

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Ю.С. Дружкин

Песня как социокультурное действие

Москва 2013

УДК 008
ББК 71.0
Д76

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

кандидат культурологии, старший научный сотрудник
отдела массовых жанров сценического искусства ГИИ
В.А. Кузьмина,
кандидат искусствоведения, профессор ГИТР
Г.Н. ГАМАЛЕЯ

Дружкин Ю.С.

Песня как социокультурное действие / Ю.С. Дружкин. – М. : Государственный институт искусствознания, 2013. – 226 с.

ISBN 978-5-98287-056-8

Книга «Песня как социокультурное действие» посвящена едва ли не самому массовому и популярному явлению культуры — песне. При этом сама песня рассматривается не столько как текст культуры, произведение, сколько как особое социально-культурное действие. В этом своем качестве песня предстает в работе как системный объект, обладающий сложной внутренней структурой, элементы которой определяются многообразием отношений.

Книга адресована культурологам, музыковедам и всем, кто интересуется песней и ее особой ролью в нашей культуре.

ISBN 978-5-98287-056-8

© Дружкин Ю.С., 2013

© Государственный институт искусствознания, 2013

© И.Б. Трофимов, оформление, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

4	ВВЕДЕНИЕ
8	УТОЧНЯЯ ПРЕДМЕТ...
16	ОТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ К МОДЕЛИ
32	ОБ ОБЪЕКТЕ И ЕГО СТРАННОСТЯХ
37	РАЗВЛЕЧЕНИЕ ИЛИ ИСКУССТВО?
51	РОЖДЕНИЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ ИЗ ДУХА ТРАГЕДИИ
62	ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ КУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ
62	ПРОСТРАНСТВО И ЛАНДШАФТ
66	ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ И ПЕСЕННЫЕ ГОРИЗОНТЫ
69	УСТАЛОСТЬ ЭНЕРГИИ
72	И ОПЯТЬ ВО ДВОРЕ...
88	ПЕСНИ ЗАЗЕРКАЛЯ
101	ТЕЛЕПЕСНЯ И ЕЕ МЕТАМОРФОЗЫ: ЧЕТЫРЕ ВЗГЛЯДА НА ОДИН ФЕНОМЕН
101	ВЗГЛЯД ПЕРВЫЙ
106	ВЗГЛЯД ВТОРОЙ
111	ВЗГЛЯД ТРЕТИЙ
126	ВЗГЛЯД ЧЕТВЕРТЫЙ
149	И НА ТЕНИСТОЙ УЛИЦЕ Я ПОСТОЮ В ТЕНИ
161	МИФ, В КОТОРОМ МЫ ЖИВЕМ
165	КЛАССИЧЕСКАЯ СОВЕТСКАЯ ПЕСНЯ И ЕЕ НЕКЛАССИЧЕСКАЯ СУДЬБА
165	СТАНОВЛЕНИЕ
176	РАСПАД
189	НОВЫЕ МИФЫ ПРИДУМАЛА ЖИЗНЬ
215	ЭПИЛОГ. ПОСЛЕ МИФА

ВВЕДЕНИЕ

Песенный жанр – существенная часть художественной культуры любого народа. Его роль может быть большей или меньшей, но она всегда достаточно весома. Что касается России в XX веке, то значение песни было здесь особым, и выходило оно далеко за пределы собственно культурной истории: песня становилась непосредственным участником жизни народа, исторического процесса в целом. Прошедшее столетие во многих отношениях является самым динамичным в истории человечества. Касается это и художественной культуры, в том числе музыкальной, в том числе песни, в том числе российской (советской) песни.

История песенного жанра в России прошлого века дает богатейший материал для исследования. Она была весьма насыщенной, в ней можно выделить периоды, различающиеся как стилистически, так и по своим смысловым доминантам. Неоднородна она и по творческим результатам, по уровню художественных достижений. Были в ней моменты «прорыва», «расцвета», были и фазы инерционного угасания. Это объясняет достаточно высокое внимание к развитию песенного жанра со стороны музыкальной науки. Прежде всего со стороны истории музыки. Так, в училищном и вузовском курсе истории советской музыки этой теме уделяется немало внимания. Посвящены ей и отдельные музыковедческие (музыкально-исторические) исследования.

Возникает естественный вопрос: есть ли смысл возвращаться к этой теме вновь? Принимая во внимание огромную внутреннюю сложность и противоречивость предмета, а также его важность, нельзя утверждать, что таких работ слишком много. Скорее наоборот – их слишком мало. Но главное состоит в том, что предлагаемая вниманию читателей работа существенным образом отличается от музыкально-исторических

исследований на эту тему по своему методу, а следовательно, и по предмету. Автор убежден, что тема песни далеко не исчерпана ни фактологически, ни теоретически, что существуют такие подходы к ее изучению, которые к данной сфере применялись достаточно мало и являются здесь не только не исчерпанными, но и в недостаточной степени методологически проработанными. Не стоит воспринимать данную книгу как работу в жанре музыкально-исторического исследования. В ней не предполагается давать хронологическое описание развития жанра с непременно упоминанием всех значимых фигур (композиторов, исполнителей и т.д.), с обязательным отслеживанием стилистических трансформаций, преемственностей и т.д. Иным становится отношение к категории «произведение», которая схватывает художественную деятельность в аспекте результата, плода, как объективированную «вещь». Эта категория утрачивает здесь свое самодовлеющее значение, уступая место категории «действие». Последняя важна, прежде всего, потому, что позволяет подчеркнуть процессуальный аспект предмета изучения, кроме того, она «схватывает» момент субъектности, действие можно понимать, как *что-то* действие. Суть подхода, таким образом, можно коротко охарактеризовать как попытку *рассматривать песню именно как действие, а точнее, как социокультурное действие.*

Последнее уточнение существенно. То, что песню можно и целесообразно рассматривать не только как текст (произведение), не только как «вещь», «артефакт», но и как действие, вообще-то достаточно. Так, любой фольклорист приведет множество убедительных примеров, подтверждающих, что народная песня есть целесообразное жизненное действие, тесно связанное с целой системой других целесообразных жизненных действий (например колыбельная песня). То обстоятельство, что многие из этих целесообразных действий имеют магический характер (то есть интерпретируются в особой системе представлений), по сути ничего не меняет. Вырвав песню из деятельностного контекста и превратив в «художественное произведение», мы осуществляем серьезнейшее преобразование, затрагивающее ее культурную основу. При этом естественно теряется значительная часть культурного содержания.

Сказанное имеет отношение не только к фольклору. Перенесемся в XX век и спросим не просто любителя джаза, а человека, достаточно глубоко связавшего себя с этим явлением, что для него значит джаз? С большой вероятностью он скажет, что это «не просто музыка, но образ жизни». Приблизительно то же самое мы услышим от человека, тесно связавшего себя с рок-музыкой. А вообще-то, подобное отношение имеет

универсальный характер: глубокая связь с песней означает преодоление ее как *текста* и обретение ее как *жизни* (каковая есть процесс, действие).

Смещение акцента с песни-текста на песню-действие имеет еще и то следствие, что резко возрастает значение системного окружения, в которое включена песня. Мы уже не можем ограничиться рассмотрением песни, взятой изолированно, как она есть – в действии актуализируются отношения с другими элементами социокультурного целого. В этот момент мы и обнаруживаем, сколь иллюзорной является простота песни. В определенном смысле песня действительно проста. Ее масштабы невелики, ее язык, форма не идут ни в какое сравнение с оперой или с симфонией. Все это так. Но лишь до тех пор, пока мы рассматриваем ее как отдельное произведение, как вещь. А что будет, если мы изменим точку зрения и рассмотрим песню не изолированно, а в единстве с ее контекстами? От прежней «простоты» не остается и следа.

Это приобретает ключевое значение для продуктивного изучения этого жанра и понимания смысла происходящих в нем изменений. Песня – маленький, но очень чувствительный культурный организм, обладающий способностью гибко приспосабливаться ко всем особенностям своей среды, ко всем контекстам своего существования: культурным, социальным, экономическим, технологическим... Песня – довольно простой организм, но живущий в сложном мире и предельно открытый для этого мира. Сложность отношений песни с различными сторонами мира, в котором она живет и с которым взаимодействует, становится *ее собственной сложностью*.

Очень многие смысловые линии собирает и соединяет она в себе. Так коммутатор большой телефонной сети концентрирует в себе сложность всей сети. Нечто похожее песня осуществляет в культуре, делая это очень оперативно, ибо обладает исключительной быстротой реакции. А ее интонационная природа позволяет осуществлять непосредственную передачу внутренних состояний, переживаний, отношений от человека к человеку. В результате она оказывается едва ли не самым совершенным и мощным коммуникатором в социокультурном пространстве.

Все это означает, что изучение песни как действия *требует* изучения ее контекстов. Справедливо и обратное: для изучения самих этих контекстов, то есть реалий, в которых (во взаимодействии с которыми) живет и развивается песня, имеет смысл обращать внимание и на саму песню. Даже в тех случаях, когда песня не является непосредственным предметом изучения. Почему это так? Да потому, что песня в силу вышеупомянутых свойств является чутким индикатором процессов, происходящих

в культуре и обществе. Она – как «лакмусовая бумажка» с той разницей, что не просто «меняет цвет», но обнаруживает некий сложный рисунок, шифрующий игру действующих на нее сил. Проблема в расшифровке.

Это в полной мере относится и к современной культурной ситуации. Здесь очень важно выявить те наиболее существенные, динамично изменяющиеся контексты, в которые включена песня и которые определяют собой главные направления изменения облика самой песни.

Основные задачи данного исследования можно охарактеризовать, разбив их на две большие группы. *Первая группа* направлена на формирование самого подхода, на выработку понятийного аппарата, построение моделей, формулировку рабочих гипотез и т.д. К этой группе относится и характеристика степени исследованности предмета и определение актуальных проблем, требующих теоретической проработки. *Вторая группа* задач связана с выявлением и описанием наиболее значимых типов песенного действия (песнедействия), которые дала история развития песенного жанра в России в XX веке.

