

УДК 316.73

<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2020-6-6-49-64>

Оригинальная статья / Original paper

Культура «перекрестка»: зарождение блюза как контркультурная декларация

М. П. Замотин✉

*Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ»
им. В. И. Ульянова (Ленина), Санкт-Петербург, Россия*

✉jethro79@mail.ru

Введение. Вклад, внесенный в изучение музыки широким кругом дисциплин вне академического музыковедения, таких как социология, антропология, социолингвистика, филология, культурология, способствовал развитию социокультурных исследований о роли музыки в общественных, межличностных отношениях и индивидуальных переживаниях. Целью изучения в статье являются социологические и антропологические исследования музыкально-песенных традиций в контексте социальных отношений, исторических потрясений, субкультур. В последние десятилетия данные исследования представляют научный и методологический интерес для ученых, анализирующих творческую деятельность человека, ее результаты и влияние на изменения в социальных отношениях государств и народов. Блюзовую традицию можно рассматривать как социокультурное явление, и в данном контексте она выступает как контркультура.

Методология и источники. Методологическую основу исследования составляет структурно-функциональное направление в социальных науках, в рамках которого искусство, его разновидности и творчество как необходимая деятельность человека могут изучаться целым набором методик. Музыкальная культура может изучаться как объект и как текст, что предполагает наличие соответствующих подходов: текстового и контекстуального. Результатом их использования является выявление смысловых отношений, которые через творческую активность людей влияют на социальные связи и отношения отдельных индивидов, групп, этнических сообществ. Подобный подход позволяет анализировать связь музыки и индивидуальных или коллективных представлений людей, формирование их идентичностей. Музыка и вложенные в нее значения формируют контекст социокультурных явлений, но также музыка сама является их контекстом. В статье использовались тексты и биографические данные таких исполнителей, как Son House, Robert Johnson, Skip James, William Samuel McTell, Edward W. Clayborn.

Результаты и обсуждение. В результате изучения и анализа социальной истории блюза конца XIX – начала XX вв., биографий блюзменов, а также текстов исполняемых песен были выявлены ведущие поэтические мотивы, отражающие личностные и социальные отношения представителей данной социальной группы. Такие образы, как любовь-флирт, несчастная любовь, отдых от работы (лучше сбежать от нее), образы сельской дороги Дельты, железнодорожные пути, вокзалы, товарные вагоны, уход из дома и одновременно тоска по его отсутствию, тюрьма, болезнь, смерть и кладбище,

© Замотин М. П., 2020



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.

и их демонстрация через социально-ориентированное творчество формируют в глазах добропорядочных граждан маргинализацию тех, кто поет об этом.

Заключение. Рассмотренный материал наглядно показал, что блюз как музыкальный жанр, а также блюзмены как его исполнители и как носители культуры этого жанра представляют собой сложенную социальную систему, которую можно обозначить как контркультуру. Данный социальный и культурный феномен во многом сложился благодаря маргинальному положению его представителей, что выражалось в первую очередь в том, что блюз – состояние души, которое входило в противоречие с представлениями о респектабельности и «правильном» образе жизни.

Ключевые слова: социология музыки, антропология музыки, этномузыкология, народная музыка, социальное неравенство, афроамериканская блюзовая музыкальная традиция.

Для цитирования: Замотин М. П. Культура «перекрестка»: зарождение блюза как контркультурная декларация // ДИСКУРС. 2020. Т. 6, № 6. С. 49–64. DOI: 10.32603/2412-8562-2020-6-6-49-64

Конфликт интересов. О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.

Поступила 20.10.2020; принята после рецензирования 09.11.2020; опубликована онлайн 25.12.2020

The Culture of "Crossroads": the Emergency of Blues as a Countercultural Declaration

Maksim P. Zamotin✉

Saint Petersburg Electrotechnical University, St Petersburg, Russia

✉jethro79@mail.ru

Introduction. Apart from classical academic musicology, sociology, social anthropology and related disciplines such as sociolinguistics, philology, and cultural studies contributed to the development of research of music and its role in social, interpersonal relations, and individual experiences. The aim of this research is to investigate musical and singing traditions within the context of social relations, historical challenges, and sub-cultures by sociological and social anthropological approaches. In the last decades these research is of relevance for scholars interested in creativity and creative individuals whose impact effect is ambient in current social and political processes. The main tradition can be approached as a socio-cultural phenomenon emerging in the form of sub-culture.

Methodology and sources. Methodological background of this research is of structural-functional character. Within this framework art and creativity can be approached by various sets of research techniques. Culture of music can be studied both as an object and as a text; hence, textual and contextual approaches are of significance. In result, we can discover reasons motivating people to influence social relations and preconceptions within certain groups and societies. This approach allows the analysis the connections between individual and collective perceptions of people regarding their identities and place in a society. Finally, not only music shapes the context of sociocultural phenomena, but it is the context itself per se. For this paper I used texts and bibliographic data of singers such as follows: Son House, Robert Johnson, Skip James, William Samuel McTell, Edward W. Clayborn.

Results and discussion. The analysis of social history of blues in the end of the nineteenth and in the beginning of the twentieth centuries as well as biographies of bluesmen along with the texts of their songs clearly demonstrates poetic motifs, individual and social reflections of different communities. The images such as love and flirt, manqué love, rest from hard work, roads, railways, trains, abandoned home with simultaneous lack of home, prison, illness, death and cemetery as well as the demonstration of all the listed

images by socially oriented creativity in music, represents deep forms of marginality of those who sing it out in front of respected citizens living normal lives.

Conclusion. The material scrutinized in this paper clearly shows that blues as a genre of music along with bluesmen who are representatives of a certain sub-culture, constitute a coherent social system which can be characterized as a counter-culture. This social and cultural phenomenon in a way we encounter it derived from marginal status of its representatives. This marginal status becomes visible in blues as emotion and soul-reflection to a large degree contradictory to the idea of respectable citizens and so-called "right way of life".

