

УДК [78.071.1:785.161]: 78.01

Яркина И. Ю.

Харьковский национальный университет  
искусств имени И. П. Котляревского

## ИДЕОЛОГИЯ И ТВОРЧЕСТВО СОЗДАТЕЛЕЙ СТИЛЯ FUNK

**Яркина И. Ю. Идеология и творчество создателей стиля funk.** Статья посвящена историко-музыковедческому освещению идеологии и творчества фундаторов стиля funk — одного из знаковых явлений в «третьепластовой» культуре 60–80-х годов прошлого века. Стиль funk характеризуется с позиций музыковедческого подхода, на основе имеющихся разработок в области массовых музыкальных жанров, джазологии, социологических исследований в сфере новых форм вокально-инструментальной практики. Прослежена линия эволюции стиля funk, который истоками уходит в «доджазовые» формы музицирования, а в дальнейшем выступает в качестве противовеса салонно-эстрадному направлению в самом джазе. Показано соотношение идеологических установок «отцов» funk'a (Дж. Клинтон, С. Стоун, Дж. Браун) и непосредственно творчества возглавляемых ими групп. Впервые сделаны выводы по поводу роли и значению фанковой культуры в становлении новых форм молодежной электронной музыки (disco, R&B, hip-hop), что является теоретической базой для изучения творчества конкретных коллективов и созданных ими композиций.

**Ключевые слова:** стиль funk, «идеология» стиля funk, музыкально-творческие установки создателей funk'a, направление и течение внутри стиля funk, вокально-инструментальный ансамбль в стиле funk.

**Яркина И. Ю. Идеология та творчість фундаторів стилю funk.** Статтю присвячено історико-музикознавчому висвітленню ідеології та творчості фундаторів стилю funk — одного із знакових явищ в «третьопластовій» культурі 60–80-х років минулого століття. Стиль funk характеризується з позицій музикознавчого підходу, на основі наявних розробок в галузі масових музичних жанрів, джазології, соціологічних досліджень у сфері нових форм вокально-інструментальної практики. Прослідковано лінію еволюції стилю funk, котрий витоків сягає до «доджазових» форм музикування, а в подальшому виступає в якості противаги салонно-естрадному напрямку в самому джазі. Показано співвідношення ідеологічних установок «батьків»

funk'a (Дж. Клинтон, С. Стоун, Дж. Браун) та безпосередньо творчості очолюваних ними груп. Вперше зроблені висновки щодо ролі та значенню фанкової культури у становленні нових форм молодіжної електронної музики (disco, R&B, hip-hop), що є теоретичною базою для вивчення творчості конкретних колективів та створених ними композицій.

**Ключові слова:** стиль funk, «ідеологія» стилю funk, музично-творчі установки фундаторів funk'a, напрямки та течії всередині стилю funk, вокально-інструментальний ансамбль в стилі funk.

**Yarkina I. Ideology and creativity of founders of funk.** Article is devoted historical musicological to covering of ideology and creativity of founder of funk style — one of the sign phenomena in “third” layer culture 60 — the 80th years of the last century. Funk style is characterized from positions of musicological approach, on the basis of the available development in the field of mass musical genres, a dzhazology, sociology researches in the sphere of new forms of vocal and tool practice. The line of evolution of funk style which sources goes to “underjazz” forms of playing music is tracked, and further acts as a counterbalance saloon variety to the direction in the jazz. The ratio of ideological installations of “fathers” of funk'a (J. Clinton, S. Stone, J. Brown) and directly creativity of the groups headed by them is shown. Conclusions concerning a role and to value of funk culture in formation of new forms of youth electronic music are for the first time drawn (disco, R&B, hip-hop) that is theoretical base for studying of creativity of concrete collectives and the compositions created by them.

**Keywords:** funk style, “ideology” of funk style, musical and creative installations of founders funk's, the direction and current in funk style, vocal and tool ensemble in funk style.

**Постановка проблеми.** В исследованиях «третьепластовой» музыкальной культуры стилю funk уделяется весьма незначительное место. Сведения о нем сосредоточены, в основном, в различных руководствах и словарях по джазу (Симоненко [11], Чугунов [13]), а также в информационно-описательных интернет-дайджестах [9], [16], [17], [20], [21]. В теоретическом музыковедческом плане проблема фанковой культуры до сих пор не исследовалась, что определяет актуальность и новизну предлагаемой работы.

