правило, в молодежных движениях (субкультурах), происходит нарочитое отклонение от общепотребительных норм, которое вносит хаос в упорядоченное социокультурное существование общества. Безусловно, это вызов нормативному миру и, как считает С. Холл, субкультуры делают проблематичным не только то, как мир

определяется, но и то, каким он должен быть¹. Но вряд ли столь безапелляционное заявление можно принять за постулат — на наш взгляд, оно слишком субъективно. Нам видится, что в появлении молодежных субкультур проявляется истинная жизненность культуры. Все процессы, так или иначе, являются показателем развития живого организма и, думается, что каждое творческое проявление есть показатель эволюционного процесса культурной жизни.

Музыкальными источниками «новой романтики» были электронный минимализм, глэм- и краут-рок. Однако в отличие от глэм-звезд начала 70-х, «неоромантики» практически не использовали гитар, заменив их синтезаторами; место «живых» ударных заняли драм-машины. Но все же в составах некоторых известных электро-поп-групп, играли и реальные барабанщики: Ричард Джеймс Берджесс («Landscape»), Уоррен Канн («Ultravox»), Расти Иган («Visage»), Джон Мосс («Culture Club»).

Музыка «новых романтиков» в основном представляла собой электропоп (или синти-поп) и была, чаще, танцевальной. Наряду с наследием Боуи и Брайаном Ферри («Roxy Music») в качестве музыкальных первоисточников «новыми романтиками» активно использовались диско, фанк и ритм-энд-блюз.^[29] Группа «Visage» Стива Стрейнджа (основателя клуба «Blitz») была чисто студийным проектом, куда, кроме Стренджа и Игана, уже играющего в «Ultravox», присоединился еще один член этого коллектива Мидж Юр, а также гитарист Джон Мак Джох и клавишник Дейв Формула из «Magazine». После пробного сингла «Tar» в конце 1980 года группа выпустила дебютный альбом, подкрепленный должным образом успехом следующих синглов: «Fade to grey» и «Mind of a toy». Уже начиная с обложки, альбом производил сильное впечатление. Стив Стрендж предложил «новую романтику», мелодичность против агрессивного хаоса панка, красочность против унылой серости. Видеоролик, снятый на песню «Fade to grey», вероятно, должен был ошеломить зрителей: за три минуты звучания Стрендж предстал в трех десятках гримов и костюмов — от черного раба до греческой гипсовой статуи. В названии песни: Стиву, как он говорил в одном интервью, нравится слово «fade» (англ. «сливаться»). «Это модное звуко сочетание, я чувствую, оно соответствует настроению года...».^[30] Меланхолия на тему собственной обреченности была отражением настроения в обществе и, особенно, в молодежной среде. «Мы выцветаем и сереем», шептал Стив Стрэндж, и голос его летел над странами и континентами. Образ обреченного героя, веду-

¹ См.: Hall, S. Deviancy, Politics and the media. — In: Deviance and Social Control. Ed. P. Rock. L., 1974

щего безнадежную, но душераздирающе красивую борьбу с чудовищем — социумом, пресекающем все порывы человеческой души к красоте, был одинаково близок на всех меридианах и параллелях.

Второй альбом «Annie» был подобен своему предшественнику. Но игра в моду и вычурные костюмы в 1984-м уже больше не обсуждалась на страницах британской музыкальной прессы, и к 1985 году группа «Visage» распалась.^[31]

К движению «новых романтиков» примкнули многие бывшие глэм-рокеры, в частности, очень своеобразная группа «Jaran». Коллектив начал существовать, когда все его участники еще учились вместе в школе в южном Лондоне. По их словам, они начали играть вместе просто, чтобы дать выход своей энергии. За четыре года существования (1978–81) группа записала несколько альбомов и заработала репутацию одной из самых передовых в мире.