Key words: sociology of music, anthropology of music, ethnomusicology, folk music, social inequality, African-American blues musical tradition.

For citation: Zamotin M. P. The Culture of "Crossroads": the Emergency of Blues as a Countercultural Declaration. DISCOURSE. 2020, vol. 6, no. 6, pp. 49–64. DOI: 10.32603/2412-8562-2020-6-6-49-64 (Russia).

Conflict of interest. No conflicts of interest related to this publication were reported.

Received 20.10.2020; adopted after review 09.11.2020; published online 25.12.2020

Введение. Являясь неотъемлемой частью социальной жизни, музыка часто воспринимается нами как некий объект интереса, который можно использовать совершенно по-разному. Ее функции – интегрирующая, коммуникативная, эстетическая, развлекательная и др. – служат соответствующим целям и воплощаются в формах музыкальной, песенной культур разных народов и обществ, с помощью которых люди пытаются обозначить себя в этом мире. Вечные мотивы любви, дружбы, преданности, предательства, жизни и смерти находят выражение в разнообразных формах и жанрах музыкального искусства. Очевидно, что изучение пространства музыки не может и не должно ограничиваться исключительно областью искусствознания или академической теории музыки.

Социальная нагрузка музыкального самовыражения настолько велика и разнородна, что давно стала предметом пристального изучения учеными – представителями социальных наук. Такие категории, как идентичность (групповая или индивидуальная, этническая или политическая), неравенство, девиация, социальные нормы, дискриминация, гендер и те разнообразные проблемы, которые волнуют людей и заставляют участвовать многих в деятельности по устранению несправедливостей в обществе, меняют нашу социальную реальность, иногда даже незаметно для нас. Музыка в этом смысле является проводником, демонстрируя нам отношение к различным аспектам нашей жизни, являясь деятельностным отображением контекстуальности жизни человека. Музыкальное творчество всегда несет в себе систему смыслов, вложенных в него, и ожидания, что эти смыслы будут услышаны и восприняты.

Смысловое наполнение формировавшегося на наших глазах нового жанра представляет огромный интерес для социальных исследований, поскольку мы можем наблюдать, фиксировать и интерпретировать появление и развитие целой социокультурной среды. В статье речь пойдет об афроамериканской культуре и изучении раннего блюза и творчества блюзменов Дельты¹, положивших начало развитию целого жанра, серьезно повлияв-

¹ Общепринятое название области зарождения блюза – Дельта Миссисипи. «Дельта» является историко-культурным понятием.

шего на социальную, политическую, культурную и музыкальную жизнь Америки, Европы, России и других стран.

Методология и источники. За последние 50–60 лет область социогуманитарного знания во всем мире претерпела ряд значительных качественных изменений с точки зрения формирования и формулирования научно-исследовательских задач в области изучения обществ, социальных связей, форм и проявлений неравенства и других социально значимых явлений и проблем. Были охвачены такие области, как экономическая социология, политическая социология и множество сопредельных областей не только макро-, но и среднего, и микроуровней. Перед каждой из этих областей стоит ряд вопросов о том, какие общие теории или аналитические инструменты предлагают дисциплины социогуманитарной направленности (социология, социальная антропология и др.) и что является уникальным в предмете и способах анализа и постановке проблемы. В России социальные науки продолжительное время находились (да и сейчас находятся, хотя и неофициально) в маргинальном положении. То же самое можно сказать о некоторых областях социального знания с точки зрения постановки проблем или трактовки как «неакадемического», а как следствие – малоинтересного для детального изучения. В области искусства актуальны как никогда социологическое и социально-антропологическое изучение процессов влияния творчества на социум и проявление через различные формы искусства и жанры реакции отдельных людей и социальных групп на политические, экономические проблемы властных отношений, дискриминации, неравенства, формирования и демонстрации идентичностей.

Поиск и развитие новых областей социального знания в рамках отдельных специализаций в социологии и социальной антропологии часто зависели от личного интереса ученых. В социологии музыки это можно наблюдать, читая работы Макса Вебера, У. Е. В. ДюБуа, Альфреда Шютца, Говарда Беккера, Ричарда Петерсона, Пьера Бурдьё, Тиа ДеНора и других теоретиков.

Музыка является областью искусства, одной из его форм, и поэтому возникает вопрос, как может быть сформулирована социологическая значимость музыки? Некоторые исследователи западной традиции также предлагают, например, задаться следующими вопросами: 1. Что такое музыка с точки зрения социологии? 2. Как люди и группы используют музыку? 3. Как стало возможным коллективное производство музыки? 4. Как музыка соотносится с более широкими социальными различиями, особенно классовыми, расовыми и гендерными? Обращаясь к этим вопросам, мы демонстрируем, что социология музыки актуальна для изучения таких разнообразных социальных явлений как стратификация, общественные движения, девиантное поведение, организационная социология и символический интеракционизм [1]. Наиболее часто встречающееся обоснование актуальности изучения и формулирования социальной проблемы музыки – это способ взаимодействия, который выражает и составляет социальные отношения (будь то субкультуры, организации, классы или нации), который воплощает культурные формы и предположения исследователей относительно этих отношений. Это означает, что социокультурный контекст необходим для понимания того, какова активная роль музыки для общества и в обществе, каково ее влияние на различные процессы и наоборот, что выражают производство и использование музыки и песен. В самом деле, когда одна и та же музыка находится в этих контекстах, она может действовать совершенно по-разному.

В рамках социальных и гуманитарных наук интерес к изучению музыки формировался благодаря изменениям в предметной области изучения этого явления. Начиная с искусствознания и общей теории и истории музыки, в социогуманитарном поле немецкой интеллектуальной традиции появилось отдельное направление – музыковедение, которое положило начало ряду тематических интересов в области социологии, культурной и социальной антропологии, этнографии (этномузыковедение). Данные тенденции нашли выражение в активном изучении не только элитарной (классическая европейская традиция), но и так называемой народной музыки. Поскольку европоцентризм в изучении неевропейских культур определял не только методологию, но и общецеховую позицию европейских и американских ученых в вопросе, каким образом правильно изучать взаимосвязь музыки и обществ, первоначально лекалом в изучении и сравнении музыки неевропейских культур и народов являлся принцип формирования самой музыкальной структуры. Следовательно, сложилась целая традиция, которую можно назвать «институционализированной системой тональности».