**Актуальность.** XX век — эпоха массовых коммуникаций, что означает принципиально новое качество в распространении продукции массовой культуры. Почвенные истоки явлений «третьего» пласта, формировавшихся в США, быстро перенимались и адаптировались в мировой музыкальной практике, приобретали оригинальные формы, но сохраняли стилистические и нормативно-коммуникативные признаки своих первоисточников. К числу таких явлений относятся фанковая культура, возникшая на афроамериканской основе в США и ставшая истоком других стилей массовой молодежной музыки (диско, хип-хоп, R&B), завоевавших

массовую музыкальную эстраду последних десятилетий XX – начала XXI века.

Если джаз и рок-музыка уже достаточно полно освещены в исследованиях музыковедов XX века, то культура фанка, его идеология и творчество создателей как самобытного явления в системе массовых жанров поп-эстрады не получила должного теоретического освещения. Понимание истоков и причин возникновения фанка, его идеологической подоплеку, даст возможность понять суть и особенности исполнения этого стиля и его роли в контексте современной массовой эстрадной музыки второй половины XX века.

**Цель статьи** — выявить соотношение идеологии и творчества в концепциях фундаторов *funk*’а — С. Стоун, Дж. Браун, Дж. Клинтон.

**Объект исследования** — стиль *funk* как третьепластовых художественный феномен, **предмет** — соотношение идеологии и творчества внутри этого стиля.

**Связь работы с научными или практическими заданиями.** Основные выводы исследования, приведенные в статье связывают фанк с системой музыки «третьего» пласта. Недостаточная изученность и освящение в монографической литературе дают возможность, опираясь на общенаучные методы, проследить влияние этого стиля на всю электронную музыку второй половины XX – начала XXI века. Активное внедрение стиля фанк в репертуар вокалистов требует понимания этого стиля, его идеологии, особенностей вокально-инструментального ансамбля и, собственно, исполнения произведений.

**Изложение основных результатов исследования.** В широком онтологическом смысле *funk* относится к сфере легкой музыки, понятие о которой, как отмечал Т. Адорно, «кажется само собой разумеющимся, но именно поэтому оно туманно и темно» [1: 27]. Распространенная точка зрения о том, что музыка «раскололась на две сферы», одна из которых — «серьезная музыка», а другая — «развлекательная», верна и очевидна, но требует тщательного изучения [1: 27].

Высказывая эти соображения еще в 30-е годы прошлого века, Т. Адорно, как музыкальный социолог, исходил из практики многовекового сосуществования «серьезного» и «легкого» в музыкальном искусстве: «Их взаимное разделение, да и взаимопроникновение длится с тех же давних пор, что и противопоставление и связь высокого и низкого искусства» [1: 27].

В музыкально-культурологических исследованиях — в теории музыкальных пластов В. Конен [5], интонационной концепции истории музыки Е. Марковой [10] — фактически постулируется та же идея. Два «мира» музыки, две ее «сферы» всегда существовали обособлено, но и всегда взаимодействовали, причем, никогда не пересекаясь, то есть не взаимозаменяя друг друга.

Многовековая практика эволюции музыкального мышления дает множество примеров этому, начиная с искусства мимов в античности и заканчивая «легкими» жанрами в классике XIX века. Но «высокое» искусство постепенно освобождалось от «естественного состояния», остатков «древних организмов», развиваясь «под знаком прогрессирующего овладения природой и логичности» [1: 27]. Легкая музыка была при этом «питательной средой», выступала, по мысли Е. Марковой, в качестве носителя «интонационных идей», которые проникали и во многом определяли «прогресс», интонационное обновление академического «высокого» искусства.

Разъясняя суть понятия интонационной идеи, Е. Маркова отмечает: «Под этим термином понимается смысловой “сгусток” музыкальной лексики, признаки которой “пронизывают” музыкально-речевую сферу конкретного исторического периода и аккумулируются в прикладной музыке, обслуживающей ведущую в данном историческом раскладе социально-культурную деятельность» [10: 10].

До конца XIX века ведущей деятельностью в музыкально-культурной сфере был академический пласт, причем ориентированный исключительно на европейскую традицию, один и тот же лексический фонд. «Легкую музыку» брали на вооружение композиторы-академисты, примеров чему множество в музыкально-исторической практике — от исполнения духовных стихов на светскую мелодию, заимствований «снизу» у И. С. Баха («квотлибет» из «Гольдберг-вариаций»), Й. Гайдна, В. А. Моцарта («Волшебная флейта»), Л. ван Бетховена. Приводя эти факты, Т. Адорно считает, что «“Волшебная флейта” Моцарта — это последнее высокостилизованное их [«высокой» и «низкой» «сфер». — И. Я.] примирение, их встреча на узкой тропинке» [1: 27].