Так же к примкнувшим относится команда «Ultravox», ее первоначальный лидер Джон Фокс декларировал, что мечтает быть машиной и прилюдно торжественно клялся прожить «жизнь без чувств». Песни этой команды звучали непривычно, но горячего отклика в душах слушателей не вызывали. От недостатка внимания группа начала постепенно увядать и, наконец, ее покинул солист. Фокс ушел «жить без чувств» сам по себе, а его место занял более чувствительный, сентиментальный, и при этом — совершенно незаурядный мелодист Мидж Юр. Мидж встал у руля, и под его руководством группа воскресла и записала альбом «Вена» — один из самых показательных альбомов 1980-х годов. Электроника оставалась главным элементом их звука, но добавился пафос грандиозности и мелодика. Существовали же исключения и другого рода: «The Human League» были известны в Шеффилде как исполнители музыки в стиле арт-панк с элементами краут-рока, но с возникновением нового движения создали себе «романтический» имидж и перешли к более легкой, танцевальной музыке.

^[32] Некоторое время к числу «новых романтиков» причисляли и «Adam and the Ants», группу с явно выраженными панк-корнями.^[33]

Среди всех новоромантических групп лицом направления были все же молодые люди из Бирмингема: группа «Duran Duran». Они репетировали в клубе, владельцы которого позволяли им еще и работать там, в свободное от репетиции время. Однако через некоторое время клуб закрылся, а его владельцы стали менеджерами команды.

Помимо написания качественной музыки, участники группы работали над своим образом, привлекая к этому модных дизайнеров — и вскоре стали так ослепительно красивы и элегантны, что заслужили титул «самых красивых ребят рок-н-ролла». Этому обстоятельству помогали и видеоролики с претензией на декаданс, сделанные для только-

только нарождавшегося MTV. И, пожалуй, именно «Duran Duran» одними из первых применяя развитые в клубе диджейские навыки, начали делать ремиксы на собственные песни.

Так «новая романтика» заняла собой все пространство и прочно обосновалась на музыкальном Олимпе, пусть и ненадолго, но успела зацепить собой несметные массы поклонников и последователей. Некоторые музыканты продолжали работать в этом направлении и даже иногда появлялись новые группы, чьи работы очень напоминали романтиков, возможно, таким примером может служить альбом «Scoundrel Days» 1986 года группы «A-ha».

Начавшись в Лондоне, это движение быстро охватило весь мир и как сказал кто-то из великих: «Песни уже наполняют пространство, вопрос только в том, кто первый их сорвет с дерева». Возникает ощущение, что эта музыка уже существовала где-то и при первой же возможности воплотилась — и подействовала она не только на остров под названием Альбион, но и на весь мир.

И все же среди огромного количества образовавшихся неоромантических групп, наиболее яркой звездой, по нашему мнению, становится группа «Culture Club», созданная Джорджем Аланом О'Дэудом. Как мы помним, менеджер группы «Bow Wow Wow» Малькольм Макларен очень лестно отзывался о Джордже в прессе и считал, что с его внешними и вокальными данными он должен организовать собственную группу, что Джордж вскоре и сделал.

В 1981 году команда Джорджа появилась на свет под названием «Sex Gang Children». Затем он переименовал ее в «Praise Of Lemmings», но окончательное название «Culture Club» было предложено ударником Джоном Моссом (экс-«Damned»), так как группа в своих композициях использовала различные музыкальные стили и в ее составе были музыканты разных национальностей; в основной состав вошли: Мики Крейг, Рой Хэйи Джон Мосс. Джордж взял себе псевдоним Boy George (вероятно, подчеркивая свою половую принадлежность, так как поначалу общество терялось в догадках кто же это сладкоголосое существо девочка или мальчик (?)). Группа много репетировала и записала несколько демоверсий, которые вскоре были разосланы по адресам всех крупных звукозаписывающих компаний Британии. Весной 1982 года «Culture Club» уже имели постоянный контракт с «Virgin Records». Но первые два сингла коллектива «White Boy» и «I'm Afraid Of Me» прошли почти незаметно. Оглушительный успех пришел к группе после исполнения на телешоу BBC «Top Of The Pops» песни «Do You Really Want To Hurt Me?», которую Джордж со своими музыкантами сочинил за несколько часов до шоу. После ее блестящего исполнения потребовалось всего месяц, чтобы о «Culture Club» говорили

по всей Британии. Хит разошелся рекордным тиражом и возглавил британские чарты.