Музыка как институциональная система тональности означает, что конкретные ноты постоянно используются и повторяются достаточно часто, чтобы к ним можно было относиться как к вещам, звуковым кирпичикам для песен, симфоний или других композиций. Один из фундаментальных аспектов тональности – это деление подачи в различных тонах (т. е. нотах). Хотя это деление может быть рассмотрено в исключительно описательном ключе, М. Вебер отмечал выдающуюся универсальность, которую можно было наблюдать в разных эпохах, и полагал, что система тональности является продуктом западного мира. Данная система тональности основывалась на принципах математики и акустики. В итоге это привело к единому темпераменту музыки в XVIII в., 12 нотам в октаве, что позволяло легко переводить тональность произведения, оставляя при этом характер мелодии. Таким образом, гармонические элементы становились предсказуемыми и стабильными. Такая рационализация облегчает процесс рационализации в отличительных особенностях и помогает создавать, к примеру, оркестровую музыку, а также раскрывает социальные процессы рационализации вообще. Именно эта рационализация определяет манеру и практики слушания музыки [1].

Ученые критически относятся к пониманию музыки как объекта и настаивают на понимании музыки как процесса, т. е. деятельности. Объект несет в себе фиксированные качества, музыка же находится в постоянном процессе становления и никогда не достигает полноценного статуса объекта. Она представляет собой нечто «не скованное» и открытое, что-то, что можно обозначить не как музыку, а как музицирование. Музыковед Кристофер Смолл, который предложил использовать термин *musicing* (музицирование), настаивает на таком понимании. Музыка – это не вещь, а деятельность, нечто, что создают люди. Музыка как вещь – это фикция и абстракция действия, реальность которого исчезает, как только мы начинаем близко к ней (реальности) подступаться.

В сфере джаза, который известен импровизацией, способной каждый раз по-разному прочувствовать и исполнить песню, развитие импровизационных навыков – это также непрерывный процесс. Чтобы импровизировать, джазовые музыканты развивают такие познавательные навыки, как понимание взаимосвязи аккордов и отдельных нот и отождествление с характером и ролью своего конкретного инструмента. Они приобретают такие

телесные навыки, как знание того, как использовать свое тело при передаче этой «мгновенной» музыки. Они учатся интерактивному мастерству и этикету для коллективного исполнения, которые включают спонтанные музыкальные отрывки солистов, разворот среди солистов и аккомпанемент, умело реагирующий на ожидаемые и неожиданные направления, которые принимает импровизация. Их мастерство импровизации, в свою очередь, определяется более широким контекстом, содержащим семейную поддержку, наставничество, социальные связи между музыкантами и меняющийся ландшафт возможностей исполнения. То, что кажется эфемерным – импровизация, которая смешивается на джазовых площадках и на записях, – на самом деле отражает широкий ареал деятельности, связывающей музыкальную и немusical жизнь исполнителей и слушателей.

В середине XX в. социальные исследователи музыки стали подходить к проблеме музыки как к социокультурному явлению. Обращаясь к музыке как к объекту или рассматривая ее как деятельность, они приходили к пониманию необходимости изучать ее как явление автономное, а не как часть, неотделимую от социальной жизни. Многие исследователи обратили внимание на то, как музыка встраивается в социальную жизнь (например, если речь шла о социальных отношениях). Английский социолог Тиа ДеНора (2000) говорит о ряде стратегий, с помощью которых музыка мобилизуется как ресурс для создания сцен, процедур, предположений и случаев, составляющих общественную жизнь. Иными словами, люди используют музыку, чтобы придать смысл себе и своему миру [2].

Очевидно, что, говоря о музыке, мы подразумеваем не музыку вообще, а разнородную систему направлений, жанров, стилей, множество исполнителей, композиторов, певцов, песен и т. д. Вся эта цветущая сложность, безусловно, наполнена целым сонмом символических и предметных значений, поскольку первый актер произведения всего этого – человек. Музыка указывает нам на нечто, выходящее за рамки себя, представляя собой какой-либо аспект общественной жизни. Данный факт является иллюстрацией того, как люди используют музыку, чтобы определить, кем они являются как личности и как члены коллективов. Можно пойти дальше и развить идею о вписанных в музыку значениях как со стороны исполнителя/композитора, так и со стороны аудитории, которой направлено музыкальное послание. Поиск и выявление смысловых значений весьма усложняет исследователю его работу. В связи с этим стоит обратиться к двум основным теоретическим подходам: первый заключается в акцентировании внимания на музыкальном объекте («текстуалисты»), второй обращает внимание в первую очередь на контекст.

Текстовый подход часто рассматривает музыку как аналогичную языку. Наиболее простым примером являются многочисленные исследования, посвященные текстам песен. Социологи и представители других научных дисциплин исследуют смысл, интерпретируя один набор слов в другой набор, описывающий его. Использование текстуального подхода усложняется, когда ученые обращаются к самой музыке, особенно учитывая важную разницу между музыкой и языком. В то время как базовые элементы языка (слова) имеют значение, базовые музыкальные элементы (ноты) имеют в лучшем случае тривиальное значение. Некоторые рассматривают это, фокусируясь на структуре музыки (например, взаимосвязи между отдельными нотами) и отслеживая значение отсюда (ДеНора). Например, музыкальную структуру можно проанализировать с точки зрения ее формальных особенностей (структура синтаксиса первична по отношению к семантике). Определенным

образом структурированная музыка (ноты, ритм, тембр, интервалы) вызывает в нашем сознании образы, культурно привязанные (коллективно или индивидуально) к нашей повседневности, устоявшимся стереотипным социальным представлениям или чувствам и ощущениям начала и конца, покоя и борьбы, жизни и смерти.