Далее последовало рождение оперетты, где «легкая музыка» становится приоритетной, вбирая в себя как бы в обратном порядке приобретения академического пласта. Как с иронией отмечает Т. Адорно, вплоть до конца XIX в. легкая музыка еще была возможна «с соблюдением приличий, а фаза ее эстетического упадка совпадает с окончательным и бесповоротным отказом обеих сфер друг от друга» [1: 27].

Рубеж XIX–XX веков — фаза становления Новейшей музыки, период острого интонационного кризиса, переоценки ценностей в музыкальном наследии, в том числе и в области взаимоотношения сфер «легкого» и «серьезного» в музыкальном искусстве. В немалой степени новому отношению к «легким» жанрам способствовала наметившаяся в этот период новая фаза этнической консолидации, на этот раз уже не «европоцентристской», как в позднем Ренессансе и Барокко, а более широкой, «междивизициальной».

Носителем этих тенденций в обновлении интонационного фонда музыки был джаз, рождение

которого во многом повлияло на характер восприятия музыки в мировом масштабе. Не без оснований Е. Маркова считает, что «роль интонационной идеи Современности явно берет на себя интонационная сфера джаза, ансамблевая полифония которого производна от хоровых импровизаций спиричуэлс и блюзов, соединивших речево-характеристическую вокальность с пластикой танцевальных ритмов. Последнее — принципиально новое качество для хоровой традиции Европы, как и вся нацеленность на сплав европейского и неевропейского начал» [10: 20].

Сам по себе джаз, как уже отмечалось, — тоже «конгломерат» различных интонационных истоков, связанных с европейскими и неевропейскими традициями, причем преимущественно — фольклорными и «третьепластовыми». Как представляется, фанковая культура, если ее рассматривать в контексте джаза, репрезентирует афроамериканскую составляющую музыкальной ментальности совокупного джазового феномена. Она вытекает не из самого джаза как «результата» процесса межпластовых и межэтнических ассимиляций, а из джазовых форм музицирования и в определенной степени возрождает, сохраняет такие музыкально-творческие виды, как спиричуэлс, госпелс, соул.

Вокально-инструментальный стиль *funk*'а вместе с его танцевально-игровой природой и театральными эффектами связан с еще одним джазовым явлением — афроамериканской менестрельной драмой — прообразом будущих шоу, к которым тяготел джаз, поглощаемый музыкально-коммерческой индустрией.

Характеризуя менестрельное шоу, В. Конен отмечает его связь с социальной проблемой «узаконенного рабства», когда афроамериканцы выражали свой протест против него через «квази-европейские», пародийные по сути формы «легкого» искусства: «Менестрельная эстрада, конечно, не была способной дать серьезную трактовку этой извечной и трагической для американского народа темы. Тем не менее, культивируемый ею образ негра, или точнее “маски” негра, символизировал очень важное общественное явление, а именно — психологию, сложившуюся в эпоху узаконенного рабства и сохранившуюся в большей мере также в десятилетия, последовавшие за Гражданской войной» [7: 94].

На этой основе возник, в частности, фортепианный рэгтайм как один из непосредственных истоков джаза. Цитируя американских авторов [7], В. Конен в этой связи отмечает, «Музыка яркая, жесткая, упрямо бодрая, неисправно веселая. В ее механическом облике есть нечто даже элегантно, заставляющее вспомнить негра-денди в кокетливом, сдвинутом набок канотье» [7: 92].

Фанковая культура выступает как определенная противоположность рафинированному и эмоционально-отстраненному рэгтайму, породившему

инструментальный джаз. Идеология *funk*'а направлена на сохранение в джазе его исконной афроамериканской ритмо-пластики как способа выражения эмоций экстагического, «оргастического» характера. Вместе с тем, учитывая свойственное джазу «эстетическое раздвоение», при котором он снова и снова «поглощается индустрией культуры», а «знаменитые формулы разных его этапов, как *swing*, *bebop*, *cool jazz*, — одновременно и рекламные лозунги, и вехи постепенного усвоения его официальной культурой», следует согласиться с выводом автора этих слов — Т. Адорно: «Если исходить из предпосылок и средств легкой музыки, которая запущена на полный ход, то нельзя взорвать ее изнутри — в равной мере и сфера легкой музыки не имеет никаких выходов за свои пределы» [1: 37].

Тот факт, что «легкая» музыка, с одной стороны, представляет собой «декларацию», идеологический «лозунг», говоря современным языком, — модный «бренд», а с другой стороны, — определенный эстетико-художественный феномен, не зависящий прямо от лозунгов и деклараций его авторов, позволяет рассматривать и *funk* с этих двух сторон. Условно их можно определить как «идеологию» и «творчество». Внутри этой диады всегда обнаруживается противоречие, хотя взаимосвязь ее составляющих очевидна.