Несмотря на то, что их дебютный альбом «Kissing To Be Clever» 1982 года несколько проигрывал в хитовости синглам, но это была качественная музыка, а уникальный голос Джорджа с явным соул-оттенком и его яркий талант интимного поэта превозносил музыку «Culture Club» над всем электро-попом.

Интерес к группе и андрогинному яркому образу Джорджа в замысловатых шляпах нарастал, студия «Virgin» поторопила «Culture Club» с выходом второго диска «Colour By Numbers» (1983 г.), который призван был стать их самой успешной записью (6 миллионов проданных копий, 1-е место в Британии и 2-е место в Соединенных Штатах). С такими синглами, как «Church Of Poison Mind» и особенно «Karma Chameleon» (1,2 миллиона продаж), который возглавил хит-парады по обе стороны Атлантики, группа купалась в мировой славе, а Бой Джордж постепенно превратился в ее рупор, визитную карточку команды.

Группу «Culture Club» справедливо назвали недостающим звеном между негритянским соул и белой электронной музыкой. Ее творчеству была присуща мелодичность, искусная аранжировка, интересные тексты песен. Следующий альбом — «Waking Up With The House On Fire» (1984), ознаменовал собой переход к стилю фанк: звучание стало несколько более резким, а тексты песен более социальными, сингл с этого альбома «The War Song» вошел в Top 10 по обеим сторонам Атлантики. Выпустив четвертый альбом, «From Luxury To Heartache» (1986), группа исчезла с горизонта и впоследствии распалась.

Секрет эксклюзивности композиций «Culture Club» и огромной популярности группы, кроется, безусловно, в высоком качестве песен и продуманности образа солиста. Мелодии насыщены и эклектичны, это не просто танцевальная музыка, да и не столько танцевальная, сколько музыка для души. Тексты песен философски просты, жизненны и понятны каждому, кто владеет английским языком, кто не владеет — стремится перевести и понять, да, даже просто слушать волшебное сочетание слов точно ложащихся на гармонию мелодии чрезвычайно приятно. Конечно, использование электроинструментов, помогающих любому музыканту создавать спецэффекты, обогащающие музыкальный ряд, дело нужное, но у «Culture Club» это делается не в ущерб звучанию натуральных инструментов. Вокал Джорджа выгодно выделяется из всей этой многоголосой компании новых романтиков. Его голос можно сравнить, пожалуй, только с голосом Элис Мойе из группы «Yazoo» по мощной энергетике, сочности и красоте тембра.

Его образ — отчаянно андрогинный. В этом образе он превзошел самого Дэвида Боуи: Джордж с юношеской бесшабашностью кидается во все тяжкие, и многослойные яркие маскарадные одежды дополняет оглушительным макияжем, впрочем, надо признать, что все это только играет на его образ, ему все это удивительно идет и способствует увеличению толп поклонников обоюбого пола. Джордж, несмотря на свой юный возраст, уже зрелая творческая единица, талантливый композитор, стилист, певец и безусловный организатор. Но все-таки для молодого человека такой грандиозный успех является тяжелым испытанием и последствия не заставляют себя ждать — Джордж расстается с коллективом и пускается в самостоятельное плавание. В 1986 году он записывает сольный альбом «Sold», который ничуть не уступает по качеству песен, альбомам, созданным им за время пребывания в «Culture Club».