Следует указать некоторые принципы, которыми руководствовался автор, выбирая материал для анализа. Во-первых, в той или иной мере должны быть затронуты все важнейшие периоды развития песенного жанра в России прошлого столетия. Во-вторых, внутри каждого периода должны быть показаны наиболее существенные и характерные для этого периода типы песнедействия. В-третьих, предметом рассмотрения должны стать не только «официальные» типы песнедействия, но и, так сказать, «теневые», связанные с формированием субкультур. В-четвертых, при подборе материала следовало стремиться к достижению максимального типологического разнообразия и типологической полноты.

Предполагаемая полезность такого исследования может быть тройной:

1) развивается представление о социокультурном действии на примере исследования такого выразительного с этой точки зрения объекта, как песня, выстраиваются теоретические модели и т.д.;

2) обогащаются теоретические представления о песенном жанре, включая в структуру жанра существенные для него элементы песенного социокультурного действия, включая само это понятие в иной контекст;

3) появляется возможность по-новому взглянуть на знакомую нам историю развития этого жанра в России в XX веке.

Уточняя ПРЕДМЕТ...

Вернемся к названию книги: «Песня как социокультурное действие». Кому-то оно может все же показаться странным и даже вызвать внутренний протест: почему это песня трактуется как действие? Пение – другое дело. Пение это, конечно же, особое действие. А песня? Песня это просто некое произведение. Ее могут петь (исполнять), а могут и не петь (не исполнять). Когда песню кто-то поет, тогда имеет место действие. А когда песню никто не поет, тогда и действия никакого нет.

Логика, казалось бы, безупречная. Однако рассмотрим другой пример человеческого действия. Пусть это будет акробат, совершающий акробатический прыжок. Исполнение этого прыжка (здесь и сейчас), безусловно, является действием, и с этим уже вряд ли кто-то будет спорить. Ну а сам-то прыжок, то, что исполняется, это действие или нет? Или, может быть, он тоже является чем-то вроде «произведения», которое может исполняться, а может и не исполняться? И в последнем случае он – не действие, а лишь определенный факт (элемент) культуры, который содержится в культурной памяти и при необходимости извлекается оттуда, порождая соответствующее действие? Рассуждая таким образом, можно утверждать, что и многочисленные приемы борьбы, бокса, фехтования должны называться не действиями, но лишь «алгоритмами действий». То же самое, по всей видимости, относится и к элементам техники игры на музыкальных инструментах: фортепиано, скрипке, ударных... Тогда и пассаж, и тремоло, и барабанная дробь, и ломаные арпеджио суть не действия, а определенные элементы исполнительской культуры, алгоритмы.

Нет ли в таком словоупотреблении некоторой искусственности, некоторой чрезмерности, некоторого преувеличенного стремления

к скрупулезной точности различения? По-видимому, есть. Далеко не всегда следует отделять действие от алгоритма действия. Зачастую это не только излишне, но и вредно, ибо запутывает суть вопроса. Нужно порой очень и очень напрячься, чтобы отделить действие от алгоритма (собственно, от формы действия), представив себе «действие без алгоритма», то есть без всякой формы, «действие вообще». Ведь описывая *действие*, мы получаем *описание действия*, то есть собственно *алгоритм*. Говоря о разных формах действия, мы обычно не думаем о том, имеет ли место в тот или иной момент «исполнение» этого действия или нет. Нам это просто не нужно, и мы говорим обо всем этом как о действиях (каковых существует великое множество). Вождение автомобиля, самолета, езда на велосипеде, плавание, игра на рояле – все это разнообразные сложные действия, независимо от того, кто и когда эти действия совершает, или не совершает. Когда мастер боевых искусств объясняет то или иное движение, ему не надо отличать действие от его устойчивой (многократно воспроизводимой) формы. Он описывает его именно как действие (идея действия и само действие здесь едины). Так и для борца «двойной нельсон», как и любой другой прием, – есть именно действие, а не «произведение борцовского искусства».

Почему же, говоря о песне, нужно придерживаться иного подхода? Быть может, сама песня представляет собой такой особый предмет, где различение акта (процесса) действия и формы (алгоритма) действия каким-то образом вытекает из природы этого предмета? Однако необходимо признать, что существует и та, и другая возможность: мы можем отличать форму действия от акта действия, а можем и не делать этого, рассматривая их как одно целое. Какой путь выбрать зависит от поставленных задач, а также от ряда привходящих обстоятельств.

В рамках сложившейся практики в большинстве случаев (хотя и не всегда) люди под словом «песня» имеют в виду произведение (текст, вещь), а под словом «пение» – *исполнение* песни. Какое-либо иное действие здесь просто не подразумевается. Иными словами, такое различение действует в рамках деятельности, где разделение текста и действий над текстом является само собой разумеющейся предпосылкой. Композитор сочиняет музыку песни: сочинение есть действие, музыка песни – результат (продукт) этого действия. Поэт сочиняет стихи: сочинение – действие, стихи его продукт. Певец поет песню: песня – вещь, текст, данность, а исполнение – действие, позволяющее донести ее до слушателя. Слушатель воспринимает песню: восприятие – действие, а сама песня вместе с ее исполнением теперь становится предметом действия. Разделение труда предполагает устойчивую опредмеченность.

Песня, при таком взгляде на нее, окружена различными действиями, но сама действием не считается. Является ли такой подход возможным? Да, является. И он вполне корректен. Является ли такой подход единственно возможным? Нет, не является. К песне тоже можно относиться как к действию, не противопоставляя, а соединяя в одно целое песню и пение. Собственно, любой научный подход, да и вообще любой взгляд на вещи так или иначе структурирует реальность, что-то разделяя, а что-то объединяя. Когда к объекту изучения применяется тот или иной подход, тогда и происходит это разделение/соединение, тогда и происходит превращение объекта в *предмет*. Таким образом, название книги «Песня как социокультурное действие» сначала указывает на объект исследования («песня»), а потом уточняет, «доводит» объект до предмета («песня как социокультурное действие»).

Попробуем отказаться от более привычного подхода к объекту, попробуем осуществить подход менее привычный, и на это есть свои причины. Форма бытования песни (способ ее существования в культуре), о которой сказано выше, предполагает такой способ «разделения труда», когда существует некий «центральный элемент», соединяющий все субъекты, включенные в общий процесс. Этот «центральный элемент» и есть произведение. В рассматриваемом случае, песня как произведение, как текст культуры. Этот «центральный элемент», во-первых, обладает качеством стабильности, а во-вторых, имеет статус «объективно существующего» *предмета*. Таким образом, человеческая практика выделяет сама из себя как из потока действия и наделяет устойчивой и опредмеченной формой то, что мы все знаем под именем «произведения». Необходимый момент процесса становится устойчивым опредмеченным элементом системы. Так происходит потому, что в определенных условиях это является необходимым.

Хотя и не всегда. Существуют и иные формы бытования песни, где вышеописанное разделение функций не имеет столь существенного значения. Среди них есть и весьма древние, берущие начало в глубокой архаике, есть и вполне современные. Для полноценного их описания и анализа приходится выходить за пределы схемы, где песня как произведение (устойчивая опредмеченность) выступает в роли скрепляющего центрального элемента в сложной системе разделения культурных функций. Кроме того, – и это существенно – даже в тех случаях, когда мы имеем дело с обычной формой разделения функций – композитор, поэт, исполнитель, слушатель и т. д., – привычный взгляд на процесс бытования песни не является единственно возможным.

Итак, мы обосновали саму возможность говорить о песне как о действии особого рода, ее правомерно рассматривать не только как вещь,

но и как акт, процесс, действие, что, фактически, относится к любому зафиксированному в культуре действию. Отметим, что песня несет в себе оба эти качества, подобно тому как электрон является одновременно и волной, и частицей. Продолжая аналогию, следует подчеркнуть, что и песню вряд ли удастся описывать и анализировать в этих двух аспектах одновременно. Разные подходы дают разные описания, но эти разные описания относятся к одному и тому же объекту. С одной стороны – *песня как действие*, с другой – *песня как артефакт*. Приходится выбирать что-то одно, но помнить при этом о существовании и того, и другого, об их дуализме и взаимной дополнительности.

Мы выбираем тот подход, в котором песня выступает как действие.

Теперь несколько уточнений, касающихся понятия «действие». Оно имеет два основных значения, каждое из которых имеет несколько смысловых оттенков. Один смысл связан с представлением о некотором *субъекте действия*. Есть некто, кто в каких-то обстоятельствах действует, преследуя определенные цели и используя определенные средства. Другой смысл вообще не предполагает субъекта действия, а говорит лишь о тех или иных силах, чье действие приводят к тому или иному результату. У этих двух смыслов есть и нечто общее, что их объединяет. Действие всегда имеет какой-то результат, изменение чего-либо, или, напротив, предотвращение изменения. В одном случае, – этот результат является намеренным, в другом – этого намерения нет и результат является естественным.

Обо всем этом можно было бы и не говорить, если бы не то обстоятельство, что в случае действия социокультурного, о чем будет сказано далее, нет возможности четко определить, к какому виду действия оно относится, в каком смысле, первом или втором, мы называем его действием. Социокультурное действие имеет сложный характер, включает в себя *действия людей*, преследующих свои цели, удовлетворяющих свои потребности, реализующих свои идеалы, а также включает в себя *действие объективных социальных сил и законов*. Оно является и «слепым», и «зрячим» одновременно. И это делает его сложным, но и весьма интересным объектом исследования.

