Семиосфера массовой музыкальной культуры XX века

В статье рассматривается система знаков, сложившихся в массовой музыкальной культуре XX в. Анализируя вопросы специфики массовой музыкальной культуры, автор отмечает, что определяющими для нее в XX в. становятся факторы социально-урбанистического развития общества, технические новации, тенденции визуализации культуры как основного средства коммуникации в разных форматах, в том числе и в рамках семиотической системы массовой музыки XX в. Анализируются типы знаков: иконические, индексальные, символические, представленные в рамках семиотической системы массовой музыки. Автор приходит к выводу, что семиосфера массовой музыкальной культуры охватывает вербальные и невербальные, кинестетические знаки, представляя собой мощную систему многопланового общения субъектов коммуникационного процесса в условиях современной постиндустриальной культуры.

Ключевые слова: массовая музыка, постиндустриальная культура, семиотика музыкальной культуры, семиосфера, джаз, рок-музыка

Ekaterina B. Kostiuk

Universe of the mind of the mass musical culture XX century

The article deals with the system of signs developed in the mass musical culture of the XX century. Analyzing the specifics of mass musical culture, the author notes that the factors of social and urban development of society, technological innovations, and trends in the visualization of culture as the main means of communication in various formats, including within the semiotic system of mass music of the XX century, are determining for it in the XX century. The types of signs are analyzed: iconic, index, symbolic, represented within the semiotic system of mass music. The author concludes, that the semiosphere of mass musical culture covers verbal and non-verbal, kinesthetic signs, representing a powerful system of multi-dimensional communication of subjects of the communication process in the conditions of modern post-industrial culture.

Keywords: mass music, post-industrial culture, semiotics of musical culture, semiosphere, jazz, rock music

DOI 10.30725/2619-0303-2021-1-46-53

Массовая музыкальная культура представляет собой значимое социально-художественное явление, но также может рассматриваться и как семиотическое пространство, насыщенное целой системой знаков разного коммуникативного смысла и назначения. По словам С. Т. Махлиной, «обойтись без знакового анализа этого *среза культуры*, который пронизан различными семиотическими кодами, его игнорирование – невозможно» [1, с. 131]. Между тем долгое время официальной отечественной наукой игнорировалась необходимость изучения массовой музыки как явления искусства и культуры. Представлялось, что «легкая» (одно из обозначений массовой музыки в советскую эпоху) музыка не может быть достойным объектом внимания для серьезного научного исследования, однако фундаментальные работы в сфере семиотики, психологии, социологии, культурологии, искусствоведения, музыковедения особенно XX – начала XXI в., очевидно актуализируют и создают основания для глубокого анализа специфики семиосферы массовой музыкальной культуры.

Значительный вклад в развитие семиотики – науки о знаках – внесли зарубежные и отечественные ученые: Р. Барт, Ч. Пирс, Ф. де Соссюр, Ж. Бодрийяр, Ч. У. Моррис, Ю. М. Лотман, М. С. Каган, С. Т. Махлина, З. Г. Минц, Л. О. Резников и многие другие. Вопросам семиотики музыки посвящены труды П. Булеза, К. Леви-Стросса, Ж.-Ж. Наттёза, Л. В. Саввиной, В. Н. Холоповой и др.

Будучи не только социально-значимым явлением XX в., но и художественным, массовая музыкальная культура за столетие обрела целую систему знаков, основанных на использовании как естественного языка, вербального и невербального плана, так и символические, иконические, поскольку массовая музыка в большой степени связана с *аппеллированием к визуальному восприятию, она зрелищна*, в отличие от академической музыки, формирование которой под влиянием, прежде всего, церкви было вербализировано через «срачивание» с религиозным словом, с его *глубоким духовным смыслом*, через силлабическое пение, слово молитвы [2, с. 21].

Представляется важным привести определение знака, которое представлено в работе С. Т. Махлиной: «Знак – это предмет или явление, репрезентирующий... другой предмет или явление... Каждый знак имеет значение и обозначает некий объект, называемый денотатом. Знаки могут быть соотнесены друг с другом в некую систему, представляющую язык» [3, с. 490]. С. Т. Махлина отмечает, что, несмотря на то что в современной науке уже принято рассматривать музыку как семиотическую систему, тем не менее, не все характеристики знаковости приложимы к ней, однако в музыкальной культуре уже сложилась система знаков, которые презентует ее направления.