В последующих двух альбомах Джордж экспериментировал с электронной музыкой, но как сами альбомы, так и синглы с них не имели значительного коммерческого успеха, и вероятно, чтобы снова поймать удачу за хвост, Джордж решает создать новую группу, полагая, что она будет более успешной, так как никто не будет знать о том, что он является ее лидером. Такой группой стала «Jesus Loves You» и, соблюдая инкогнито, Джордж берет себе псевдоним «Angela Dust» (Ангела Даст). Дебютный сингл группы «After the Love» он написал в соавторстве с Джоном Моссом^[34], ударником «Culture Club». Однако первые три песни группы также не имели заметного успеха в «UK Singles Chart», что теперь кажется довольно странным, так как синглы обладали всеми признаками хита: прекрасная мелодия, замечательный вокал и, что немаловажно, запоминающийся текст. Подводя итог этому небольшому исследованию следует отметить, что «новая романтика» появилась не на пустом месте и имеет довольно глубокие корни, уходящие в эпоху, когда «Философский романтизм поднял знамя того, что иногда называют не совсем точно интуицией и фантазией, в пику холодному разуму, абстрактному интеллекту» (Бенедетто Кроче)^[35] и выразился в произведениях известных романтиков XIX века. Конечно, «новые романтики» XX века отличались и философией и внешними проявлениями от классиков, однако объединяющим фактором служило романтическое мировоззрение тех и других, для которого характерен резкий конфликт между реальной действительностью и мечтой.

Период «новой романтики» в мировой художественной культуре по меркам истории был очень коротким, но, тем не менее, он стал целой эпохой, отголоски которой до сих пор проявляются в музыкальном мире и культурном пространстве в целом, заслуживая более глубокого изучения.

REFERENCES (TRANSLITERATED)