Социокультурное действие было бы неверно рассматривать как действие объекта на другой объект. Это – действие внутри системы, причем живой, организмической системы. Это – *внутрисистемное действие*. Данное обстоятельство имеет принципиальное значение. Такое действие всегда есть реализация некоторой функции, момент процесса функционирования. Однако человек как существо сознательное может по отношению к системе, частью которой он является, становиться в рефлексивную позицию. И тогда его действие окажется одновременно и действием

«внутри», функционированием, и действием «извне», сохранением, преобразованием, разрушением или реализацией иного плана или замысла.

Независимо от этой своей специфики социокультурное действие обладает всеми атрибутами действия вообще (как такового). Некоторые из них перечислим:

1. **Субъект действия** – человек или группа лиц, совершающих то или иное действие (сознательно или неосознанно, вольно или невольно, преследуя или не преследуя достижение тех или иных результатов).

2. **Агент действия** – понятие более широкое, чем субъект. Агентом действия может быть и неодушевленный предмет, например камень, падающий с горы.

3. **Объект действия (воздействия)** – материальный или идеальный, одушевленный или неодушевленный объект (система), подвергающийся воздействию.

4. **Фактор действия (действующий фактор)** – тип взаимодействия, определяемый характером основной силы воздействия – причины изменений, происходящих в результате действия в объекте. В зависимости от фактора можно говорить о действии механическом, химическом, тепловом, электрическом и т.д. В качестве фактора действия могут также выступать убеждение, внушение, заражение (психологическое), угроза, экономические мотивы и т. п.

5. **Механизм действия** – конкретная система причинно-следственных связей, обеспечивающих реализацию (осуществление) действия агента на объект.

6. **Характер действия** – совокупность характеристик, так или иначе описывающих процесс (протекание) действия. Так, действие может быть быстрым или медленным (постепенным), мягким или жестким, непрерывным или прерывающимся, постоянным или эпизодическим и т.п.

7. **Результат действия** – совокупность изменений, произошедших в объекте во время действия или спустя какое-то время и являющихся следствием действия.

8. **Направленность действия** – отношение действующего агента к объекту и результату, то есть определенные изменения, производимые в некоторых определенных объектах. Например спазмолитическая направленность действия некоторых лекарственных веществ.

9. **Целесообразность действия.** Последняя не всегда сводится к наличию осознанной цели и не объясняется последней. Вопрос «В чем целесообразность данного действия?» не тождественен вопросу «В чем цель данного действия?». Понятие целесообразности действия близко

по смыслу понятию целесообразности тех или иных приспособительных механизмов в живой природе. Другим, близким по смыслу, понятием является «функциональное назначение», не предполагающее наличие человека.

10. **Пространство действия** – среда (система отношений и связей), где распространяется данное действие.

11. **Участники действия.** Наиболее значимым является ролевой принцип определения участников действия. Тогда участник действия – тот, кому в этом действии принадлежит некая роль.

12. **Парадигма действия** – самовоспроизводящийся образ, структура действия. Например, речь может идти о парадигме ритуального действия.

13. **Аспект действия.** Действие часто имеет сложный, многоаспектный характер. Аспект действия и есть одна из сторон этого сложного целого. Например: действие солнца на растение имеет многоаспектный характер. С одной стороны, его свет способствует образованию хлорофилла, с другой, – может привести к засыханию и гибели растения.

Нетрудно заметить, что эти атрибуты действия имеют отношение и к действию социокультурному. Однако вместо того чтобы доказывать эту и без того очевидную вещь, оставим пока эту тему и вернемся к вышеизложенным понятиям позже. А сейчас более подробно рассмотрим понятие и структуру «песнедействия».

* * *

Во введении подчеркивалось, что само понятие песенного действия обнаруживает внутреннее разнообразие. Прежде всего мы сталкиваемся с тем, что существуют различные виды песенного действия, например, связанные с различными субъектами действия, – композиторское действие, исполнительское действие, слушательское действие... Внутри каждого из этих видов также обнаруживается достаточное разнообразие. Например, слушательское действие младенца, которому мать поет колыбельную песню, и слушательское действие рок-фаната на рок-концерте представляют собой диаметрально противоположность. Но в чем-то они и сходятся – ведь и тот, и другой – каждый по-своему – погружаются в транс. Сравним теперь исполнительское действие участника фольклорного коллектива и исполнительское действие эстрадного певца – это диспансия огромного размера.

Все это связано с тем, что здесь не просто разные примеры действия, но разные культурно-исторические *типы действия*, связанные с песней. Разные культурные типы песнедействия по-разному расставляют

акценты, выдвигая на первый план тот или иной вид действия. Так, «бардовская» песня – это, как правило, поэтическая песня, поэтическое действие, усиленное элементами музицирования. Но можно найти немало примеров композиторской песни, где доминирует *композиторское* действие, а также исполнительской песни, где на первый план выходит действие *исполнительское*. Помимо этого история песни XX века дает многочисленные примеры того, как особое значение приобретает работа аранжировщика (+звукорежиссура). А в последние годы наблюдается сильное смещение акцентов в сторону продюсера, имиджмейкера и т.п., когда тот просто пользуется услугами композитора, поэта, аранжировщика, исполнителей для реализации своего собственного продюсерского проекта... Здесь уже на первый план выходит *продюсерское действие*.

Не стоит забывать и об аудитории. *Слушательское действие* (поведение) – важная составная часть системы песнедействия. Так, существует музыка, направленная на организацию или обеспечение возможности того или иного типа поведения аудитории. Наиболее простой пример – песня в танцевальном ритме, предназначенная для танцев или дискотеки. Есть множество других, простых и значительно более сложных. В этом случае разрастается и усложняется объект: песнедействие предстает в качестве достаточно сложной системы, включающей разные виды действия. В разных культурных типах песнедействия по-разному распределяются «веса» между этими составляющими. Кроме того, и сами эти составляющие в разных условиях могут наполняться разным содержанием. Уже сейчас понятно, что такой предмет, как «песня–действие» по своей внутренней сложности и культурной значимости мало уступает «песнетексту». Собственно, *само песнедействие во всей своей сложности может быть «прочитано» как особого рода «текст»*.

Но если рассматривать песню именно как *социокультурное* действие, то надо ввести в предмет анализа новые контексты. Те действия, которые перечислены были выше, целиком находятся внутри известной триады – *автор – исполнитель – слушатель*. Теперь необходимо расширить горизонт рассмотрения и ввести еще три существенных, глубоко взаимосвязанных контекста, или плана. Это – *план культуры, план социума и план личности*. Первый из них – *план культуры* – связан с текстами культуры, несущими в себе определенное культурное содержание – ценности, нормы, картины мира.

Второй – *план социума* – включает в себя процессы группообразования, системы ролей, способы социального поведения и взаимодействия, отношения между группами и т.п.

Третий – *план личности* – определяется различного рода *типами личности* (личностной организации) и различными *психическими процессами и переживаемыми состояниями*. Эти три плана не просто тесно связаны между собой, но гибко взаимодействуют друг с другом и как бы отображаются друг в друге.

Значение этих планов становится особенно понятным тогда, когда анализируешь тот или иной конкретный тип песнедействия или сравниваешь эти типы между собой. Конкретное «наполнение» этих планов может сильно варьироваться.

Связь этих трех элементов выражается в простой схеме:



При анализе конкретных явлений следует обращать внимание не только на содержание этих «планов», но и на характер связей между ними.

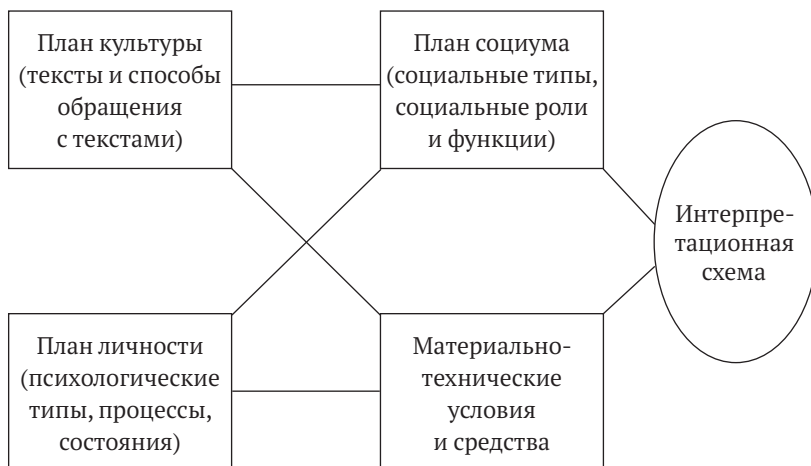
Любой тип песнедействия тем или иным образом реализует себя во всех этих планах, опосредуется ими и в свою очередь оказывает на них активное воздействие. Так, «бардовская песня», будучи определенного рода текстом культуры, несет в себе свойственный именно ей «пакет» ценностей и картин реальности (план культуры). Кроме того, с ней связаны различные социальные группы и типы, вокруг нее складываются определенные формы и правила социального взаимодействия и т.п. (план социума). Наконец, тип личности, характерный для этого типа песенной культуры, определенный стиль поведения, эмоциональные состояния, соответствующие этой культуре (личностный план). Все эти параметры вырабатываются данным типом культурного действия. Если взять другой тип, например рок-музыку, то их значения существенно изменятся.

Теперь появилась возможность дать хотя бы *рабочее определение песнедействия*. Известно, что в обществе все три указанных плана всегда находятся в тесном взаимодействии, в них протекают различного рода процессы, они как-то развиваются и т.д. Значит, *песня является социокультурным действием постольку, поскольку она действует **внутри** этой системы и **на** эту систему*. Таким образом, *мы рассматриваем песню как песнедействие в том случае, когда берем ее в контексте той психо-социокультурной системы, **внутри** которой она существует и **на** которую она воздействует*.

ОТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ К МОДЕЛИ

До сих пор были затронуты три аспекта анализа песни как социокультурного действия. Но их значительно больше. Перечислены лишь самые необходимые. В качестве примера дополнительных, хотя и очень важных параметров укажем на *материально-технические условия и средства*, значение которых в ряде случаев приближается к значению культурного текста. Назовем это условно «материальный план». Другой, не менее важный аспект песнедействия – это *адекватный ему способ его понимания (интерпретации) в соответствующей картине реальности*. Своя «интерпретационная схема» существует внутри любого достаточно развитого типа песнедействия.

В результате получаем более сложную модель:



Эта модель построена лишь в общем ее виде. Теперь обсудим ее более подробно. Начнем с перехода трехэлементной модели в пятиэлементную. Что это – механическое присоединение каких-то новых элементов или органический рост, при котором «новое» уже потенциально содержится в «старом» и раскрывается в процессе развития? Здесь один и тот же предмет может быть представлен в разных моделях, раскрывающих его с разной степенью детализации.

Обратимся к трехместной модели. Блок, соответствующий плану культуры, потенциально содержит возможность развития до двух самостоятельных блоков. Этому способствует двойственная природа текста, который, помимо прочего, является *материальным предметом*, имеющим функцию *«быть средством для передачи определенного содержания и осуществления культурного взаимодействия»*. К этим материальным предметам как средство для осуществления культурного взаимодействия добавляются иные материальные средства, служащие той же задаче, и получаем новый блок – «материально-технические условия и средства». С другой стороны, многие материальные средства (например музыкальные инструменты) имеют смысловую, символическую нагрузку, что создает потенциальную возможность перемещения их в блок, где содержатся тексты культуры и нормы обращения с ними (план культуры). Получается что-то вроде зонта, который может предстать перед нами как в открытом, так и в закрытом виде, в зависимости от погоды, то есть в зависимости от потребностей пользователя.

Пятый блок модели – «интерпретационная схема» – в латентной форме содержится внутри триады – культура – социум – личность, то есть распределен среди всех трех блоков трехместной модели. И действительно, способ интерпретации текста культуры содержится как в самом тексте, так и в других текстах, а в какой-то мере и в способе обращения с текстом, который передается по механизму культурной традиции. Таким образом, *план культуры* несет в себе и интерпретационную схему, без которой невозможно использование (чтение, понимание, создание) текстов культуры. Но и *план личности* также несет в себе эту схему, хотя и иным способом. Интерпретация текста – функция живой человеческой личности. И эта интерпретация зависит от человека, от его культурного развития, культурной принадлежности, от его душевного настроения, наконец. Рассмотрим третий блок – «план социума». Очевидно, что способ культурного взаимодействия людей не только предполагает использование тех или иных текстов, но и непосредственно представляет собой способ их интерпретации. Выделение пятого блока в самостоятельную единицу определяется исключительно нашими исследовательскими

задачами. Модель – всего лишь теоретический инструмент, который может быть сконфигурирован так или иначе в зависимости от задач, решаемых нами.

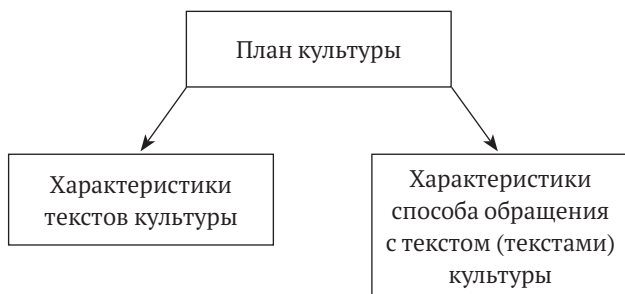
Продолжая эту мысль, можно сказать, что трехместную модель можно «сложить» в двухместную и далее – в одноместную. Первый шаг в этом направлении состоит в том, что мы агрегируем план личности и план социума в один блок. Это вполне естественная процедура. Ведь, изучая человеческую личность, выходим на социальную природу человека, ибо внутреннее содержание личности в значительной мере определяется «пересаженной внутрь» (интериоризированной) системой его социальных отношений. И наоборот, изучая социум, мы не можем абстрагироваться от человеческих, межличностных отношений. В любом случае мы имеем дело с единством этих сторон, хотя акценты расставляем по-разному.

У двухместной модели есть свой собственный и очень важный смысл. Она раскрывает двунаправленный процесс *опредмечивания–распредмечивания* культурного содержания.

Поскольку культурное содержание, будучи опредмеченным и будучи распредмеченным, есть все то же культурное содержание (как дыхание в момент вдоха и дыхание в момент выдоха – все тот же процесс дыхания), то мы обнаруживаем сущностное единство соответствующих двух блоков модели. И получаем один блок – одноместную модель. Другое дело, что внутри этой одноместной модели мы тут же начинаем усматривать внутреннее разнообразие, которое может быть раскрыто в иных моделях, построенных по иным основаниям. Теперь перейдем к более подробному анализу элементов модели социокультурного действия.

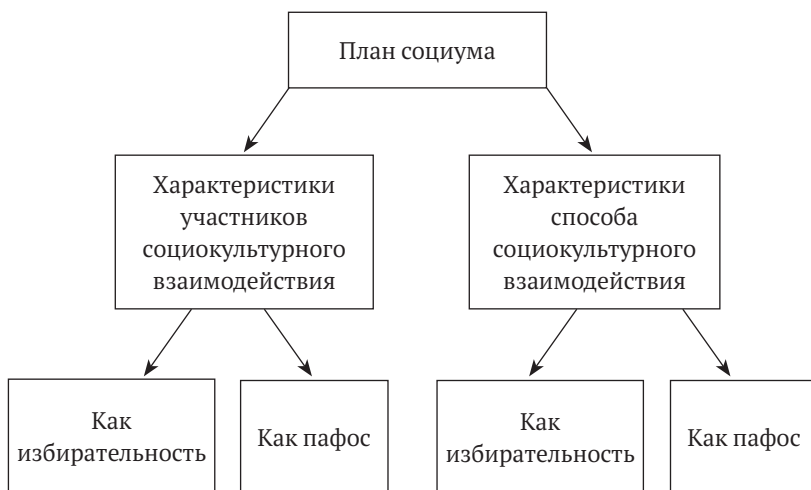
План культуры представляется наиболее очевидным. Нередко он как бы маскирует собой все остальные и кажется даже единственно важным и существенным. Любое яркое и значимое явление культурной жизни проявляет себя в форме *культурных текстов*. Это могут быть литературные тексты, музыка, произведения изобразительного искусства. Это могут быть различного рода «эстетические манифесты», критические статьи, теоретические труды и т.п. Поскольку любая культурная активность характеризуется тем или иным *типом культурных текстов*, вовлеченных в это взаимодействие, и соответствующим *способом обращения с текстами*. Например, для «бардовского» движения – это особого рода гитарная песня, которую мы узнаем с первых звуков. И мы никогда не спутаем звучание «бардов», скажем, с грохотом «тяжелого металла». Все это относится не только к современным культурным явлениям

подобного рода, эта закономерность имеет универсальный характер. Таким образом, план культуры описывается с помощью характеристик, раскрывающих а) *тип текста*, свойственный данному культурному феномену, и б) соответствующий, типологический *способ обращения с текстом*:



План социума возникает из-за того, что любое культурное движение, направление, любая форма культурной жизни не может быть реализована без участия людей. Эти участники обладают своими *социальными характеристиками*: они могут относиться к тому или иному конкретному социальному слою или же, напротив, представлять собой социально разнородную массу в зависимости от конкретно-исторического типа культурного действия. Сравним для примера светский бал, деревенские посиделки и карнавал. Последний, в отличие от первых двух, соединяет в едином действе разные социальные слои.

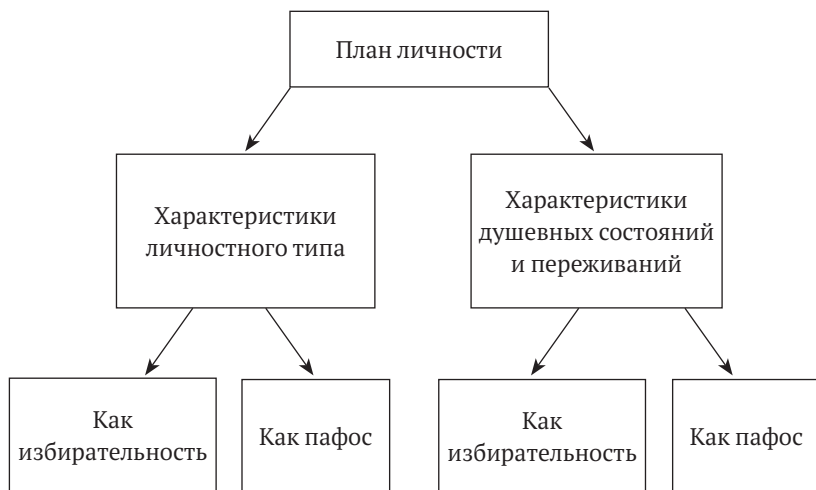
Кроме того, любая культурная парадигма характеризуется соответствующим ей *способом социального взаимодействия*, тем или иным *набором ролей*, включает в себя некий «ритуальный» аспект, более или менее развернутый поведенческий норматив. Таким образом, план культуры тоже раскрывает себя с двух сторон: а) *кто* вовлекается в социокультурное взаимодействие и б) *как* происходит это взаимодействие, каковы его нормативные формы. Обе эти группы параметров имеют двоякий смысл. С одной стороны, они могут пониматься как *объективная характеристика* парадигмы, как проявление ее социальной *избирательности*. С другой стороны, во всем этом выражается своего рода ценностный *нафос*, присущий данной парадигме, ибо она таким способом еще и *утверждает* свою социальную направленность и определенный способ (стиль) социального взаимодействия *как ценность*. Последнее означает, что план социума, при определенном взгляде на него, раскрывает себя еще и как особого рода культурный текст.