Под «идеологией» здесь следует понимать словесные описания причин и истоков создания *funk*'а, его предназначения и социальной функции, направленности к определенному типу аудитории, ее эстетической и непосредственно жизненной эмоциональной реакции. Под «творчеством» подразумевается художественный результат, связанный с тем, как, какими средствами осуществляется, по мысли и выбору создателей «бренда», идеологическая платформа, как она внедряется через стилистику фанкового произведения, его текстовую вокальную и инструментальную области.

Выше уже отмечалось, что само слово «*funk*» не имеет однозначного перевода на русский язык. Это слово, применяемое к определенному виду музыки, само по себе приобретало в разные годы прошлого века различные значения и толкования. В принципе очевидна близость слова «*funk*» к слову «*fun*». Последнее — «болельщик» или «почитатель», «фанат», но и «странный», «смешной», «несуразный». Именно в таком значении и было использовано это слово Хорасом Сильвером — джазовым пианистом и композитором, «записавшем в 1952 году свою пьесу под названием *Funky Hotel*» [21]. Слово «*funk*» «джазмены употребляли с начала XX века, когда обращались к зрителям, имея в виду их соучастие в момент создания музыки» [17].

Это — один полюс «темы *funk*'а», если понимать под «темой» широкий круг значений музыкально-художественного явления, границы которого простираются от семантико-структурной единицы музыкального текста до философско-

идеологических, экзистенциальных высот. Такое понимание темы как категория музыкального содержания изложено в статье Л. Казанцевой. Автор предлагает следующее определение темы в музыке в аспекте «сокращение шагов» этого понятия «навстречу эстетике»: «Тема в музыке — это предмет музыкального (образно-звукового) рассмотрения, положенный в основу музыкального произведения или его части, творчества одного композитора или группы композиторов» [6: 132].

В таком понимании «темы» в музыке близко «интонационной идее» Е. Марковой [10: 20], а тот факт, что в качестве этой идеи исследователь видит именно джаз, указывает на связь таких содержательных феноменов, как «ораториальность», «экстатика», «новая театральность», «синтез европейского и неевропейского», с явлениями целостной культуры Новейшего времени с возникавшими внутри нее новыми музыкально-творческими видами.

*Funk*, с одной стороны, возникал как пародия, шутка, «смеховой» вариант зарождающейся джазовой культуры. С другой стороны, через него в джаз проникала традиция вокально-хорового искусства афроамериканского происхождения, где само понятие «легкая музыка» отсутствовало, поскольку экстатическая ритмо-пластика в культуре спиричуэлс и госпелс была способом выражения сакрально-религиозных «серьезных» тем и идей.

Культура *funk* а за период его существования всегда балансировала на грани между «тупикивостью» (Ф. Гисматов [4]) и художественной самоценностью, достигаемой через талант и профессиональные умения исполнителей. Метаморфозы «темы *funk* а» от момента его зарождения в *soul* е до новейших «индустриальных» модификаций в сфере шоу-бизнеса (диско и хип-хоп) показывают извилистый путь этого стиля, в котором на разных этапах его «экзистенции» подчеркивались разные аспекты содержательного смысла — политический, эстетический, философский, «физиологический», сугубо развлекательный, пародийный, социально-протестный, собственно технологический.

В этом плане интерес представляет высказывания как самих идеологов *funk* а — Дж. Брауна, Дж. Клинтона, С. Стоуна, так и мысли о *funk* е, изложенные в различных дайджестах, которыми буквально пестрит Интернет. Характерно, что за этими субъективными мнениями, высказанными музыкантами-практиками и любителями, стоит попытка разобраться в сущности содержания *funk* а как особого направления не только в стилистике джаза и «легкой» музыки в целом, но и в музыкальном мышлении Новейшего времени, связанном с рождением и переосмыслением феномена, обозначенного в свое время К. Г. Юнгом как «коллективное бессознательное» [14].

Как уже отмечалось, *funk* вышел из *soul* а, который, в свою очередь, был «эстрадизированным» светским вариантом духовных спиричуэлс и

госпелс. Уже в рамках *soul* а, примерно к середине 60-х годов прошлого века, сформировалось два направления раннего *funk* а — «этнический» стиль связанный непосредственно с афроамериканской традицией, и т. н. «голубоглазый соул» (*Blue-Eyes Soul*): «Первыми представителями “белого соула” были дуэт “Братья-праведники” (*Righteous Brother*), “Плутышки” (*The Rascals*) и “Обычная белая группа” (*Average White Band*). Элементы стиля иногда обнаруживаются у Дженис Джоплин и Джо Коккера, хотя вернее отнести их к “белому блюзу”» [20].