Целый ряд ученых справедливо отмечает, что предпосылки к развитию массовой культуры и искусства относятся еще к концу XIX в., и фундаментальными причинами образования становится *социальный* фактор – перемещения значительной части населения из сельской местности в города, а также *технические открытия*, которые сделали возможным трансляцию на массовую аудиторию произведений искусства: киноаппарат братьев Люмьер (1895), фонограф Т. Эдисона (1877), граммофон Э. Берлинера (1887) и т. д.

Поскольку мы поставили перед собой задачу рассмотрения массовой музыки с точки зрения семиотики, то представляется необходимым обозначить направления и жанры, которые общепризнано относятся к массовой музыке от конца XIX в. до конца XX в.: *рэзтайм, джаз, эстрадная песня, рок-музыка, стиль диско, поп-музыка*, в отечественной массовой культуре – также *песни бардов*. Необходимо отметить, что названные жанры и направления не оставались постоянно на протяжении всего XX в. массово-популярными, а были таковыми лишь в определенные десятилетия, но внесли свой «вклад» в формирование музыкально-художественного языка, знаковых особенностей визуального и аудиального характера массовой музыки.

В семиотике принято рассматривать явление искусства или культуры по типам знаков: иконическому, индексальному, символическому.

Иконический тип (знаки-изображения). В массовой музыкальной культуре к таким знакам относятся: изображения музыкальных инструментов, изображения популярных исполнителей, эмодзи (особенно смайлик).

Изображения музыкальных и технических инструментов. Наиболее распространенными знаками-изображениями в массовой музыкальной культуре стали: саксофон, реже труба, гитара, грампластинка, микрофон и наушники.

Звукообраз эпохи в истории музыкальной культуры всегда был представлен определенными инструментами, которые становились популярными не только в связи с их техническим усовершенствованием, но и когда голос музыкального инструмента, тембр становился не только приятен для слуха, но и соответствовал эстетическим критериям времени. Так, например, для эпохи Возрождения массовым музыкальным инструментом была лютня. Выдающийся отечественный музыковед В. Д. Конен упоминает, что первые нотные издательства стали прежде всего издавать ноты для лютни, пользовавшейся большим успехом в обществе не только аристократическом, но и у среднего класса [2, с. 36–37]. Наиболее популярные музыкальные инструменты эпохи Просвещения – скрипка и клавесин, изысканный, приятный тембр которых соответствовал роскоши дворцовых покоев вельмож и королей. Сохранилось немало свидетельств о том, что многие монаршие особы XVIII в. в процессе обучения изучали игру на скрипке и клавесине в рамках обязательного образования: Иосиф II Австрийский (скрипка), Фридрих Великий (флейта), Мария Антуанетта (арфа), Павел I (клавесин, скрипка), его жена Мария Федоровна (клавесин, арфа) и т. д.

Эпоха романтизма, безусловно, связана со звучанием *фортепиано*. Этот инструмент стал частью концертной жизни общества, светских салонов, но характеризовал и домашнюю бытовую культуру не только дворян, но также и среднего класса.

Это отнюдь не значит, что других инструментов не было до XX в., но вышеозначенные были особенно востребованы, являя собой своеобразный *тембробраз* эпохи. Для XX в. такими тембробразами становятся *электронные музыкальные инструменты*, а также средства, позволяющие трансформировать звучание. Собственно, в реальной жизни мы слышим, что звучание, например, «Турецкого рондо» Моцарта, исполненное на синтезаторе, воспринимается как современная музыка, тем более, если в рамках ритма используется регулярный акцент на вторую долю ударных инструментов в аранжировке. К семантическим особенностям можно, по нашему мнению, отнести и использование звукоусиливающей, звукозаписывающей аппаратуры. Трудно представить звучание эпохи без этих технических средств, выполняющих не только коммуникативную функцию, но и художественно-эстетическую, изменяя облик звучащего произведения.