Контекстуалисты же сосредоточены на слушателях, которые в текстовом подходе часто игнорируются, воображаются, или в качестве слушателя выступает сам исследователь. Контекст формируют сами потребители музыкальных произведений, следовательно, значения услышанному придают сами люди. Как утверждал А. Шютц, музыкальный смысл особенно социологический, потому что он как происходит через взаимодействие, так и делает возможным взаимодействие. По этой логике музыка и ее значение не просто разворачиваются в социальном контексте, но и являются частью самого контекста.

ДеНора в своем исследовании обращается к музыкальному смыслу и индивидуальной идентичности. С помощью интервью и наблюдения она приходит к выводу, что люди создают личность («я»), используя музыку для того, чтобы отмечать и документировать важные аспекты своей жизни (запоминающиеся события и развивающиеся отношения) и руководить тем, как они договариваются о таких видах деятельности, как шопинг, аэробика и занятие любовью. Люди находят смысл, связывая текст и контекст, используя музыку, чтобы обозначить свои развивающиеся автобиографии. Стоит отметить, что построение автобиографического саундтрека является внутрииндивидуальным процессом, предполагает Дэвид Хесмондхалф, поскольку люди сравнивают себя с другими, и это превращается в визуализацию того, как их опыт и перспективы приводят (или не приводят) к различным музыкальным предпочтениям. Также многие используют музыку для развития своей частной веры, связывая себя с религиозной общиной.

Группы также используют музыку как инструмент для построения идентичности – «нас». Отношения между группой и музыкой могут реализовываться двумя способами: музыка идентифицируется людьми внутри (и вне) группы как «принадлежащая» ей (музыканты джаз-бэндов), и членство в группе отмечается отчасти тем, что охватывает эту музыку (постоянные зрители – «знатоки жанра», коллекционеры пластинок). Двусторонние отношения также могут возникать преднамеренно и внезапно, когда группы приходят к тому, чтобы увидеть особую музыку, означающую как их «нас-нет», так и их бедственное положение. Афроамериканские рабы использовали духовность с религиозной лирикой, чтобы определить себя и скрытно критиковать плачевные условия своей жизни (в книгах Ф. Дугласа 1845 г. и ДюБуа 1903 г.), а в начале 1900-х гг. почти 400 тыс. текстильщиков ушли с работы, столкнувшись с местной музыкой, которая учила их солидарности и предлагала рецепты действий.

Музыкальное творение глубоко социально. Даже когда один человек отвечает за музыку, ее усилия, скорее всего, являются внутрииндивидуальными. В то время как члены субкультур могут намеренно использовать музыку для определения своего положения в социальном порядке, Бурдье в 1984 г. утверждал, что члены классов делают это с небольшим предвидением. Экономическое положение каждого класса формирует у его членов определенное отношение к музыке, и это создает иллюзию естественности происходящего. Французский высший класс, обладая значительными ресурсами и досугом, стремится к потреблению серьезного жанра, а не развлекательного – например, к классической музыке,

которая требует длительного обучения и культивирования, чтобы ее оценить. Привилегированное положение высшего класса означает, что его высокий статус рассматривается как «легитимный», а знание классической музыки служит «культурным капиталом», который облегчает получение возможностей и достижение успеха в различных областях. С учетом ограниченных финансов и свободного времени французского рабочего класса, они отдают предпочтение приятной музыке, которая требует мало подготовки, чтобы ее оценить, и служит для развлечения.

В XIX–XX вв. музыканты, ученые-исследователи «создали» жанр «народной музыки» в противовес классическим и коммерческим классификациям в рамках проекта по прослеживанию форм различной национальной музыки, чтобы ее изучение привело к единым протоформам музыки. В США проблема расы особенно проявлялась при обсуждении вопроса о том, была ли «истинная» американская народная музыка, скажем, в английских балладах альпинистов или в гибридных спетых рабами спиричуэлах². Изучая запутанную историю народной музыки, к 1960-м гг. образованные городские жители в США ценили народную музыку именно потому, что эта музыка являлась обычной народной, как черной, так и белой. Чем маргинальнее, скромнее и проще создатели музыки, тем интереснее она была для таких энтузиастов (например, Алан Ломакс, который в одиночку и с коллегами собирал фольклор черной Америки для Архива народной песни, или фольклорист Гэрри Смит).

Идея о том, что между социальными группами существуют связи, и они определяются особенностями их музыки, начала зарождаться в 1970-х гг. В 1970 г. Эндрю Честер провел различие между удлинительной и интенциональной формами музыкального выражения. Честер увидел важные связи между музыкальными характеристиками и социальными группами. Он считал, что в то время как внутренние координаты музыкальной формы механически не определяются ее социальной базой, каждой социальной группе соответствуют определенные приемлемые жанры. Идея о том, что особенности музыкальной формы могли дать жизнь социальной реальности культуры, набирала все большую популярность в течение 1970-х и 1980-х гг.

В 1978 г. Пол Уиллис утверждал, что ранний рок-н-ролл и прогрессивный рок артикулировали социальные реалии субкультуры мальчишки-байкера и контркультуры хиппи соответственно. 1990-е годы, казалось, свидетельствуют о водоразделе в культурном изучении музыки. Проблема, связанная с конкретными социальными категориями (класс, пол, этническая принадлежность, возраст, субкультура, контркультура и т. д.), была заменена более общей и широко распространенной проблемой идентичности. Эта забота о самобытности охватывала устоявшиеся социальные категории явно сложными способами и в то же время требовала и подтверждалась вниманием к конкретным деталям живых культурно-музыкальных реалий в той мере, в какой это не касалось характеристик более ранних работ на данную тему.