В истоках *funk* а, а частично и *soul* а, первичной была музыкально-творческая, а не идеологическая основа. Именно по этому признаку различаются «голубоглазый» и «этнический» стили. «Белый соул» в музыкальном отношении «точно соответствовал оригиналу, но если “черный соул” — это солист или вокальный коллектив в сопровождении инструменталистов, то “белый соул” — это группа, т. е. своего рода самодостаточная община» [20].

*Funk* в определенной мере синтезирует тенденции этих двух направлений соула. К концу 60-х — первой половине 70-х гг. Джеймс Браун, которого именовали «соул-братом № 1», создал и обосновал *funk* как ведущее направление в афроамериканской популярной музыке. Характерно, что сама этимология слова «*funk*» различна: в «белом» английском это слово и прилагательное «*funky*» означает в жаргонном переводе «стремный», а на афроамериканском жаргоне выделяется его более конкретное «физиологическое» значение — «остро пахнущий, шибаящий в нос резкий запах» [20]. Конкретикой пронизано все, что касается *funk* а в его «этническом» стилевом варианте: «Как это часто бывает в замкнутой субкультуре, среди черных джазменов 50-х годов глумливое словцо получило понятный только “своим” одобрительный смысл: грубоватая, энергичная, полная брутального жизнелюбия эротичная и по-мужски агрессивная манера игры в противоположность приглаженному изяществу салонного джаза» [73].

В одном из интервью Слай Стоун — фронтмен и руководитель группы его имени «*Sly And Family Stone*» — на вопрос, что было для фанка первичным — эстетическое осмысление или музыкальная технология, ответил утвердительно по поводу второго: «Это была просто музыка, которая наполняла меня изнутри. Я уверен, что другие члены группы чувствовали то же самое, <...> лишь потом это стало чем-то большим» [16].

Создатели фанка, таким образом, как бы распределились по функциям: Джеймс Браун выделил *funk* из *soul* а, обосновал его вокально-инструментальный облик, отталкиваясь от необходимости вывести соул на уровень популярной эстрады; Слай Стоун занимался «просто музыкой», а осознание того, что за ней стоит в эстетико-идеологическом плане пришло к нему позднее, уже на основании

реакции социума. Наконец, Джордж Клинтон — третий из признанных «отцов» *funk`a* — создал идеологическую платформу фанка и, одновременно, «Пи-фанк» (*P-Funk*) — «чистый» фанк, освобожденный, по его мнению, от джазовых салонных напластований.

«Экзистенциальная» тема (термин Л. Гинзбург [3: 17]) фанка в истоках связана с этнической ветвью афроамериканской культуры, перенесенной в богослужебный христианский обиход: «В “черных” протестантских церквях США и в культивирующих одержимость Святым духом сектах во время богослужения впадающие в экстаз прихожане в транс выкрикивали бессвязные звуки, вопили и визжали, — так выражалось снизошедшая на них благодать, связь с высшим, потусторонним миром и говорение на иных языках, подобно Апостолам» [20].

В фанке, а частично — еще в соуле, «оргиастический» подтекст сохраняется, но в искусственном виде. Эти жанровые стили популярной музыки, включаясь в контекст шоу-бизнеса, теряли свою исконную почвенность. Их суть состояла в альтернативе джазу, причем именно в его «эстрадных», «салонных» вариантах. Первобытные инстинкты в фанке моделируются, создаются искусственно, а их цель — «завести публику» на определенное двигательно-моторное аффективное состояние: «В отличие от госпелс, всхлипы и выкрики в фанке обрели еще и эротический подтекст, да и сам стиль пронизан чувственностью» [20].

Вместе с тем, культура фанка постепенно как бы стабилизировалась, академизировалась, сближалась с эстрадным джазом, рок- и поп-музыкой, которые многое восприняли от фанка, но отбросили его «крайности». Это касалось как музыки, так и текста. Как отмечают исследователи и популяризаторы *funk`a* на страницах Интернета, тексты песен в *funk`e* долгое время оставались «загадочными для непосвященных». Они «делились на декларативно-социальные, политизированные и, с другой стороны, — на почти бессмысленный “поток сознания”» [21].

В те годы (60-70-е прошлого века) параллельно с *funk`om* формировался так называемый психоделический рок. Для обоих направлений в текстовой области была характерна «детская тарбарщина», которая, «по мысли идеологов “черного самосознания”, выражала недоступный куцему европейскому рационализму более глубокий — интуитивный и иррациональный — способ постижения мира, который невозможно облечь в слова, зато легко выразить заводным ритмом и “вибрацией”, — всем тем, что на жаргоне 60-х называлось “groove” (что-то среднее между “драйвом”, “кайфом” и “улетом”» [21].