Изображение наиболее популярных в эпоху инструментов относится к иконическим знакам. Так, например, в XX в. таким знаком становится

изображение саксофона. Этот знак прежде всего связан с искусством джаза, и поскольку на протяжении достаточно значимого времени с 1920-х по 1950-е гг. джаз был массовым музыкальным увлечением [4, с. 218], то применение изображения саксофона даже во второй половине XX в. – знак, и даже знак-символ массовой музыки, а не элитарной, академической, для которой по аналогии с этим использованием может быть знак-изображение – скрипка. Известно, что сам инструмент, саксофон, был изобретен в 1840-х гг. бельгийским музыкальным мастером А. Саксом, т. е. в первой половине эпохи романтизма, но применялся изредка в симфоническом оркестре, преимущественно, причем уже последней трети XIX в. у импрессионистов, которых привлекала необычность и чувственность тембра саксофона. Популярным инструментом саксофон становится именно благодаря искусству джаза [4]. Симптоматично, что его активное применение в джазе начинается с эпохи свинга, стиля джаза, который, как справедливо отмечает американский исследователь Дж. Коллиер, вывел джаз на уровень подлинно массового мирового увлечения. Бархатный, чувственный тембр саксофона, фалличность его формы, соответствовала нарастающей уже с рубежа XIX–XX столетия тенденции к снятию сексуальных табу в общественной жизни, огромному интересу к этой теме, получившей научное обоснование в теориях З. Фрейда именно в начале XX в., а затем, очевидно, проявившейся в «сексуальной революции» 1960-х гг. в США и странах Западной Европы, а затем в 1990-х гг. – в России и странах Восточной Европы. Популярность саксофона достигла своего пика к 1940–1950-м гг., когда джазовые музыканты-новаторы, особенно легендарные Ч. Паркер, О. Коулмен, Д. Колтрейн, играли именно на этом инструменте. Изображение саксофона в массовом сознании также закрепилось как знак-символ эстрадной музыки, поскольку, начиная с эпохи биг-бэндов, оркестры включали группу саксофонов как неотъемлемую тембровую краску джазово-эстрадного оркестра.

Изображение трубы чаще воспринимается как знак прежде всего только джаза первой половины XX в. Наиболее известным музыкантом этого времени, гением джаза, был Л. Армстронг [4, с. 127], начинавший свой путь именно с исполнения на корнете, а затем трубе, внесший свой безусловный вклад в развитие данного направления музыки.

Со второй половины XX в. изобразительным знаком массовой музыки становится гитара. Этот музыкальный инструмент, особенно в своей электронной модификации, сначала стал широко использоваться в исполнении

рок-н-ролла, а затем в рок-музыке любых стилей. Более того стал инструментом массовой доступности с материальной точки зрения – недорогой, и с исполнительской – несложен в базовом освоении принципов игры. В сложившемся инструментальном составе рок-групп утвердилось использование как минимум двух гитар: гитары и бас-гитары. Известно, что одна из самых знаменитых рок-групп «Beatles», с которой, как считают многие исследователи [5; 13], началось развитие рок-музыки как самостоятельного музыкально-художественного явления, звучала на три гитары, на которых играли Пол Маккартни, Джон Леннон, Джордж Харрисон. Им стали подражать миллионы. Рок-музыка именно с «Битлз» стала массовым явлением 1960–1970-х гг.

Новое время XX в. отобразилось, как уже было выше сказано, в популяризации иных музыкальных инструментов: *саксофона и гитары*. Необходимо также отметить, что таким своеобразным *индексальным знаком* массовой музыки последней четверти XX в. стал электронный музыкальный инструмент – *синтезатор*. Звучание этого музыкального инструмента стало своеобразным признаком именно современной эстрадной музыки, а также рок-музыки, начиная с 1970-х гг. В принципе использование технических средств при исполнении массовой музыки становится знаком-символом именно массовой музыки XX в.

Изображения *грампластинки, наушников и микрофона* также используются как знаки-изображения, обозначающие именно эстрадную музыку, т. е. массовую. Необходимо отметить, что это все – технические изобретения для трансляции звука. Их появление связано прежде всего с открытиями изобретателей на рубеже XIX – начала XX в. Их изображения могут становиться знаками-символами музыки XX в., так как только для этого столетия они характерны как неотъемлемый атрибут массовой музыки.