Результаты и обсуждение. Исследовательское поле во многом определяется любопытством исследователя, и настоящая статья не является исключением. Интерес к музыке и

² Спиричуэл (англ. spiritual – духовный) – духовные песни афроамериканцев, сформировавшиеся во второй половине XIX в. на основе духовных гимнов, завезенных в Америку белыми переселенцами. Основная тематика – библейские ветхозаветные сюжеты, которые использовались как наставления и исполнялись с характерными элементами африканских традиций песнопения. Перенимая религию «белых», бывшие рабы связывали с христианской моралью перспективы спокойной и праведной жизни.

музыкальной культуре со временем становится более глубоким и требует личного детального и предметного исследования. Простая на первый взгляд музыка, не требующая особой интеллектуальной подготовки, может открывать новые аспекты, которые начинаешь осознавать и понимать, вооружившись междисциплинарным подходом и методологией.

Музыка афроамериканской традиции в силу целого ряда обстоятельств представляет собой конгломерат, сформировавшийся на пересечении нескольких культур, являет собой целый новый мир. Несмотря на то, что исторически афроамериканская культура – образование недавнее, накопленного и осмысленного материала о ней собрано более чем достаточно. Интерес к ней возник довольно давно, но профессиональное комплексное научное изучение различных пластов и традиций афроамериканцев началось только с середины XX в. В силу разных причин активно исследовались такие формы афроамериканской музыки, как блюз и джаз.

Если говорить о блюзе, главным источником должна являться сама музыка. Но поскольку интерес автора заключается в изучении связи между социальными смыслами блюза и его акторами – блюзменами и конкретными темами, которые воплотились в жанре и образах оригинального блюза, источником являются тексты и социокультурное пространство происхождения блюза.

Термин или понятие «блюз» обладает невероятным количеством интерпретаций, начиная с примитивных и кратких, относящихся скорее к переводу и идиоме – «блюз» в переводе с английского значит «меланхолия» или «хандра». Конечно, такая трактовка что-то объясняет, но одновременно не объясняет ничего. Блюз – слишком сложное музыкальное и культурное явление. В. Писигин приводит следующие объяснения этого понятия, данные самими блюзменами:

«...Великий блюзмен Дельты Эдди “Сан” Хаус (Son House. – М. 3.) говорил примерно то же самое:

“Блюз не игрушка, как считают сегодня. Сейчас молодежь берет что-нибудь и делает из этого блюз. Любую старую мелодию.

И другие соглашались, мол, это так, это такой вот блюз!.. Но это совсем не так. Есть только один блюз. И этот блюз существует между влюбленными мужчиной и женщиной. Влюбленными!.. Я был женат пять раз! Таков уж я. Пять раз! И я хорошо представляю, что такое блюз. Что такое настоящий, хороший блюз! Б-Л-Ю-З!”»

Есть у Сан Хауса и менее романтическая трактовка блюза, изложенная в его «The Jinx Blues»:

«Понимаешь, блюз – это не что иное, как лихорадка, болезненный, мучительный душевный недуг... Понимаешь, блюз – это нестерпимый озноб сердца...»

Многолетний друг и партнер Эдди «Сан» Хауса – Вилли Ли Браун (Willie Lee Brown, 1900–1952) говорил еще жестче:

«Блюз – это не что иное, как самая настоящая болезненная простуда, мерзкая и гадкая...»

А вот диалог, опубликованный в газете «Kansas City American Citizen» еще в 1893 г.:

«– Что с тобой происходит сегодня, ты чем-то расстроен?»

– У меня блюз.

– Блюз... А что ты называешь блюзом?

– Сейчас скажу другими словами, чтобы объяснить тебе блюз. Понимаешь, блюз – это когда ты просыпаешься утром и чувствуешь себя подавленным. Одеваешься. И тебе все безразлично, и настроение все ухудшается. Затем садишься завтракать, а кусок не лезет в горло. Тебе хуже прежнего. Потом поднимаешься, идешь причесаться... и в зеркале видишь, как безысходность мрачного будущего разъедает тебя. На душе тоскливо, как никогда прежде» [3, с. 22–23].

О происхождении блюза написано очень много книг и снято достаточно фильмов. В них поднимаются вопросы о музыкальной структуре блюзовых и джазовых исполнений, предпринимались попытки вывести корни блюза и джаза как из европейской традиции (джаз), так и из этнической музыки Африки, изучались биографии блюзменов, анализировался процесс проникновения блюзовой и джазовой музыкальной эстетики через лейблы звукозаписывающих компаний в широкие массы. Внимание также фокусировалось на расовой особенности социальных и культурных взаимодействий белого и цветного населения сельского Юга и промышленного Севера. И это далеко не полный перечень исследовательских тем, посвященных изучению афроамериканской музыкальной эстетики культуры США.

Одной из широко известных теорий происхождения блюза считается теория африканской прародины. Апологеты этого направления считали, что блюзовые песни согласуются с ритмами африканцев, вывезенных европейскими работорговцами в качестве рабов в Европу и на плантации обеих Америк. Предпринимались целые экспедиции для подтверждения этой позиции (например, проект кинорежиссера Мартина Скорсезе). Перелом в понимании произошел, видимо, после публикации в 1981 г. книги Самюэля Чартерса «The Roots of the Blues: an African Search», которую он написал после посещения Западной Африки, где наблюдал и фиксировал местную музыку. Слушая африканских музыкантов, он сопоставлял записанное с тем, что слышал на американском Юге, после чего сделал следующий вывод: «Я смотрел на пленки и записи, разложенные на пыльном бетонном полу комнаты, и окончательно понимал, что не нашел в блюзе той музыки, которая была бы частью старой африканской жизни и культуры. Элементы блюза (things in the blues) могли произойти от племенных музыкантов старых королевств, но блюз как стиль представляет собой нечто иное. По сути, это новый тип песни, зародившийся вместе с новой жизнью на американском Юге» [4, с. 127].