План личности включает характеристики, связанные с человеком, личностью, его определенными чертами, поведением, состояниями, переживаниями и проч. И здесь можно обнаружить две подгруппы характеристик, образующих как бы два подблока. Первый подблок – характеристики *личностного типа (типов)*, релевантного характеру данной социкультурной парадигмы. В разных случаях степень корреляции может быть разной. Это зависит и от ценностного содержания парадигмы, от ее адаптированности к доминирующей культуре, от ее новизны и т.д. Но в любом случае эта зависимость может быть обнаружена. Иногда она бросается в глаза, ибо участники некоторых культуротворческих групп (движений, сообществ) демонстративно обнаруживают свою принадлежность к движению, например панки, металлисты, рэперы – с одной стороны, любители фольклора – с другой. Манифестируя свою принадлежность движению, они не ограничиваются некими «опознавательными знаками», но проявляют те или иные человеческие качества, декларируя их ценность *как лозунг движения*. Особенно ярко прослеживается эта тенденция на примере молодежных форм социкультурной активности.

Второй подблок – характеристики тех или иных *состояний, переживаний, душевных движений*. В некоторых случаях эти состояния могут носить экстатический характер, как это имело место в рок-культуре. А вот атмосфера КСП скорее настраивала на лирический лад, подчеркивая момент душевной сонастроенности, искренности и чуткости, приятия и взаимопонимания. Оба подблока, так же как и в предыдущем случае,

могут пониматься двояко: как *избирательность* парадигмы к человеческим проявлениям и свойствам и как *утверждение* этих свойств, как *ценностный пафос*.



Материальный план описывается совокупностью характеристик тех материально-технических условий и средств, на базе которых (или с помощью которых) реализуется соответствующая культурная парадигма. Излишне доказывать, что у разных парадигм эти характеристики существенным образом различаются. Для оперы – это одно, для симфонического концерта – другое, для рок-фестиваля – третье, для карнавала – четвертое и т.д. Обратим внимание, что внутри каждого из указанных типов этот блок параметров может варьироваться. Эти варианты не будут безразличными к смыслу целого, но существенным образом повлияют на него. Так, если «извлечь» оперу из привычного уже помещения оперного театра, ставшего особым типом архитектурного сооружения, и поместить в камерные условия, то и сама опера становится другой. Столь же существенное изменение культурного смысла произойдет, если организовать все действие на открытом воздухе. Примеры можно приводить до бесконечности.

Состав этой группы параметров разнообразен и вариативен, но есть и достаточно устойчивые моменты. Наиболее постоянные и значимые условия – *место и время*. Среди материальных средств большое значение имеют, с одной стороны, *инструменты* (инструментарий) и материал, а с другой – *одежда* (костюм) и иная *смыслонесущая атрибутика*,

например театральное освещение или костер для бардовской песни. Эти параметры играют важную роль даже в том случае, если некая форма культурного взаимодействия (парадигма) демонстрирует свою явную индифферентность к какому-либо из них. Например театр, который принципиально может играть в «любых условиях», – это театр особый, со своей особой эстетикой. Иными словами, отказ от одного или нескольких существенных параметров парадигмы всегда имеет знаковый смысл и характеризует парадигму в целом. Отсутствие существенных моментов может оказаться не менее и даже более красноречивым, чем их наличие или какая-то особенная модификация. *Можно отказаться от элемента парадигмы, но нельзя отказаться от его значимости.*

Этот блок характеристик также делится на два подблока. Первый подблок условно назовем *средствивальным*. Сюда относится то, что характеризует объективную материально-техническую сторону организации процесса. Например, для того чтобы состоялся концерт, необходимо помещение, отвечающее определенному набору стандартов, необходимо время, удобное для публики, необходимы музыкальные инструменты, ноты, пюпитры и т.п. Между этими условиями и результатом (собственно мероприятием) действует причинная связь: не будет этих условий – не будет и результата. Второй подблок – *смысловой* или *символический*. По мере развития и «вращения» парадигмы в культуру все связанные с ней материально-технические условия и средства обрастают смыслами и приобретают значение символов. Например: скрипка, рояль, флейта,



арфа – это не только собственно инструменты, но и культурные символы. То же – кисть художника, мольберт, палитра и краски. Такое же значение имеют некоторые «чисто утилитарные» атрибуты театрального помещения: «театр начинается с вешалки». Причем, когда с этими параметрами и атрибутами начинают сознательно и активно манипулировать, то они, как правило, становятся средствами манифестирования каких-либо идей и ценностей. Так, материальная сторона процесса приобретает характер и функции текста, то же самое происходит и со всеми остальными сторонами парадигмы.

Попробуем представить вышеизложенное в виде таблицы:

СТРУКТУРА ХАРАКТЕРИСТИК (ПРИЗНАКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО) ПАРАДИГМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ДЕЙСТВИЯ

Блоки	Подблоки	
1. План культуры	1.1. Типы текстов	1.2. Способ(ы) обращения с текстами
2. План социума	2.1. Социальные характеристики участников культурного взаимодействия (социальные типы)	2.2. Характеристики способа культурного взаимодействия (роли, функции, сценарии, ритуалы и т.п.)
3. План личности	3.1. Личностные характеристики участников культурного взаимодействия (психологический тип)	3.2. Культивируемые состояния, переживания и другие феномены внутренней жизни
4. Материальный план	4.1. Условия места и времени	4.2. Материально-технические средства, инструментарий

Практический смысл этой таблицы состоит прежде всего в том, что с ее помощью можно не просто анализировать состояние и развитие различного рода конкретных культурных феноменов, но и проводить их *сравнительный* анализ, ибо, в этом случае, мы получаем в свои руки унифицированный инструмент описания, опирающийся на *единое признаковое пространство*. Кроме того, опираясь на это признаковое пространство, мы можем описывать и сравнивать различного рода *культурные парадигмы* – воспроизводимые образцы, модели культурной активности и культурного взаимодействия людей. Любая парадигма культуры проявляет свою специфику в каждом из перечисленных выше блоков и подблоков.

Наконец, с помощью этой схемы и таблицы можно осуществлять анализ некоторых весьма существенных сторон *культурной ситуации* в городе, области, в стране. Для этого, правда, мы должны несколько изменить способ ее интерпретации. Тогда четыре блока параметров понимаются как *четыре вида потенциалов культуры: текстовый, социальный, личностный, материальный*. Все они составляют культурное достояние (богатство) данного сообщества.

1. **Текстовый потенциал.** Совокупность текстов культуры, которыми обладает данное сообщество на данный момент (период) времени. Эти тексты могут быть самого разного типа, но все они функционируют или могли бы функционировать в деятельности культуротворческих групп.

2. **Социальный потенциал.** Разнообразие социальных типов, социальных отношений, социальных ролей, социальных структур, социальных норм и тому подобных воспроизводимых элементов социальной жизни, фиксируемых и передаваемых в культуре, с одной стороны, составляющих существенную характеристику самой культурной жизни, с другой стороны.

3. **Личностный потенциал.** Разнообразие психологических типов людей, живущих в данном обществе, разнообразие их внутренней жизни и внутреннего духовного потенциала. (Его в данном контексте можно было бы назвать также «популяционным».) Наконец, это конкретные (неповторимые и незаменимые) индивиды, личности, обладающие талантами, знаниями, опытом, вкусом, нравственными ориентирами. Исчезновение этого потенциала всегда является болезненным ударом для общества, невозможной потерей для его культуры.

4. **Материальный потенциал.** Совокупность материальных условий и средств, которые используются или могут быть использованы в процессе культурной жизни, находящиеся в распоряжении данного сообщества.

Понимание этого полезно для развития теоретических представлений о конкретных феноменах культурной жизни. Есть здесь и практический смысл. Любая концепция культурного развития, культурной политики и т.п. должна опираться на анализ состояния этих потенциалов и тенденций их развития. Она также должна включать в себя позиции, касающиеся развития этих потенциалов на будущее, и практические шаги, направленные на то, чтобы оказать необходимое влияние на ход этого развития. Собственно, это, в какой-то мере, так и происходит.

Если попытаться систематизировать *действия, которые субъект культурной политики может в принципе осуществлять по отношению*

к этим потенциалам, то их можно свести к следующим четырем позициям:

1. **Выявление.** Достаточно типичной является ситуация, когда субъект управления (культурной политики), а также активная культурная общественность просто не имеют достаточной информации о культурных потенциалах, имеющихся в регионе или в городе. Недостаток внимания к этой стороне дела является одной из причин того, что потенциалы оказываются вне культурного процесса или же участвуют в нем в очень слабой степени. Поэтому задача выявления культурных потенциалов является актуальной практически всегда.

2. **Сохранение.** Эта задача также является постоянной, хотя конкретные направления ее решения могут меняться. Наиболее последовательно она проводится или хотя бы декларируется по отношению к материальным памятникам культуры. Аналогичным образом эта задача как-то решается в сфере фольклористики, где мы видим постоянные усилия не дать уйти в небытие песням, сказкам, практическим умениям, сохраняющимся в форме устной традиции. Однако задача эта имеет универсальный характер, и решать ее нужно постоянно, причем для всех потенциалов культуры, включая личностный и социальный.

3. **Развитие.** Если не обеспечивать условий для нормального воспроизводства и развития основных потенциалов культуры, начинается их деградация, упадок. В этом смысле сохранение и развитие тесно связаны друг с другом. Так обстоит дело с любыми живыми системами: чтобы не потерять формы, спортсмен должен постоянно тренироваться. Развитие было бы неверно понимать лишь в метафоре тренинга. Развитие – значит и приумножение, накопление. Для каждого из потенциалов культуры существует свой, присущий ему, *способ развития*, что диктует необходимость знать и применять на практике этот способ. Таким образом, развитие потенциалов культуры представляет собой отдельную, достаточно сложную и чрезвычайно важную тему.

4. **Актуализация.** Под этим словом здесь подразумевается создание оптимальных условий для того, чтобы потенциалы культуры были востребованы и активно вовлекаемы в процесс культурного взаимодействия людей. На этом направлении всегда существуют проблемы, в том числе и те, решение которых нуждается в государственной поддержке.