К *индексальным знакам* массовой музыки, особенно таких направлений как джаз, эстрадная музыка, поп-музыка, рок-музыка можно также отнести и приемы вокального исполнения – «с хрипотцой», «шаутс» (shout – англ. «крик, возглас»), «свингованием». Ярким примером такого знакового использования этих вокальных приемов, «эффектов» стала опера «Порги и Бесс». Американский композитор Дж. Гершвин использует характерные приемы, свойственные именно джазовому вокалу для точности музыкального воплощения афроамериканский героев произведения. «Хриплый» тембр голоса исполнителя или, как отметила известная джазовая петербургская эстрадно-джазовая

певица Я. Радион¹, использование вокального приема «с хрипотцой» есть не только в джазе, но и в некоторых произведениях вокальной европейской музыки, он является ярким средством выразительности. Но, с точки зрения семиозиса вокального приема, голос «с хрипотцой», как и тембр саксофона, – это денотат сексуальности в звучании именно массовой музыки, использование его в других направлениях, например в академической музыке, сразу становится знаком-индексом джаза, поп-культуры, рок-музыки. Ученые-сексологи отмечают [6], что такой тембр голоса имеет физиологическую природу, характерную для ситуации сексуального влечения и привлечения. Он воздействует на слушающего и однозначно привлекает внимание, что, собственно, очень важно для коммерческих задач предпринимателей в сфере массовой музыки. *Сексуальность* голоса, манеры исполнения песни, пластики певца – символ именно поп-музыки, в джазе – стиля свинг.

Для массовой музыкальной культуры особое значение имеют *певцы-исполнители*. Не только их творчество, но и подробности личной жизни являются предметом внимания, подражания и такого специфического социального феномена как фанатство. К числу *знаков-символов* массовой музыки можно отнести целый ряд исполнителей массовой музыки, чье имя, изображение являются определенным денотатом и музыкального направления, жанра, и общественного взгляда на имидж массовой музыки, господствующих культурных взглядов в XX в. Так, общеизвестными в мировой культуре стали в этом плане – Л. Армстронг (джаз), Э. Пресли (рок-н-ролл), солисты группы «Битлз» П. Маккартни и Д. Леннон, солист группы «Queen» Ф. Меркьюри (рок-музыка), поп-исполнитель М. Джексон, стиля диско – группа «ABBA» (поп-музыка).

В каждой стране также в рамках массовой музыкальной культуры существует целый ряд певцов, который на определенном историческом этапе XX в. становился символом массовой музыки. Например, в СССР в 1920–1940-е гг. – Л. Утесов и К. Шульженко, в более поздние десятилетия символом советской отечественной идейной песни стал И. Кобзон, эстрадной – А. Пугачева, в социалистической Чехословакии – К. Готт, социалистической Болгарии – В. Найденов и т. д. Необходимо отметить, что лишь немногие исполнители «выходят» на мировой уровень *символа массовой музыки*, чье имя, образ сохраняют свою актуальность спу-

стя десятилетия, становятся знаком-символом музыки эпохи.

Кратковременность знаковости определенных исполнителей в массовой музыке, несомненно, может рассматриваться как одна из особенностей в этом направлении.

К знакам-признакам можно также отнести и особенности музыкального языка, сложившиеся в массовой музыке XX в.: ритм, тембр звучания эстрадных инструментов, использование звукоусиливающих, звукотрансформирующих технических средств работы со звучанием. *Эмоциональность и энергичность* звучания джаза, рок-музыки, эстрадных песен становится также символом этого направления. О символических знаках, средствах в музыке говорит С. Т. Махлина, отмечая, что «в роли символических средств могут выступать мелодические (реже – гармонические или ритмические) обороты и целые темы» [3, с. 497]. В академической музыке, как отмечает ученый, сложились факторы лейтмотивов, лейттем, программности, которая помогает воспринять в достаточной мере идею, которую хочет донести до слушателей композитор. В массовой музыке «идею» выражает не только слово песни, но прежде всего ритм, тембр, стиль вокального исполнения, которые становятся основой эмоционально-художественной выразительности произведения, но также и *маркером, знаком* принадлежности к массовой музыке, к одному из ее направлений или жанров.