В СССР тоже интересовались афроамериканской музыкальной культурой – в рамках академического музыковедения. Советский искусствовед В. Д. Конен в 1961 г. написала книгу «Пути американской музыки», в которой сформулировала: «Долгое время творчество американских негров оставалось вне поля зрения городских кругов. Но начиная с середины прошлого века, негритянская музыка США стала привлекать к себе внимание во всем мире. Сначала эстрадные негритянские песни, затем трагические хоровые спичуэлс, потом предвестники джаза: регтайм, блюз, джаз-бэнд, еще позднее свинг и современный джаз – все это постепенно вошло в американскую и европейскую культуру. Почти в то же время американские негры проявляли выдающиеся способности и в поэзии, и в драматическом искусстве, и в эстрадном танце. До недавнего времени само собой подразумевалось, что это творчество – чисто негритянское. Эмоциональная непосредственность,

некоторая наивность и сентиментальность, свойственная искусству негров, издавна ассоциировалась в представлениях американцев с обликом уроженцев Африки. Но в наше время ряд серьезных исследований, относящихся не только к музыке американцев, но и к художественной культуре Африки, полностью развеял эту легенду и привел к радикальному пересмотру вопроса о расово-национальных истоках негритянской музыки США. Материалы, открытые в XX в., приводят к выводам, что художественное творчество африканцев и американских негров вовсе не одно и то же; что преемственность между ними не элементарна и не прямолинейна; что искусство, созданное американскими неграми, могло сформироваться только в Новом Свете и является характерным и органичным элементом его культуры» [5, с. 59].

Блюз как идея и как образ жизни изначально включал в себя комбинацию нескольких жанровых форм: менестрельные баллады белых переселенцев Шотландии и Ирландии, отголоски работных песен с плантаций Юга и традиции духовных христианских песнопений («lining out»), почерпнутые в сельских общинах. Вобрав в себя эти элементы, блюз сложился как жанр народной светской песни американских негров южных штатов. Одной из отличительных особенностей блюза и блюзовой песни было то, что она сочинялась и игралась как музыка отдыха. Классический блюз 20–30-х гг. развивался уже как профессиональный жанр, в котором сложились основные мотивы повествований. Любовь – несчастная любовь, отдых от работы (лучше сбежать от нее), путь (образы сельской дороги Дельты, железнодорожные пути, вокзалы, товарные вагоны), уход из дома и одновременно тоска по его отсутствию (пересекается с темой побега от контроля белого человека, что в свою очередь приводит к неявным отсылкам к недавнему рабству), болезни, тюрьма (образ Кеннет Хит) и кладбище.

Подобные образы в некоторой степени характеризуют отношение тех, кто чувствует и поет блюз (потому что не может не петь), к тем общественным правилам и нормам социального бытия, которые выстраивались в афроамериканских общинах, куда, безусловно, проникали некоторые ценности христианской морали и трансформировались в мифологическую систему представлений, которые должны регулировать правильную жизнь. Коллективное бессознательное молодой формирующейся афроамериканской части населения США, травмированной недавним институционализированным рабством и в начале XX столетия находящейся на Юге в качестве свободных, но бесконечно дискриминируемых титульной (белой) частью населения, находило утешение в следовании формам христианской морали, парадоксально сочетавшейся с языческим восприятием. Идеалы благопристойности и покорности не всегда и не у всех находили понимание, и творчество, очевидно, служило способом выхода таких эмоций как несогласия со своим местом в этой жизни. Отношения блюзменов и остального общества складывались подчас напряженно. Например, сбежать из дома, чтобы подвизаться музыкантом на кораблях, ходивших по Миссисипи, считалось неприемлемым, поскольку эти прогулочные маршруты обязательно содержали в себе такие пороки, как пьянство, блуд, азартные игры, да и занятие музыкой считалось делом легкомысленным – так к чему хорошему могла привести такая жизнь? На этой почве часто случались семейные конфликты, не говоря уже о том, что религиозные общины также порицали такое поведение. Отчасти это было связано с тем, что в сознании многих афроамериканцев блюз являлся антагонистом спиритизма [6].

Подавляющее большинство блюзменов периода Дельта-блюза (или кантри-блюза) избрали путь бродяги, что не соответствовало во многом привычному и общепринятому оседлому существованию. «В самом начале XX в., точнее – в 1903 г., темнокожий музыкант Вильям Хэнди (William Christopher Handy, 1873–1958) ожидал здесь поезда, который безнадежно опаздывал. Дело шло к ночи, и Хэнди прикорнул на лавочке. Вдруг его разбудили странные звуки: “Рядом со мной, пока я спал, худой небрежного вида негр забренчал на гитаре. Одежда его была лохмотьями, ступни выглядывали из ботинок. В лице отражалась некая вековая печаль. Во время игры он прижимал нож к струнам гитары в манере, популяризированной гавайскими гитаристами, использовавшими стальные брусочки. Незабываемое впечатление. Так же моментально захватила меня и его песня: *Goin’ where the Southern cross’ the Dog...*»

Сингер повторил строку трижды, сопровождая себя самой причудливой гитарной музыкой, которую я когда-либо слышал. Мелодия застряла в моей голове. Когда сингер сделал паузу, я наклонился к нему и поинтересовался значением слов. Он закатил глаза, показывая, что его позабавил мой вопрос. Вероятно, я сам должен это знать, но он не прочь дать некоторые разъяснения. В Мухеде (Moorhead, MS) восточно-западное железнодорожное направление встречается и пересекается с северо-южным четыре раза в день. Этот парень направлялся туда, где Southern пересекается с Dog, и ему было совершенно все равно, известно ли это кому-либо еще. Он просто пел о Мухеде, пока ждал...» [3, с. 7].

Такой образ жизни был обычным для очень разнообразной, но в чем-то гомогенной социальной группы. Эти люди пересекались, но не были связаны между собой. Их объединяли, скорее, общие темы, которые они считали нужным сообщить всему миру, и главный лейтмотив состоял в выражении обиды на несправедливость жизни и безразличие к ним и к тем проблемам, о которых не принято было говорить в приличном и благопристойном обществе, но с ними сталкивались все. Они и нашли отражение в образах, о которых пел блюз.