По сути, все эти четыре направления должны входить в систему государственной политики в области культуры. Их также необходимо учитывать и на региональном уровне, и они должны находить свое отражение в программах, планах и проектах развития культуры.

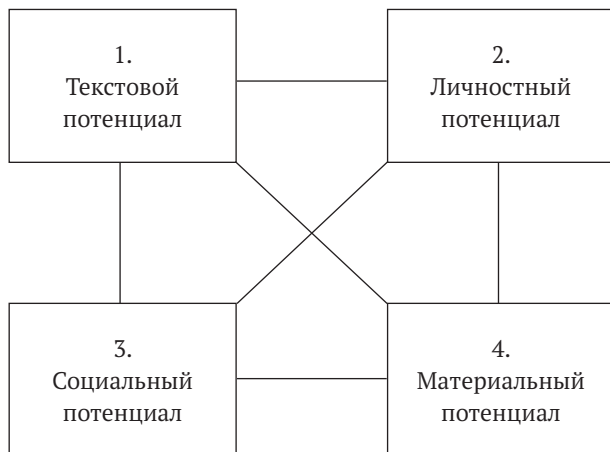
Более детально это можно изобразить в виде таблицы (или в форме «дерева целей»), где каждое из направлений рассматривается по отношению к каждому из потенциалов в отдельности:

	1. ВЫЯВЛЕНИЕ	2. СОХРАНЕНИЕ	3. РАЗВИТИЕ	4. АКТУАЛИЗАЦИЯ
1. Текстовый потенциал	1.1. Выявление текстового потенциала	1.2. Сохранение текстового потенциала	1.3. Развитие текстового потенциала	1.4. Актуализация текстового потенциала
2. Личностный потенциал	2.1. Выявление личностного потенциала	2.2. Сохранение личностного потенциала	2.3. Развитие личностного потенциала	2.4. Актуализация личностного потенциала
3. Социальный потенциал	3.1. Выявление социального потенциала	3.2. Сохранение социального потенциала	3.3. Развитие социального потенциала	3.4. Актуализация социального потенциала
4. Материальный потенциал	4.1. Выявление материального потенциала	4.2. Сохранение материального потенциала	4.3. Развитие материального потенциала	4.4. Актуализация материального потенциала

Было бы ошибкой полагать, что эти 16 функций субъекта культурной политики принадлежат лишь каким-то особым организациям, стоящим над культурой и управляющим ее развитием «сверху». Они реализуются любым человеческим сообществом, ибо являются сторонами (аспектами) культурного самовоспроизводства и самосохранения любого сообщества.

Все элементы, рассмотренные в качестве потенциалов культуры, представляли перед нами в своей статической форме. Эти же самые элементы принимают активное участие в процессе в любом акте культурной жизни, где вся эта схема раскрывает себя с иной стороны, на первое место выступают их динамические характеристики.

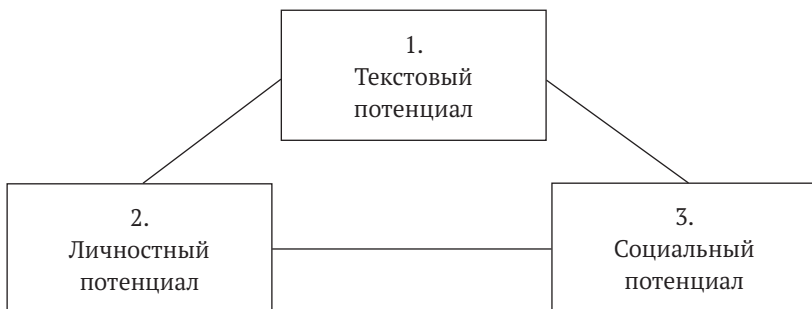
В процессе культурной жизни все четыре типа потенциалов культуры вступают во взаимодействие. В этом взаимодействии каждый из них оказывается как-то связанным со всеми остальными. Схематически это можно изобразить следующим образом.



На блок-схеме мы видим четыре элемента, соединенных между собой, каждый из них соответствует отношению между соответствующими элементами.

Анализируя конкретные формы культурной жизни, мы можем сосредоточиться на различных аспектах этого тотального взаимодействия, выявляя закономерности, характерные особенности, позитивные или проблемные моменты. Мы можем обнаруживать «проблемные» точки, формулировать проблемные ситуации, определять задачи и методы воздействия и т.п. Такой многогранный анализ был и остается большой редкостью. На практике же обычно ограничивались воздействием [1] на [2] (воспитательное воздействие текстов культуры) и проблемами блока [4] (материальная база, развитие которой нередко воспринималось в качестве некоей панацеи). При этом сам блок [4] рассматривался крайне однобоко, в средствиальном ключе, при полном забвении смыслового (символического) аспекта.

В том случае, если мы хотим сосредоточиться в большей степени на содержательных (ценностных, смысловых) аспектах исследуемых процессов, то на какое-то время можно абстрагироваться от собственно материально-технического (средствиального) аспекта. И некоторые материальные средства выпадут из нашего поля зрения, другие же останутся, но в специфически смысловом своем качестве. Тогда музыкальные инструменты, архитектурные сооружения и т.п. оказываются особого рода текстами культуры и включаются в блок [1]. В результате, схема упрощается и квадрат (снова) превращается в треугольник:



Опираясь на эту «упрощенную» схему, мы можем выделить целый ряд важных процессов, происходящих как при функционировании культуротворческих групп, так и в культурной жизни. Но, прежде всего, обратим внимание на то, что *все три элемента данной схемы* (все три типа культурных потенциалов) *несут в себе культурное содержание, каждый в присущей ему форме*. В процессе функционирования культуры происходит постоянное «перекодирование» этого содержания, культурные нормы, ценности, образцы, содержащиеся в текстах культуры, становятся образцами человеческого поведения. Точно так же они могут стать образцами, нормами, эталонами внутригрупповых взаимоотношений и т.д., и т.п. Этот процесс развивается одновременно во всех направлениях. Перечислим эти направления, дав им соответствующее терминологическое оформление.

Текстогенез – формирование и развитие культурно-текстового потенциала как достояния конкретной культуротворческой группы и общества.

Социогенез – формирование и развитие разнообразия (богатства) социальных ролей и форм социального взаимодействия), реализуемых в процессе культурной жизни.

Гуманогенез – формирование и развития богатства внутреннего мира личности и разнообразие личностных типов.

Культурация человека – изменение человека под воздействием культуры, в результате которого человек как живой носитель культуры приближается к культурному содержанию сферы культурных текстов, которыми располагает общество (ассимиляция человека культурой). Обратный процесс – *декультурация человека*. Эта характеристика может быть применима как к отдельной личности, так и к множеству индивидов. В частности, представляется возможным говорить о культурации – декультурации населения в целом или больших его групп.

Гуманизация культуры (встречный процесс) – приближение содержания текстов культуры и способов их функционирования к человеку – к особенностям его восприятия и переработки информации, к его реальным жизненным интересам, к его реальным возможностям взаимодействия с текстами культуры и т.д. Обратный процесс – *дегуманизация культуры*. Это может выражаться как в плане дегуманизации содержания культурных текстов, так и в плане усиления их непонятности, труднодоступности, потере черт эстетической привлекательности и т.д.

Культурация социума – изменение форм и характеристик социального взаимодействия под воздействием культуры (в частности под воздействием содержания и способов функционирования культурных текстов). Культурация социума может затрагивать самые различные стороны социальной жизни. Этот процесс может выражаться в возникновении некоторых новых форм взаимодействия людей, либо вытеснением некоторых ранее практиковавшихся форм. Особое место занимают изменения в сфере культурного взаимодействия. Здесь этот процесс протекает наиболее рельефно и динамично. Характерным примером может служить рождение целых культурных движений, связанных с распространением новых форм культурной (художественной) жизни общества. Культурация социума может развиваться как стихийный процесс, но может выступать и как процесс, сознательно планируемый и управляемый. Культурация по отношению к одним текстам и эталонам культуры может выступать как *декультурация социума* (обратный процесс) по отношению к иным текстам и эталонам культуры.

Социализация культуры – изменение культурно-текстовых эталонов и норм (регулирующих процессы создания и использования текстов культуры) под воздействием определенных социальных условий (например местных условий). Примеров такого рода особенно много в сфере художественной культуры. Обратный процесс – *десоциализация культуры*, который может иметь самые разные причины и формы проявления. Общее – отрыв культурно-текстового плана от реального, конкретного социального контекста (например, в результате концентрации устаревших культурно-текстовых эталонов).

Социализация человека. Этот достаточно обстоятельно исследованный процесс представляет здесь интерес в той степени, в какой участие человека в культурной деятельности выступает фактором социализации личности. Различные формы коллективной культурной деятельности по-разному и в разной степени способствуют развитию процесса социализации, направляют этот процесс и одновременно опираются на

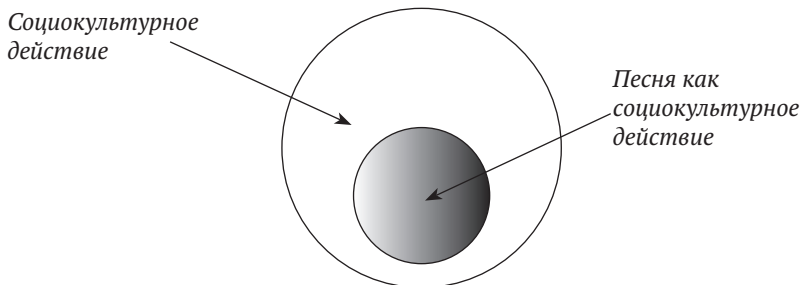
него. Можно без особого преувеличения сказать, что художественное произведение в скрытой форме содержит в себе не только своеобразную «партитуру восприятия», но и «партитуру социализации». Обратный процесс – *десоциализация человека* в процессе культурной деятельности.