Для *ритма как индексального знака* массовой музыки характерна *танцевальность с акцентом на слабую долю*. Именно смена акцента с сильной на слабую долю в музыке начала XX в., воспринятая от регтайма, а затем и джаза, кардинально изменила особенности выразительности звучания европейской, а затем и мировой музыки. Полиритмичность музыкального мышления, по нашему мнению, очень символична для периода культуры «перехода», когда допустимы разные, порой абсолютно противоположные, мировоззренческие позиции. Более того, танцевальность ритма массовой музыки, совместившая европейское и неевропейское ритмоощущение, открыла и для элитарной музыки, академической, новые возможности развития (например, симфоджаз). Ритм латиноамериканских танцев – знак-признак танцевальной массовой музыки второй половины XX в., также как ритм танго и регтайма – первой.

Блюзовая гармония, использование «дерти» тонов – знак-признак не только африканской музыки, но джаза и эстрадной музыки XX в.

Использование вышеназванных знаков-символов и знаков-признаков массовой музыки открыло для композиторов-профессио-

¹ Радион Яна – солистка оркестра «Саксофоны Санкт-Петербурга» под управлением Г. Гольштейна, доцент факультета музыкального искусства эстрады СПбГИК.

налов новые просторы для творчества. Ярким примером такого рода взаимодействия становится творчество выдающегося американского композитора Дж. Гершвина. В его опере «Порги и Бесс», как уже ранее было отмечено, широко используется акцент в ритме на слабую долю, блюзовая гармония, стиль вокального исполнения с шаутс [7, с. 113] и свингованием, глиссандированием, которые, с одной стороны, являются неотъемлемой частью музыкального языка оперы, но в тоже время и знаком-признаком героев-афроамериканцев. С другой стороны, использование симфонического оркестра в палитре звучания рок-музыки (например, с группой «Скорпионс» 11 ноября 1999 г. в Берлине), не только обогащает звучание, но и симфонический оркестр, являя собой знак-символ высокого искусства, тем самым повышает и имидж рок-музыкантов, группы, которая таким образом творит. Ситуация совместного концерта противоположных по своей эстетической сути музыкальных носителей имеет бинарный эффект. Так как и для симфонического оркестра совместный проект с рок-группой на пользу – современно, молодежно.

Огромное значение в любом направлении массовой музыки имеет внешняя атрибутика, проявляющая себя, особенно в имидже, сценическом костюме исполнителя данного направления, особенностях движения, мимики, в поведении на сцене. Формированию имиджа, поддержанию и развитию уделяется огромное внимание. Привлекаются известные модельеры – Вивьен Вествуд, Жан Поль Готье, Кансай Ямамото и другие для создания костюмов, причёски, грима [8]. Поскольку сценический облик в массовой музыке, пожалуй, не менее значим, чем собственно музыка. Внешняя атрибутика исполнителей массовой музыки формировалась на протяжении всего XX столетия.

Примерно до 1950-х гг., как правило, внешний вид эстрадных певцов был воспринят от традиций академической музыки – доминантной в предшествующие столетия, немногим отличаясь от внешнего вида исполнителей его: костюм с бабочкой или галстуком для мужчин, элегантное, чаще длинное в пол, платье для женщин. Достаточно посмотреть на фотографии наиболее известных исполнителей того времени зарубежных и России, чтобы в этом убедиться. Революционные изменения во внешнем образе исполнителей исторически связаны с началом 1950-х гг. В этот период в моде рок-н-ролл, танцы в стиле рок-н-ролл. Необходимо отметить, что еще в начале 1950-х гг. никто из исполнителей не уклонялся в сторону революционных изменений в имидже, об этом свидетельствуют ран-

ние фотографии Элвиса Пресли, Билла Хейли и других исполнителей данного исторического периода. Однако позднее в имидже Э. Пресли, а затем и других прослеживается *стремление к акцентированности, яркости костюма*. Фактически, именно *театрализация образов эстрадных исполнителей выводит на поп-музыку* – детище эпохи постмодерна, где все игра, иллюзия.

Вторая половина XX в. по сути демонстрирует активное взаимовлияние и взаимодействие моды и имиджа поп-исполнителей, идущих все время в авангарде новаций и новых художественных идей. Атрибутивным становится использование в костюме, причёске модных тенденций [8, с. 143–161] – это знак молодёжности, современности, новизны. Правда, этот образ обязательно должен совпадать с «героем», которого демонстрирует певец, отсюда, по нашему мнению, появление типажей исполнителя массовой музыки.