В этом смысле блюзмены являлись маргиналами в своем отечестве. Маргинальность – это состояние души, а не вещь. Можно считаться уважаемым человеком, но испытывать блюз, а тем более не стесняться петь его, демонстрируя на всеобщее обозрение «не принятые» в обществе переживания, чувства, которые пересекаются с откровенно девиантным, неприемлемым, а иногда уголовным, поведением.

Характерная песня – классика Дельта-блюза Son House – «Am I Right Or Wrong?»:

*«Когда-то я был вырванным сорняком
Как катящийся камень, холодный и совсем один
Жил до того дня, когда придет мой поезд
Никогда не заботился о школе или каких-либо золотых правилах
И папа всегда говорил, что я бесполезный дурак
Поэтому я вышел из дома, чтобы показать им, что они ошибались
И направился по дороге, распевая мою песню».*

Но ребячливая песенка с веселым мотивом заканчивается неожиданно, хотя по исполнению не скажешь, что это опечалило «сингера»:

*«Да, когда я пошел домой показать им, что они неправы
Все, что я нашел, это два надгробия» [7].*

Один из мотивов блюза – Hard times is here (тяжелые времена). Об этом поет один из самых известных и влиятельных авторов и исполнителей Skip James в своей «Hard Time Killin' Floor Blues»:

*«Тяжелые времена здесь и везде, куда вы идете
Времена тяжелее, чем когда-либо раньше
Вы знаете, что люди они дрейфуют от двери к двери
Но они не могут найти небеса, мне все равно, куда они пойдут
Слушайте, что я говорю вам, как раз перед моим уходом
Эти тяжелые времена убьют вас просто высушивая очень долго
Ну, ты слышишь, как я пою эту старую одинокую песню
Люди, вы знаете, что эти тяжелые времена могут длиться так долго
Люди, если я когда-нибудь смогу встать с этого старого тяжелого убийственного пола
Господи, я никогда больше не опущусь на дно
Знаете, вы скажете, что у вас есть деньги, вы должны быть уверены
Но эти тяжелые времена убьют тебя просто выгнав одинокую душу» [8].*

На самом деле этот текст – целая философия, которой не нужны наукоемкие трактаты, потому что это жизненная философия людей, получивших от жизни не только пряники, но побывавших на ее темной стороне, и они не могут об этом не петь.

Обращаясь к биографиям ранних блюзменов, можно с удивлением узнать, что это были одаренные люди. Например, William Samuel McTell, певец и гитарист, который вырос в неполной семье (отец рано ушел от них), был слепым на один глаз, но вскоре совсем потерял зрение. После смерти матери в подростковом возрасте вынужден был покинуть родной город и стал играть на улицах. Играл во флюидной, синкопированной гитарной технике так называемого пальцевого стиля, распространенной среди многих исполнителей пьемонтского блюза. В отличие от своих современников, он предпочитал использовать исключительно двенадцатиструнные гитары. МакТелл также был умелым слайд-гитаристом, выделявшимся среди регтайм-блюзовых исполнителей. Его вокальный стиль, гладкий и непринужденный тенор, сильно отличались от многих более жестких голосов блюзменов Дельты, таких как у Чарли Паттона. МакТелл выступал в различных музыкальных стилях, включая блюз, регтайм, религиозную музыку и хокум. В 1940 г. фольклористы Джон А. Ломакс и Руби Террилл Ломакс записали его для архива народной песни Библиотеки Конгресса. В 1940-х и 1950-х гг. он играл на улицах Атланты, часто со своим давним соратником Керли Уивером. Его последние записи были сделаны во время импровизированной сессии владельцем магазина пластинок в Атланте в 1956 г. Страдавший от диабета и алкоголизма МакТелл умер через три года. Характерная, хотя не самая печальная история жизни с просторов американского Юга.

Блюз по своей музыкальной форме, но еще больше по содержанию текстов и назначению мог родиться в среде духовно раскрепощенных индивидуумов, но только не рабов – поэтому он появляется лишь после отмены рабства. Создавать и петь блюз могли люди с верой в высшую справедливость, но в то же время живущие с фатальной уверенностью в неизбежном худшем. Можно сказать, что они верили в бога, но дьявола считали удачливее [3, с. 33]. Иллюстрацией к этому служит легенда о Роберте Джонсоне, который продал душу дьяволу за умение фантастически играть на гитаре и петь блюз. Легенда гласит, что в

юности Роберт, который не отличался особым талантом, после ряда неудач на музыкальном поприще пообещал приятелям, что будет играть блюз, как бог. После этого заявления он пропал на несколько месяцев, а когда вернулся, настолько невероятно играл и пел блюз, что сразу попал под пристальное внимание продюсеров и стал записываться. На вопрос, где он так научился петь и играть, Джонсон заявил, что в своих скитаниях оказался на перекрестке, там заключил контракт и продал душу дьяволу за такое умение. Роберт Джонсон периодически заигрывал с дьявольщиной в своих песнях и, по слухам, даже разговаривал с нечистой силой. Создав себе такой таинственный образ, в глазах богопослушных обывателей он заступил за черту, маргинализирующую себя и свой выбор (очень многие верили в эту легенду). Как бы то ни было, такие блюзовые шедевры, как «Cross Road Blues», «Hell Hound On My Trail», «Me and The Devil Blues», по сей день входят в золотой фонд блюзовой классики.

Маргинализируя себя, окружающую действительность и разнообразные повседневные практики своей жизни, блюзмены демонстрировали, насколько тонкие грани отделяют привычную, понятную и приятную жизнь от нелюбимой реальности, которая может неожиданно и надолго повернуться к тебе спиной, и от этого никто не застрахован. Как сказал в свое время Дж. Леннон, жизнь – это то, что происходит с тобой, пока ты строишь другие планы.