Гуманизация социума – развитие сферы социальных отношений, связанных с культурной деятельностью населения в сторону их большего соответствия потребностям и запросам личности. Гуманизация социума имеет еще и тот смысл, что потребности человека и его ожидания, предъявляемые к определенным формам коллективной культурной деятельности, могут меняться, опережая в своем развитии соответствующие формы социального взаимодействия. Это выдвигает задачу приведения форм взаимодействия в соответствие с ушедшими вперед потребностями человека. Обратный процесс – *дегуманизация социума* – выступает чаще всего как результат консервации неадекватных форм культурного взаимодействия, которые приобретают характер навязываемых извне и начинают вызывать постепенный рост неудовлетворенности. Типичная реакция на такое состояние – стихийный поиск альтернативных форм социокультурного взаимодействия.

Неким суммирующим (агрегирующим) моментом развития всех перечисленных выше процессов (действий) выступает сближение и взаимопроникновение всех участвующих в них культурных потенциалов. Назовем это термином «*гуманосоциокультурная конвергенция*» (*ГСК-конвергенция*). Обратный процесс – *ГСК-дивергенция*.

* * *

Уточняя предмет исследования, строим некоторую достаточно общую модель, которую, во всей видимости, можно применить к исследованию не только песни, но и иных форм социокультурного действия. Модель,



используемая на этом предварительном этапе, должна быть достаточно широкой. Она задает общую смысловую рамку, внутри которой находится предмет исследования – песня как социокультурное действие. Задача предлагаемой модели состоит в том, чтобы уточнить, что, собственно, понимаем мы под этим выражением – «социокультурное действие».

Итак, исходное представление о социокультурном действии, его сути, его составляющих, взаимодействии этих составляющих у нас есть. Представление, далеко не полное, но достаточное, чтобы, опираясь на него, переходить от *уточнения* предмета к его *исследованию*.

ОБ ОБЪЕКТЕ И ЕГО СТРАННОСТЯХ

Как известно, предмет исследования не есть просто некая часть объекта. Предмет рождается тогда, когда к объекту исследования применяется определенный метод (подход, совокупность приемов и стратегий...). И здесь иногда возникают принципиальные сложности, связанные с особенностями самого объекта, с его нетривиальностью, или «странностью». Немало такого рода примеров знает наука XX века. Так, исследования в области биологии натолкнули ученых на факт несоответствия биологического объекта механистическим методам и подходам, в частности в вопросах причинности. Другой пример – столь же известный – из области физики микромира. Оказалось, что здесь не вполне «работают» не только привычные методы измерения и описания объектов, но и сама логика осмысления полученных результатов. В таких случаях приходится как-то корректировать подходы и методы. Например вводить «принцип дополнительности», использовать многозначную логику и т.п.

Некие «необычные» свойства могут обнаруживать и объекты гуманитарных исследований, в том числе феномены культурологические. К таковым относится и песня. Одна из ее «странностей» обнаруживается, как только песня становится *объектом* исследования. Что здесь такого? Объектом исследования может стать все что угодно. Песня в том числе. Однако даже в этом случае требуются специальные оговорки.

Если к слову «объект» относиться со всей методологической серьезностью, то оно «тянет» за собой вполне определенные традиции и нормы так называемого «*объективного научного исследования*». А в соответствии с этими нормами нужно:

а) выделить интересующий нас объект, то есть отделить (отрезать) объект *от других объектов*;

б) отделить объект от субъекта, то есть от меня самого и всего субъективного, что рождается во мне при взаимодействии с объектом (с песней).

Именно против этого и «сопротивляется» песня. Пусть это пока лишь предположение, но в этом стоит разобраться, подумать, насколько такая операция отвечает внутренней природе песни.

Действительно, в песне есть нечто, что сопротивляется ее «объективно-научному» анализу, в частности, с помощью аппарата анализа музыкальной формы, гармонии и т.п. Остается четкое ощущение, что самого главного с помощью такого анализа не увидишь. Оно ускользает. Либо аппарат анализа недостаточен (для сонаты достаточен, а для песни недостаточен?), либо песня – не вполне *произведение*, а что-то иное?

В книге Т.В. Чередниченко «Музыка в истории культуры»¹ есть место, где автор относит песню к «медленным», традиционным культурам. Медленным в том смысле, что существенные внутренние ее характеристики развиваются в историческом времени чрезвычайно медленно. Что касается внешних признаков, то они меняются быстро и подвержены веяниям моды. Одно при этом не мешает другому: основа жанра остается практически неизменной, а внешние его одеяния («упаковки») сменяются быстро и образуют достаточно пеструю картину.

За этим противоречием медленного ядра и быстрой оболочки видится нечто другое, гораздо более существенное. Песня – странное, парадоксальное сочетание архаики и современности. Ее медленное развитие было бы неверно понимать просто как медленное движение по осевому времени. Это – *пребывание в архаике* с ее круговым временем, с ее вечным возвращением к незыблемым основам. Ее быстрое движение есть ее мобильность, гибкая приспособляемость ко всем веяниям времени – линейного времени. Она, таким образом, живет в двух разных культурных временах. И неплохо себя чувствует и там, и здесь. Так, амфибии способны жить в двух средах. Хотя и не одновременно. А песня – одновременно.

Песня развивалась медленно и долго, без скачков и революций, оставаясь в самом существенном, равной самой себе. Начало этого плавного движения теряется за горизонтами исторического и доисторического времени, настолько дальними, что мы не в состоянии его разглядеть. Песня лишь относительно и односторонне может пониматься как явление современной культуры. Одновременно она остается явлением вполне архаическим по своей природе, посланником *прошлого в настоящем*. Связь с архаикой никогда не прерывалась, *пуговина не разорвана*. Это значит,

¹ Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. М., 1994.

что колесо кругового времени не укатилось с наступлением осевого времени, а продолжает вращаться в нашем общем пространстве. Если принять такое допущение, то песня, помимо прочего, осуществляет соединение этих двух типов времени и этих двух культурных миров. Она обеспечивает достаточно гармоничное существование архаики в пространстве современности.

Если подобное (существование прошлого в настоящем, сохранение непрерывной связи с архаической культурой) возможно для отдельно взятого жанра, если это возможно для песни, то *это возможно в принципе*. Это становится характеристикой системы культуры в целом. Подобное допущение ставит под вопрос привычное представление, согласно которому «доисторическое» время когда-то закончилось, и с тех пор началось и продолжается время «историческое». Тогда возникает вопрос: что если «доисторическое бытие» не исчезло, а изменило свой облик и свой статус, ушло с авансены, перестало быть рисунком, превратившись в почти невидимый фон, но не ушло совсем? Тогда получается, что *историческое* и *доисторическое* живут параллельно, и не просто параллельно, но еще и как-то взаимодействуют. *История и Предыстория сосуществуют в настоящем*, подобно тому как конкретный живой организм несет в себе всю историю своего вида (филогенез воспроизводится в онтогенезе). Не странно ли это? Как могут, в частности, уживаться *круговое и линейное время*? Если вдуматься, ничего странного: так же, как «уживаются» вращательное и прямолинейное движения, пример чему – колесо, которое катится по ровной поверхности. Такая гипотеза дает возможность несколько иначе взглянуть на современные культурные явления и процессы, дать им другие объяснения и оценки.

Продолжая развивать эту гипотезу, можно предположить, что песне должны быть свойственны все важнейшие черты архаического сознания (мышления, культуры, картины мира). Но не сами по себе, а в единстве с оппозиционными им качествами, характеризующими современное сознание. Получается как бы набор магнитных стрелок, поляризованных по определенным основаниям.

В книге К.Г. Юнга «Психологические типы» (Раздел XI, «Определение терминов») дается определение и разъяснение термина «архаизм». «Словом “архаизм” я обозначаю древний характер психических содержаний и функций. ... Качество образа является тогда архаическим, когда образ имеет несомненные мифологические параллели...

Архаизм есть отождествление с объектом – *мистическое соучастие*.

Архаизм есть конкретизм мышления и чувства.

Далее архаизм есть навязчивость и неспособность владеть собой.

Архаизм есть слитное смешение психологических функций между собой в противовес *дифференциации*, – например, слияние мышления с чувством, чувства с ощущением, чувства с интуицией, а также слияние частей одной и той же функции (например цветной слух) и то, что Блейлер называет амбитенденцией и амбиваленцией, то есть состоянием слияния с противоположностью, например, какого-нибудь чувства с чувством, ему противоположным»¹.

Все перечисленные признаки архаизма проявляют себя также и в связи с песней. Мифологические параллели, мистическое соучастие, конкретизм мышления и чувства, навязчивость и неспособность владеть собой, слитное смешение психологических функций... Особое внимание следует обратить на так называемое мистическое соучастие. «*Мистическое соучастие* (Participation mystique). Этот термин введен Леви-Брюлем. Под ним следует разумеать особого рода связанность с объектом. Она состоит в том, что субъект не в состоянии ясно отличить себя от объекта, что можно назвать частичным тождеством. Это тождество основано на априорном единстве объекта и субъекта. Поэтому «participation mystique» является остатком такого первобытного состояния»².

Это уже достаточно любопытно. Если архаическое начало присутствует в песне, то это означает, что достаточно большая часть всего, что относится к сущности песни, погружена в такую культурную реальность, где сама постановка вопроса об отделенности субъекта от объекта оказывается неадекватной. Здесь можно попасть в противоречие между двумя очень важными методологическими требованиями, предъявляемыми к любому научному исследованию: а) требование объективности, б) требование соответствия метода (подхода) специфике изучаемого предмета. И если природа предмета такова, что отрыв объективного от субъективного есть насилие над природой песни и человеческого действия, связанного с песней, то нарушается этот второй, очень важный, принцип. Есть у этого вопроса и практическая сторона: если человек, исполняющий песню, не находится в состоянии мистического соучастия с самой песней, с ее содержанием, со слушателями, – а если песня эпическая, то и прошедшими поколениями, – то такое исполнение нельзя назвать полноценным песенным действием. То, что в результате такого исполнения получается – не есть песня в полном смысле этого слова. Как же тут быть

¹ Юнг К.Г. Психологические типы. СПб., 2001. С. 568.