Так, в советской культуре представлен был тип лирической героини или мужественного героя. Причем, никакой сексуальности, все предельно целомудренно. Такая ситуация сохранялась вплоть до 1970-х гг. Знаковым стало появление стиля диско, в советской версии – ВИА, и, конечно, творчество А. Пугачевой, которая, всегда оставаясь в рамках общепринятого, тем не менее была на грани его, начиная с просторного балахона времен «Арлекино» (1975). Тогда так никто не выглядел на эстрадной сцене в СССР, как правило, для исполнительницы – платье длинное, в пол (В. Толкунова, А. Герман и др.), а вот чтобы как балахон – не было, это сразу привлекло внимание аудитории. Именно с этой исполнительницы можно считать, что в СССР эстрадная музыка сменяется постепенно поп-музыкой, в которой уже мало мелодии и слов, должен быть еще синтез искусств, драматургия песни. Необычность костюма, движения на сцене стали своеобразным знаком творчества другого «неформатного» советского поп-исполнителя В. Леонтьева.

Семиозис массовой музыки последнего 20-летия XX в. характеризуется подчеркнутой *сексуальностью*, которая стала *знаком западной массовой музыки* и приобщения к ней, активного и со стороны исполнителей, и со стороны слушателей в постсоветской культуре, особенно 1990-х гг.

Кроме того, можно отметить несколько типов сценического облика поп-исполнителей, ставших стереотипными и сложившихся на протяжении XX в. в массовой музыке, кроме вышеозначенных. «Стереотипы помогают человеку составить представление о мире в целом...» [9, с. 42]. Они были активно восприняты поп-

музыкой постсоветской России и как знак принадлежности к мировой массовой культуре, и как фактор, обуславливающий коммерческий успех. К числу таковых, по нашему мнению, можно отнести образы: мачо, лирическая героиня, «парень с нашего двора», «плохая девочка», в меньшей степени этно-образ. Данные образы из года в год демонстрирует массовой аудитории одно из популярных шоу поп-музыки – «Евровидение». Отдельную категорию, как представляется, исполнителей составляют поп-музыканты, создавшие свой образ, который сам по себе становится фактически знаком направления в музыке, который можно обозначить как индивидуальный тип, например – Мадонна, М. Джексон, М. Фармер, П. Каас, А. Пугачева, В. Леонтьев и др.

Рассматривая проблему формирования стереотипов, ученые отмечают, что стереотип становится своеобразной информационной единицей, знаком. В массовой музыке, особенно в направлении поп-музыки, основной задачей в формировании сценического образа, имиджа исполнителя становится доведение его до стереотипа, трафарета, который будет узнаваем и связан именно с данным исполнителем и под которого будут «подстраиваться» другие [10].

В том количестве информации, исполнителей, доведение имиджа до такого стереотипа, становится залогом его узнаваемости, востребованности, а, следовательно, прибыльности. В этом смысле соответствие стереотипа и представляемого новым исполнителем образа оценивается именно с точки зрения соответствует или нет уже сложившимся стереотипам восприятия поп-исполнителя. Стереотипы являют собой определенное концентрированное выражение социальной установки, а сама установка является составной частью личностных систем ценностной ориентации [11, с. 36].

Собственно, именно с этим и связано стремление, прежде всего молодежной аудитории, соответствовать сложившимся стереотипам, транслируемым, как правило, именно поп-исполнителями в молодежную среду. Известно, что возраст от 12 до 20 лет – это возраст социальной адаптации, проявления себя как члена социума молодым человеком, тинейджером. Логично, что именно для этого возраста и характерны эксперименты в одежде, подражание поп-, рок-звездам, в этом плане представляющим некий образ, стереотип, близкий внутренним личностным установкам молодого человека с одной стороны, а с другой – социально востребованной в целом аудиторией, поскольку, несмотря на всю порой эпатажность и гневные отклики старшего поколения на

появление, например, того же Элвиса Пресли времен 1950-х гг., тем не менее этот образ был востребован молодежью, потому и стал популярен. Одеваться как Элвис Пресли, танцевать как он и т. п. – знак принадлежности к современным тенденциям 1950-х гг., как бы сейчас сказали «быть в тренде». Такая знаковая одежда, причёски 1950-х гг. была хорошо показана в фильме «Стиляги» режиссера В. Тодоровского (2008). Главный герой, чтобы стать «своим» для компании стилига, использует знаки-признаки – одежда, причёска и музыкальный инструмент – саксофон.