1. Rozanov V.V. Religiya. Filosofiya. Kul'tura. Avtorskii sbornik. M.: Respublika, 1992. 400 s.
2. Danuser, Hermann. 1991. «Postmodernes Musikdenken — Lösung oder Flucht?». In Neue Musik im politischen Wandel: fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte, edited by Hermann Danuser, 56–66. Mainz & New York: Schott.
3. Yinger J. Contrculture and subculture.— In: American Sociological Review, No.25, 1960. P.625.
4. Il'in, I. P. Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa.— M.: Intrada. 1998.— 256 s
5. The Fontana Dictionary of Modern Thought. L., 1989. P. 824
6. Misha Verbitskii. Antikopirait. Kniga pervaya: Situatsionizm, psikhodeliya, kopirait. url: <http://imperium.lenin.ru/Lenin/32/C/c1.html>
7. Tsentr gumanitarnykh tekhnologii. Gumanitarnye tekhnologii i razvitie cheloveka ekspertno-analiticheskii portal: url: <http://gtmarket.ru/personnels/gi-ernest-debor/info>
8. Gi Debor. Obshchestvo spektaklya / La Societe du spectacle. M. Logos. 2000. 184 s.
9. Aleksandr TARASOV. Situatsionistskii internatsional. 23–24 avgusta 1998. «Khudozhestvennyi zhurnal», № 24: url: <http://saint-juste.narod.ru/situat.htm>
10. Ruhlmann, William Malcolm McLaren. Allmusic. <http://www.allmusic.com>.
11. Vermorel, Fred; Vermorel, Dzhudi. Sex Pistols — Istoriya iznutri. SPb.: Amfora, 1994. 93 s.
12. The Situationist International Text Library/ url: <http://library.nothingness.org/articles/SI/all/>
13. Kokarev, Andrei. Pank-rok ot A do Ya. SPb.: Amfora, 1992. 46 s.
14. Burning Britain: The History of UK Punk 1980–1984 (Ian Glasper) 1.
15. ADAM & THE ANTS CØMMUNITY ØUTPOST: url: <http://www.adamandtheants.org>
16. Ruhlmann, William Malcolm McLaren. Allmusic. <http://www.allmusic.com>
17. Kozlov Aleksei. Rok: istoki i razvitie. Iskusstvo i Dizain.ID: 82308
18. Post-Subcultural Reader. Oxford-NY, 2003. P.6
19. LitMir — elektronnaya biblioteka: Aleksei Kozlov. Rok. S. 47. url: <http://www.litmir.net/br/?b=82308&p=47>
20. Akvarium Radio: url: <http://www.aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat343.html>
21. Diskoistoriya: url: http://discohistory.narod.ru/content/history_of_new_romantics/history_of_new_romantics.html
22. NEO80: Analiticheskii portal 80-kh godov XX veka: url: http://neo80.ru/culture/new_romantics
23. Lefebvre H. Everyday Life in the Modern world. L., 1971
24. Hebdidge, D. Subculture. The meaning of Style. L. — NY, 1981. R.17
25. Hall S. Deviancy, Politics and the media.— In: Deviance and Social Control. Ed. P. Rock. L., 1974
26. s Music Genres.New Romantics url: <http://www.pure80spop.co.uk/romantics.htm>
27. Vremya Z. Zhurnal dlya intellektual'noi elity obshchestva. url: <http://www.ytime.com.ua/ru/26/4534>
28. News Blog. This is the news. url: <http://www.eternalart.ru/visage/>
29. Jason Ankeny. The Human League. url: <http://www.allmusic.com/artist/the-human-league-mn0000895443>
30. The New Romantics. www.pure80spop.co.uk.
31. Lyudi. url: <http://www.peoples.ru/art/music/pop/boy/>
32. Kroche Benedetto. Antologiya sochinenii po filosofii. Istoriya, ekonomika, pravo, etika, poeziya. Sb-k rabot. Per. S. Mal'tsevoi. SPb. «Pnevma». 1999. 480 s.
33. Pogontseva D. V. Predstavleniya o telesnoi krasote v sovremennoi kul'ture // NB: Psikhologiya i psikhotehnika.—2013.—8.— C. 71–79. DOI: 10.7256/2306–0425.2013.8.10582. URL: http://www.e-notabene.ru/psp/article_10582.html
34. S. S. Sevast'yanova Drakula v myuzikle — zakonomernyi etap razvitiya vampirnoi subkul'tury // Filosofiya i kul'tura.—2013.—3.— C. 382–392. DOI: 10.7256/1999–2793.2013.03.11.

HARMONIE IN DER POLYPHONIE

-aus vielen Stimmen entsteht Einheit

«Die Wiener Polyphoniker» ist das erste europäische Jugend-Integrationsorchester, das durch Musik auf höchstem Niveau Jugendliche mit und ohne Migrationshintergrund zusammenführt, um durch ihre künstlerischen Leistungen der Integrationsthematik in der Öffentlichkeit ein positives Bild zu verleihen.

Die Jugendlichen erfahren dabei jene Werte, die für ein geglücktes Miteinander nötig sind.

Dirigent: Alexander Znamenskiy

Der 1979 in Moskau geborene Musiker studierte Viola und Kammermusik an der Zentralmusikschule des Moskauer Konservatoriums. Danach studierte er von 1997-2005 Konzertfach Viola an der Universität «Mozarteum» bei Prof. Thomas Riebl und Prof. Veronika Hagen in Salzburg mit dem Spezialfach Kammermusik beim Altenberg-Trio in Wien. Seit 2003 ist er in Wien tätig, gründete das «Razumovsky Quartett» und ist Vizepräsident der «Razumovsky Gesellschaft für Kunst und Kultur». Er singt und dirigiert in der russisch-orthodoxen Kirche zum hl. Nikolaus in Wien und ist außerdem Sänger des Schönberg-Chores. 2012 begann er das ordentliche Studium an der Musikuniversität Wien im Fach Dirigieren bei Prof. Uroš Lajovič und Prof. Simeon Pikonkoff. 2013 gründete er die «Wiener Polyphoniker» — das europäische Integrationsorchester.