Этот термин хорошо объясняет суть и музыкальной части *funk`a*. В какой-то мере “groove” аналогичен *swing`у* в джазе, хотя в инструментальном джазовом саунде это в большей степени относится к строению музыкальной фразы, а не к эффекту воздействия музыки. Песенная культура *funk`a*, не

порывающего со словом и вокальной интонацией, в «groove» обобщает и то, и другое: «*Funk* — красноречивый пример музыкального стиля, полного глубокого мировоззренческого смысла и при этом способного обойтись без осмысленного текста, а выражающего свою философию уже самим звучанием, “саундом”» [16].

Если вокал (песня) в джазе как бы растворяется в инструментальном звучании и вспоминается ассоциативно, хотя скэт-вокализация и сохраняется как тембр, а составляющие джаз «саунды» делятся на две группы — вокальную (если она есть) — и инструментальную, то в *funk`e* и психоделическом роке есть еще и третья сторона общего «саунда», которую можно определить как *бестекстовую вокально-шумовую*, основанную на междометиях и звукоподражаниях (крики, плач, вопли и т. д.).

Эта сторона в *funk`e*, особенно, в т. н. *P-funk`e*, играет ведущую роль, определяет общий облик исполнительского ансамбля, в котором отсутствует «общинная» организация, а преобладает интуитивно-иррациональное, спонтанное самовыражение каждого участника. Пи-фанк, созданный Дж. Клинтон, функционировал под лозунгом «*One Nation Under The Groove*» («Нация, объединенная чувством драйва»). Первоначально «под “нацией” имелись в виду афроамериканцы, а с помощью фанка в духе тех лет предполагалось раскрепостить сознание и духовно освободить “черных братьев” — примерно как в рок-музыке видели тогда средство для “революции в сознании”» [21].

Буквально пи-фанк означает *Pure-Funk*, что в идеологическом смысле, по мысли Дж. Клинтон, действительно, отражало «революцию в сознании», «быстро подхваченную группой афроамериканских музыкантов с примечательными названием «*The Mob*» («Шайка»), которая делилась ее руководителем на «Фанкоделик» («*Funkadelic*») с расплывчатым курсом на экспериментальную музыку с элементами хард-рока и «Парламент» («*Parliament*») — более коммерческий, с преобладанием элементов музыки соул» [9]. Налицо «эстетическое раздвоение» (Т. Адорно) третьепластового стиля, который в коммерческих целях должен был приспособиться к реалиям потребительского спроса, а для этого должен был иметь более строгую форму, не допускающую полной иррациональной «размытости».

В области идеологии *funketeer`ы* — слово, придуманное Дж. Клинтон по аналогии с «*musketeer*» — «мушкетер» — придерживались весьма туманных и даже фантастических взглядов, сформулированных создателем Пи-фанка. В адаптированном нами переводе декларация Дж. Клинтон звучит так: «Я должен признать, конечно, что любое **новое явление** (*new thing*), “выбрасываемое” (*catches*) в социум, будет сопровождаться всплесками творчества» [18]. Дж. Клинтон далее отмечает, что, по его мнению, все вновь возникавшие «вещи»

(стили, явлення) в то время имели что-то от *funk*'а («*are spiked with a little bit o' funk*») [18].

На основании анализа «пи-фанк мифологии», представленной в нескольких концептуальных альбомах тех лет, автор интернет-дайджеста делает, ссылаясь на идеологов и создателей *funk*'а, вывод о том, что он «является межгалактической жизненной силой, которая была принесена на Землю фанк-пришельцами и имеет лечебные свойства — как физические, так и духовные. Бутси Коллинз (*Bootsy Kollins*) и Джордж Клинтон (*George Clinton*) говорят, что фанк просто “делает что-то из ничего”» [18].