Семантические особенности сценического образа поп-исполнителей были восприняты от джаза и рок-музыки. Кроме того, семантика одежды джазовых музыкантов многое восприняла от извечной проблемы взаимоотношений «белых» и афроамериканцев [8, с. 73–82], долгое время бывших их рабами. Изначально внешний облик исполнителей джаза, а ими в период зарождения и становления первого стиля – новоорлеанского были афроамериканцы, подражающие своим белым «бывшим» господам. Общепринятые взгляды на то, как должен выглядеть музыкант того времени, проецировались и на джаз-исполнителей – это костюм с бабочкой или фрак, может даже потрепанный, поскольку в основном они покупались в комиссионных магазинах, как и музыкальные инструменты [4, с. 64]. Анализ фотографий исполнителей джаза до середины 1940-х гг. показывает унифицированность облика джаз-исполнителей. Изменение в сценическом образе джаз-музыкантов было связано с эволюцией идеи джаза, отказавшегося от танцевальности, и переходу к интеллектуальности в стилях «би-боп», «кул», «free-jazz». В костюмах стал преобладать так называемый «повседневный стиль»: костюм темных тонов, свитер или бадлон, а в 1960-е гг., несомненно, влияние стиля «хиппи», и афро-культур (Орнетт Коулмен, Джон Колтрейн и др.). Таким образом, сценический образ джаз-музыкантов, его семантические особенности эволюционировали от общепринятого, унифицированного до индивидуального стиля.

Не менее интересна ситуация с рок-культурой. Первоначально для сценического образа рок-н-рольных музыкантов (Билл Хейли и его группа) был характерен общепринятый стиль костюма на сцене: пиджак, брюки темного цвета, галстук или бабочка, однако уже с 60-х гг. XX столетия очевидна тенденция к индивидуализации облика рок-н-рольных исполнителей, а затем и рок-музыкантов. Сценический образ Элвиса Пресли, группы «Битлз» и других 1960-х гг. тому подтверждение. Театрализация облика ис-

полнителей массовой музыки второй половины XX в. особенно характерна была для поп-музыки и рок-музыки в таких стилях, как шок-рок, глэм, поп-рок.

Определенным знаком массовой музыки, особенно второй половины XX в., становится активная визуализация ее через кинексику исполнителя, в том числе кинефонографы [12, с. 65–71], начиная с творчества Элвиса Пресли, «сломавшего» воспринятый от академической, элитарной музыки стереотип поведения на сцене певца, а потом и инструменталиста. На протяжении столетий знаковая система поведения на сцене музыканта включала в себя, суммируя: жесты неторопливы с достоинством, торс выпрямлен, недопустимы энергичные движения телом, ногами, руками, верхней или нижней частью тела, мимика лица должна сохранять спокойное выражение с улыбкой или печалью в глазах в зависимости от содержания текста песни, музыки. Анализ видеоматериалов концертов эстрадных исполнителей первой половины XX в. показывает, что, действительно, тип поведения на сцене представителей джаза, эстрадной песни эпохи модерна наследовал тип поведения, который можно было бы обозначить как знак-монумент. Монументальность типа поведения исполнителя подкреплялась тем, что руки должны были обязательно или быть вытянуты вдоль тела, или допускалось небольшое, плавное движение, рукой (-ами), подчеркивающей, обращающее внимание слушателей на смысл фразы, ноги статичны.

Элвис Пресли предложил иной тип движения, который можно обозначить как рок-н-ролльный, ставший затем индексальным знаком массовой музыки второй половины XX в. – активное раскачивающееся движение бедрами, степированное движение ногами, резкие энергичные движения руками под ритм, вращения, подпрыгивания, танец. Последующие движения на сцене исполнителей массовой современной музыки, прежде всего поп-музыки, во многом связаны с рок-исполнителями: прыгание по сцене с гитарой, активное ее раскачивание или саксофона, указующее выбрасывание руки в сторону слушателей, вверх, «ходьба уточкой». Несомненно, свой вклад в кинексику современной массовой музыки внес американский исполнитель М. Джексон. Его уникальная «лунная походка», имитация движений полового акта, прикладывание руки к полям шляпы, разведение рук в сторону при статике туловища стали знаком этого исполнителя, с одной стороны, но также знаком-символом современной поп-музыки.