Преподобный Эдвард В. Клейборн запомнился как «евангелист гитары», используя форму «блюзового евангелия», похожую на Blind Willie Johnson. Ступив в пространство блюза, он приносил религиозные мотивы, исполняя тексты о вечном. Одна из песен о том, что все грешники покинут эту землю, «This Time Another Year You May Be Gone»:

*«На этот раз через год меня может не будет
На какое-то одинокое кладбище, Господи, как это долго?
Диакон, на этот раз через год, ты можешь уйти
На какое-то одинокое кладбище, Господи, как это долго?
Проповедник, на этот раз через год, возможно, вас не будет
На какое-то одинокое кладбище, Господи, как это долго?...» [9].*

И дальше: игрок, грабитель, убийца, лжец, нарушитель спокойствия – все окажутся на одном кладбище, и никто не избежит своей участи. Через образ смерти блюзовые певцы и поэты настойчиво напоминают, что никто не защищен, т. е. музыка может рассматриваться не только как другая форма обозначения или средство лирического выражения, но как особый вид деятельности, которым занимаются люди.

Заключение. Формулируя проблему сознательного социального маргинализования блюзового мировоззрения, практик блюза, его исполнения и, в конечном итоге, самой повседневности блюзменов через анализ поэтических образов, биографий и уникального социокультурного пространства афроамериканской культуры, можно сделать вывод, что по своей природе блюз является не чем иным как контркультурой. И эта контркультура проявляется через демонстрацию обычных человеческих желаний, слабостей, ожиданий, повествуя о разбитых надеждах, несбывшихся мечтаниях, тяжелой жизни и страстной любви. Блюз противостоял безразличию и силе принятых в обществе правил, которые запрещают высказывать «непозволительные» чувства, боль, страх, сомнения, неуверенность. Исполнение его казалось простым, мелодии – незатейливыми и как будто пришедшими из

глубины человеческой истории, поэзия – примитивной. Однако эмоциональный заряд и драйв проникают в самое сердце, обнажая скрываемые чувства, переживания и страхи обычного человека, убаюканные социальным нормативом «у нас все хорошо».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Roy W. G., Dowd T. J. What is Sociological about Music? // *Annual Rev. of Sociology*. 2010. Vol. 36. P. 183–203. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102618>.
2. DeNora T. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000.
3. Писигин В. Ф. Пришествие блюза: в 5 т. Т. 1. *Country Blues*. Книга первая: *Delta Blues*, vol. 1 / под ред. С. А. Брезницкой. М.: Империиум Пресс, 2009.
4. Charters S. *The Roots of the Blues: an African Search*. N. Y.: Da Capo Press, 1981.
5. Конен В. Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Сов. композитор, 1961.
6. Коровкин В. Корни блюза: опыт исследования афроамериканского фольклора // *Полный джаз*. 1992. № 4. URL: <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm> (дата обращения: 19.10.2020).
7. House "Son" E. J. Am I right or wrong // *Genius*. URL: <https://genius.com/Son-house-am-i-right-or-wrong-lyrics> (дата обращения: 19.10.2020).
8. James S. Hard Time Killing Floor Blues (Today! Album Version) // *Genius*. URL: <https://genius.com/Skip-james-hard-time-killing-floor-blues-today-album-version-lyrics> (дата обращения: 19.10.2020).
9. Clayborn E. W. This Time Another Year You May Be Gone. 1928 // *AZ Lyrics*. URL: <https://app.lyrics.az/rev-edward-w-clayborn/rev-edward-w-clayborn-1926-1928/this-time-another-year-you-may-be-gone.html> (дата обращения: 19.10.2020).

Информация об авторе.

Замотин Максим Павлович – старший преподаватель кафедры социологии и политологии Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), ул. Проф. Попова, д. 5, 197376, Россия. Автор 24 научных публикаций. Сфера научных интересов: социология культуры, социальная и культурная антропология. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9748-5109>. E-mail: jethro79@mail.ru

REFERENCES

1. Roy, W.G. and Dowd, T.J. (2010), "What is Sociological about Music?", *Annual Review of Sociology*, vol. 36, pp. 183–203. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102618>.
2. DeNora, T., (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, UK.
3. Pisigin, V.F. (2009), *Prishestvie blyuza. T. 1. Country Blues. Kniga pervaya: "Delta Blues, vol. 1"* [The coming of the blues. Vol. 1. The first book: "Delta Blues, vol.1"], in Brezitskaya, S.A. (ed.), Imperium Press, Moscow, RUSS.
4. Charters, S. (1981), *The Roots of the Blues: an African Search*, Da Capo Press, NY, USA.
5. Konen, V.D. (1961), *Puti amerikanskoi muzyki: Ocherki po istorii muz. kul'tury SShA* [Ways of American Music: Essays on the History of US Musical Culture], Sovetskii kompozitor, Moscow, USSR.
6. Korovkin, V. (1992) "The roots of the blues: an African American folklore research experience", *Polnyi dzhaz*, no. 4, available at: <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm> (accessed 19.10.2020).
7. House, "Son" E. J., "Am I right or wrong", *Genius*, available at: <https://genius.com/Son-house-am-i-right-or-wrong-lyrics> (accessed 19.10.2020).
8. James, S., "Hard Time Killing Floor Blues (Today! Album Version)", *Genius*, available at: <https://genius.com/Skip-james-hard-time-killing-floor-blues-today-album-version-lyrics> (accessed 19.10.2020).

9. Clayborn, E.W. (1928), "This Time Another Year You May Be Gone", *AZ Lyrics*, available at: <https://app.lyrics.az/rev-edward-w-clayborn/rev-edward-w-clayborn-1926-1928/this-time-another-year-you-may-be-gone.html> (accessed 19.10.2020).

Information about the author.

Maksim P. Zamotin – Senior Lecturer at the Department of Sociology and Political Science, Saint Petersburg Electrotechnical University, 5 Professora Popova str., St Petersburg 197376, Russia. The author of 24 scientific publications. Area of expertise: sociology of culture, social and cultural anthropology. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9748-5109>. E-mail: jethro79@mail.ru