Разумеется, декларации Дж. Клинтона и его сподвижников по поводу *funk*'а отличаются преувеличением. Но тот факт, что *funk* был связан с новым этапом «раскрепощения музыкального сознания», новыми ориентациями в слуховом восприятии музыки и «не музыки», оспаривать трудно. По этому поводу интересны мысли И. Земцовского о явлении «этнослуха», высказываемые автором в том числе и по отношению к «академизму» и «фольклору». Идею И. Земцовского о первичности этнослуха можно экстраполировать и на *funk*, в котором афроамериканское почвенное слуховое сознание соединяется с техникой академизма, т. е. с другим видом слуха: «Этнографию слуха можно “полировать” и, в принципе, приблизить к желанному другому типу, то есть, как бы обрести “вторую” (ср. “*bi-musicality*”, согласно американскому этномузыковеду Кі Mantle Hood) или “третью”, но свою собственную этнографию, как цвет глаз изменить коренным образом, по-видимому, нельзя. Поэтому так важна эта этнография слуха — во всей музыкальной деятельности человека, во всей музыкальной культуре человечества сверху донизу, во всех его “ячейках” — от индивида до общества, в его группах и в целом» [5: 6].

Идея «двойной музыкальности», предложенная Мэнтл Худом [18] в 60-е годы прошлого века, как представляется, возникла у американского этномузыковеда не без влияния тех тенденций, которые наблюдались в американской музыке тех лет. Особенностью исследований американских ученых в области музыки является комплексное рассмотрение процессов и явлений музыкальной жизни, в котором «этно», смешанные третьепластовые формы музицирования, подобные джазу, а также собственно академический пласт не разграничиваются дисциплинарно. Тот же джаз, а также такое знаменательное явление в его сфере, как *funk*, заявивший о себе в 60–70-е годы XX в., прямо рассматриваются в США как классика американской музыки.

При таком подходе акцентируется то общее, что объединяет на уровне интонационно-слуховой сферы достаточно разные явления, имеющие, однако, общие корни. Европейское музыковедение, по сей день ориентированное преимущественно на композиторский академизм, в лучшем случае упо-

минает об этно-традиции, но в контексте исторических теоретических разработок как бы забывает о ней. Поэтому и возникает тенденция к расширению сферы «объектов» и «предметов» музыкальной науки, формулированная в понятии «музыкология». Данная наука призвана на философском уровне, но не забывая о своем «музыкальном предмете», рассматривать феномены музыки, в том числе и «окружающей нас» (так Х. Бесселер называл «легкую музыку») [15], системно, на основе процессуальности, свойственной музыкально-художественным феноменам в их истоках и последующей эволюции.

Выдвигая идею «этнослуха», И. Земцовский в этой связи предлагает следующую формулу: «не прошедшее через слух — это не музыка и не музыкознание» [5: 6]. Такое явление, как *funk*, родившееся в переходный период «кризиса» традиционного джаза и формирования вокруг него новых форм музицирования, «отрицающих-утверждающих» идею этнослухового реализма, полностью зависел от фактора слуховой идеи, которая и была первичной для идеологов *funk*'а («создать нечто из ничего», по Дж. Клинтону) [18].

Используя метафору И. Земцовского, можно определить *funk* как своеобразный «трансформатор» джаза, в основе которого лежит, в свою очередь, «трансформация» в сфере «сознания слуха», которое и есть, по Т. Чередниченко [12: 40] музыкальное мышление. Этнофактор здесь является ключевым, но не единственным, о чем свидетельствует следующая мысль, высказанная И. Земцовским: «Этнография слуха принадлежит “внутреннему телу” *homo musicans* и выступает в качестве его “трансформаторной будки” — как стилевое чутье, как стилевая селекция восприятия, как преобразующая сила включенной в процесс музицирования музыкальной “модальности” личности (группы, общества, класса, народа)» [5: 6].

Возникнув как переходное явление, *funk*, как и всякий музыкальный феномен такого рода, отличался «включением в культурные коммуникации чужеродного по отношению господствующей традиции художественного сознания» [2: 15]. Начало перестройки в музыкально-художественном сознании, согласно концепции Л. Березовчук, связано с изменениями в фактурно-фоническом комплексе, что и отражено в *funk*'овом вокально-инструментальном саунде. Что же касается детерминант стиля *funk*, по И. Земцовскому, «стилевого чутья» и «стилевой селекции», то они, в принципе, являются общими для любого художественно-переходного явления. Это: а) географический фактор; б) процессы этнической консолидации; в) эпистемогенное (познавательное) воздействие других форм общественного сознания — политики, религии и т. д.; г) социально-экономические условия, определяющие статус *funk*'а как «идеологии» и «творчества».

**Выводы.** «Идеология» и «творчество» в *funk*'е как продукте синтетической культуры США, а за-

тем и других стран и континентов, развивались как бы параллельно, поочередно выдвигаясь в зависимости от ситуации на ведущие места. Первичен в *funk* элемент «этно», связанный со слуховой культурой и синкретизмом афроамериканской почвенной традиции. Истоком *funk* были протестантские песнопения-пляски, бытовавшие в церковном обиходе. Эта линия путем секуляризации была адаптирована под «эстрадный *funk*», который уже перестал быть политизированным и чисто этническим феноменом, а вышел на творческую дорогу в связи со стремлением части джазовых музыкантов отойти от «салонности» эстрадного джаза и «элитарности» других его форм, сформировавшихся после *be-bop*.