Кинетика массовой музыкальной культуры также объединяет и реакции зрителей на

концерте, которые отображают зримо коммуникацию, диалог с исполнителем через физиологическое движение – хлопанье в такт с певцом, раскачивание, повторяя его движения, зажигание «огонька» на зажигалке или телефоне.

К вербальным знакам в семиотике принято относить речь, устную и письменную. В массовой музыкальной культуре к числу таких вербальных знаков можно отнести приемы словесного монолога исполнителя, который делиться своими чувствами со зрителем, просит повторить с ним вместе куплет, припев, отдельные интонационно-артикулированные обороты (на «а», «ау-» и т. п.)

Таким образом, семиосфера массовой музыкальной культуры охватывает вербальные и невербальные, кинестетические знаки, представляя собой мощную систему многопланового общения субъектов коммуникационного процесса в условиях современной цивилизации.

Список литературы

1. Махлина С. Т. Семиотика в системе современного научного знания // Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. 2-е изд., расшир. и испр. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 2. С. 128–132.
2. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
3. Махлина С. Т. Музыка – синтез языков // Махлина С. Т. Избранные статьи по эстетике и искусствознанию. Санкт-Петербург, 2017. С. 490–503.
4. Коллиер Дж. Становление джаза: популяр. ист. очерк. М.: Радуга, 1984. 390 с.
5. Запесоцкий А. С. Из истории рок-музыки: творчество «Битлз». 3-е изд. СПб.: СПбГУП, 2013. 32 с.
6. Кон И. С. Введение в сексологию. 2-е изд., доп. М.: Медицина, 1989. 335 с.
7. Назарова В. Т. Музыка XX века. СПб.: СПбГУКИ, 2001. 164 с.
8. Музалевская Ю. Е. История стритстайл. СПб.: Феникс, 2009. 280 с.
9. Чугров С. Этнические стереотипы и их влияние на формирование общественного мнения // Мировая экономика и международные отношения. Москва, 1993. № 1. С. 41–53.
10. Lippman W. Public Opinion. New York: Harcourt: Brace and Co., 1950. 427 p.
11. Рыбакова М. Г. Массовая культура и ее влияние на политический имидж государства: (на примере США). СПб.: СПбГУКИ, 2005. 135 с.
12. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 581 с.
13. Козлов А. С. Рок: истоки и развитие. М.: Мегасервис, 1998. 192 с.

References

1. Makhlina S. T. Semiotics in the system of modern scientific knowledge. Makhlina S. T. Semiotics of culture and art: in 2 bks. 2nd ed., exp. and rev. SPb.: Kompozitor, 2003. 2, 128–132 (in Russ.).
2. Konen V. D. The third layer: new mass genres in 20th century music. M.: Muzyka, 1994. 160 (in Russ.).
3. Makhlina S. T. Music – a synthesis of languages. Makhlina S. T. Selected articles on aesthetics and art history. Saint-Petersburg, 2017. 490–503 (in Russ.).
4. Collier J. The formation of jazz: a popular hist. sketch. M.: Raduga, 1984. 390 (in Russ.).
5. Zapesotsky A. From the history of rock music: the work of the Beatles. 3rd ed. SPb.: Univ. of Social Sciences and Humanities, 2013. 32 (in Russ.).
6. Kon I. S. Introduction to sexology. 2nd ed., add. M.: Meditsina, 1989. 335 (in Russ.).
7. Nazarova V. T. Music of the XX century. SPb.: Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Arts, 2001. 164 (in Russ.).
8. Muzalevskaya Yu. E. History of street style. SPb.: Feniks, 2009. 280 (in Russ.).
9. Chugrov S. Ethnic stereotypes and their influence on the formation of public opinion. *World economy and international relations*. Moscow, 1993. 1, 41–53 (in Russ.).
10. Lippman W. Public Opinion. New York: Harcourt: Brace and Co., 1950. 427 (in Russ.).
11. Rybakova M. G. Mass culture and its influence on the political image of the state: (on the example of the United States). SPb.: Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Arts, 2005. 135 (in Russ.).
12. Kreidlin G. E. Non-verbal semiotics. M.: Novoye lit. obozreniye, 2002. 581 (in Russ.).
13. Kozlov A. S. Rock: origins and development. M.: Mega-Service, 1998. 192 (in Russ.).