В *funk* как в творческом феномене выделяются и по-разному сосуществуют три «саунда»: 1) инструментальный, связанный преимущественно с электрогитарами; 2) вокальный — текстовый, но не связанный с осмысленным текстом поэтического свойства, даже в тех «шаблонных» вариантах, которые характерны для музыкальной поп-культуры; 3) бестекстовой, вокально-шумовой, своего рода неинструментальный скэт-вокал, распространившийся от *funk* на психоделический рок.

Эти «саунды» составляют фактурно-фоническую основу фанкового ансамбля, формируя два основных его типа — а) пи-фанковый (или «чисто-фанковый»), связанный с наличием солиста-вокалиста и инструментального сопровождения (т. н. черный *funk*), б) групповой *funk*, близкий джазовым комби-составам, где солисты в потенциале — все участника группы (т. н. общинный или «белый», «голубоглазый» *funk*). Эти тенденции и разновидности *funk* существуют не только для понимания его собственной «экзистенциальной темы», но и для **перспектив дальнейших исследований** тех процессов, которые через *funk* проникали в новые стили электронной молодежной музыки, захватившей ведущее положение в сфере массовой культуры рубежа XX–XXI веков.

#### Литература:

1. Адорно Т. В. Легкая музыка / Т. В. Адорно // Избранное: Социология музыки. — СПб.: Унив. кн., 1998. — С. 27–41.
2. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы) / Л. Березовчук // Эволюционные процессы музыкального мышления: сб. науч. тр. / ЛГИТМиК; [отв. ред. А. Л. Порфирьева] — Л., 1986. — С. 1–20.
3. Гинзбург Л. О старом и новом / Л. Гинзбург. — Л., 1982. — С. 17.
4. Гисматов Ф. Тупиковая культура / Ф. Гисматов // Идель (Казань). — 1993. — № 2. — с. 12–18.
5. Земцовский И. Апология звука / И. Земцовский // Муз. академия. — 2002. — № 1. — С. 1–12.
6. Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания / Л. Казанцева // Муз. академия. — 2002. — № 1. — С. 131–139.
7. Конен В. Дж. Рэгтайм и его истоки / В. Дж. Конен // Сов. музыка. — 1982. — № 1. — С. 113–118.
8. Конен В. Дж. Третий пласт / В. Дж. Конен // Совет. Музыка. — 1978. — № 5. — С. 113–118.
9. Легенды фанк музыки [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://aztec-studio.ru/articles/199-legendy-fank-muzyki.html>. — Загл. с экрана.
10. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Маркова Елена Николаевна; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — К., 1991. — 38 с.
11. Симоненко В. С. Лексикон джаза / В. С. Симоненко. — К.: Муз. Украина, 1981. — 111 с.
12. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; [отв. ред. В. С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко] — М., 1992. — С. 40–47.
13. Чугунов Ю. Гармония в джазе: учеб.-метод. пособие: для фп. / предисл. Ю. Саульского. — М.: Сов. композитор, 1988. — 152 с.
14. Юнг К. Г. Структура бессознательного / К. Г. Юнг // Очерки по психологии бессознательного. — М.: Когито, 2013. — 2-е изд. — С. 297–300.
15. Bessler H. Grundfragen des musikalisch en Horens u Grundfragen der Musikasthetik / H. Bessler // Aufsätze zur Musikasthetik und Musikgeschichte. — Leipzig, 1978. — С. 15–29.
16. Cynthia Robinson Interviewed About Sly & The Family Stone — Huffington Post [Электронный ресурс] — режим доступа: <http://www.slystonemusic.com/news/cynthia-robinson-interviewed-about-sly-family-stone-huffington-post>. — Загл. с экрана.
17. Funk [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://en.wikipedia.org/wiki/Funk>. — Загл. с экрана.
18. Hood M. The Challenge of «Bimusicality» / M. Hood // Ethnomusicology, 1960 — № 4.
19. Mellers W. Music in New Found Land / W. Mellers. — New York Oxford. — 1964 — p. 277.
20. Watch: New Sly Stone Interview [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.clashmusic.com/news/watch-new-sly-stone-interview>. — Загл. с экрана.
21. Where'd You Get That Funk From? [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://phunknphilosophy.wordpress.com/2013/02/08/whered-you-get-that-funk-from/>. — Загл. с экрана.