² Там же. С. 608.

с объективностью? Эта «странность» объекта исследования должна каким-то образом получать адекватный ответ в нахождении соответствующих методов исследования.

Мистическое соучастие в корне противоречит самой идее отделения объекта от субъекта. А как быть с необходимостью отделения объекта исследования от иных объектов? Здесь тоже есть свои специфические трудности. Обратимся к Лосеву. Мифологическое сознание, по Лосеву, характеризуется тем, что в нем «...каждая вещь... может превращаться в любую другую вещь и каждая вещь может иметь свойства и особенности другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления»¹. Но если речь идет о слиянии всего со всем и об «универсальном оборотничестве», то процедура отделения песни от иных объектов становится очень непростой и требующей больших оговорок. А то, что песня сама является мифологической сущностью и обладает качеством «оборотничества», то тут даже нет необходимости особенно теоретизировать. Достаточно вспомнить, что песня пронизывает собой все сферы человеческого существования и во всех сферах очень гибко приспосабливается и чувствует себя вполне комфортно. Она везде своя. И в этом смысле сама песня оказывается «универсальным оборотнем», постоянно меняющим свои облики, как бредбериевский марсианин. И поэтому каждый человек может увидеть в ней что-то свое.

Но это еще не все. Песня не только сама обладает качеством «универсального оборотничества». Качество «оборотничества» выступает как дар, который песня сообщает человеку. С помощью песни, если мы действительно в нее включаемся, мы всегда в кого-то превращаемся. Если подростку «из приличной семьи» доведется посидеть в компании сверстников, поющих «блатные» песни, он может в какой-то момент почувствовать, что он «превратился», стал другим. А если он окажется в кругу людей, поющих, скажем, протяжные казацкие песни, то и в этом случае с ним произойдет «превращение», но только совсем иное. Оно отличается от актерского перевоплощения – действия, совершаемого намеренно, требующего особого таланта и специальной техники. Это какой-то особый механизм, имеющий архаическую природу. Единство архаического и современного – универсальное качество и песни, и песнедействия. Но в каждом конкретном культурно-историческом типе песнедействия это качество появляется по-своему.

Рассмотрим некоторые последствия этой странной двойственности.

¹ Лосев А. Ф. Античная мифология и ее историческое развитие. М., 1957. С. 12–13.

РАЗВЛЕЧЕНИЕ ИЛИ ИСКУССТВО?

Одна из смысловых оппозиций, внутри которой развивается и как бы балансирует песенный жанр, связана с понятиями «развлечение» и «искусство», то есть речь идет о серьезном, высоком искусстве.

Итак, чрезвычайно долгое и консервативное существование жанра делает его своеобразным каналом, через который архаика проникает в пространство современности, доисторическое просачивается в историю. Тогда возникает вопрос, насколько правомерным и продуктивным будет применение исторически более поздних смыслов и смысловых оппозиций к сущностям столь древней природы, живущим в совершенно ином историческом ритме? Ну, скажем, адекватно ли применять оппозицию искусства и развлечения к обряду инициации? И адекватно ли такое различие по отношению к песенной архаике?

Если говорить об архаике, или о традиционной народной культуре, то очевидно, что ее явления (в том числе и связанные с пением) не укладываются в рамки бинарной оппозиции «развлечение – искусство». Есть нечто существенное, в эту оппозицию не вмещающееся, есть что-то третье.

Хорошо известно, что важной особенностью песенной архаики (сохраняющейся в фольклоре) является глубокая укорененность песни во всей архитектонике быта (и бытия) и связанная с этим жизненная функциональность, прагматическая ориентированность, отчетливо выраженный момент утилитарности. Сама эта утилитарность могла носить разный характер. Магия – едва ли не самая архаическая форма утилитарности. На смену ей пришла общая привязанность песни к календарным и иным праздникам, встроенность в общий контекст производственной и вообще жизненной практики.

Прямая и конкретная утилитарность не согласуется ни с развлечением (ведь, развлекаясь, мы именно от этой повседневной целесообразности, полезной деятельности стремимся отдохнуть в первую очередь), ни с искусством (которое хотя и обладает «функциями», но совершенно иного порядка).

Не только песня, но и многие другие вещи, будучи утилитарными по своей природе, могут служить развлечению, а могут обладать и художественными достоинствами. Например кинжал, прялка... Нечто подобное справедливо и для многих человеческих действий: искусство фехтования, искусство верховой езды, кулинарное искусство...

Какой смысл вспоминать об очевидном? Дело в том, что, соглашаясь с очевидным, мы должны теперь предложенную бинарную схему *дополнить третьим элементом*. Получается трехпозиционная схема, где песня предстает в трех качествах:

- Художественность – песня как *искусство*;
- Развлекательность – песня как *развлечение*;
- Утилитарность – песня как..? Нужен подходящий термин. Позаимствуем его из области информатики, где существует слово «*утилита*».

Утилита – это программа для выполнения типовых (конкретных, вспомогательных) задач, таких, например, как управление памятью, борьба с вирусами, архивация файлов и т.п. Утилита обслуживает систему. Итак, соответствующая позиция – песня как *утилита*.

Но нет ли здесь подмены тезиса? Ранее было сказано об особенностях архаической культуры, которые в известной мере относятся и к традиционной народной культуре и к фольклору. Нужно ли это переносить на современную песню? Чтобы избежать подобной ошибки, следует принять это в качестве рабочей гипотезы, которую затем проанализировать.

Что же собой представляет песня как утилита? Есть ли у нее в этом отношении какие-то свои особенности? Такие особенности есть. В частности, она характеризуется потенциальной *полифункциональностью*, она как бы содержит в себе потенциально целое множество утилит. Известный пример – колыбельная песня. Одна из ее утилитарных функций – *усыпление*. То есть она обслуживает переход человеческого организма из бодрствующего состояния в спящее. Другая функция – *программирование сознания*, вкладывание некоторой суммы базовых представлений о мире, о сущем и должном. То есть она обслуживает процесс передачи культурного опыта. Есть и третья – *установление* долговременного эмоционального *контакта* между матерью и ребенком. Она, следовательно, обслуживает процесс установления межличностной связи. Есть, по-видимому, и другие функции.

Другой пример – *марш*. Лежащая на поверхности утилитарная функция – *синхронизация* движений марширующих. Но это лишь первое звено в цепи. Далее идет синхронизация дыхания, синхронизация общего темпоритма, общего ощущения времени. Передаваемое музыкой настроение становится общим настроением марширующих. Это помогает рождению коллективного «мы». Самим этим фактом задается пространство общих смыслов и ценностей. Большинство маршей имеют слова, эти слова не просто рассеиваются в воздухе, но попадают, как семена, на специально подготовленную почву. В этом отношении марш в чем-то похож на колыбельную. Только это – *коллективная колыбельная*. И если она звучит громко, то из этого не следует, что она пробуждает, а не усыпляет (не гипнотизирует). Поэтому почти любая песня есть в каком-то смысле колыбельная.

Теперь совсем далекий пример: «Главную роль в магической практике древней Ирландии играли заклинания – как приворотные, так и оградительные... Сюда же относятся *«злые песни»*, *содержащие угрозу наслать разные беды, болезни и даже смерть в случае невыполнения требования*. К ним приходилось прибегать даже при судопроизводстве... Часто ими пользовались для всякого рода вымогательств... Сила воздействия “злой песни” состояла не только в угрозе, заключенной в ней, но и в некоей моральной принудительности, с нею связанной. Это явствует из тех случаев, когда жертва повиновалась требованию, заведомо обрекавшему ее на смерть»¹.

Очевидно, что «злая песня» в этом ее качестве выступает как магическая утилита, как своего рода психологическое оружие. Как у любого оружия у нее две основные, связанные друг с другом утилитарные функции: а) нанесение прямого вреда (вплоть до убийства) и б) принуждение.

Архаика? Безусловно. Однако интересно то, что песня до сих пор «помнит» об этой своей функции. И иногда «проговаривается»:

Железная песня борьбы и отваги...
Внушает насильникам ужас и страх.
Витает она над кварталами Праги,
В предместьях Парижа, в балканских горах.

Вонзаясь кинжалом, вливаясь отравой
Она по пятам за фашистом идет
И мстителя дарит бессмертной славой,
Из новых борцов за собою ведет!

Партизанская тихая. Муз. *М. Воловца*, сл. *А. Арго*. 1943²

¹ Смирнов А.А. Ирландские саги. М.; Л., 1961. С. 38.

² http://joov.net/text/1112807/leonid_utesov-partizanskaya_tihaya.htmls

Подобные «злым песням» примеры магических утилит можно умножать. Здесь стоит упомянуть о вызывании дождя – действии, существующем и в фольклорном (языческом) и в православном вариантах. В это действие органическим образом включено пение.

Среди множества утилитарных функций особое значение в контексте современной культуры (жизни) имеют те, которые обслуживают *процессы группообразования*. Песня может служить средством *социальной идентификации, манифестации коллективных ценностей, разделению на «своих» и «чужих»* и т.п. Эта «архаическая» функция песни является весьма актуальной и для современной культуры. Примеры тому многочисленны и в народной культуре, и в культурных движениях нашего времени (в том числе и молодежных). В последнем случае песня (молодежная музыка) выполняет также функцию *разделения соседствующих поколений*. Чаще именно соседствующих, что очень хорошо демонстрирует рок-н-ролл «Баба Люба» (Ю. Лоза):

Мама любит танго, папа любит джаз,
Младший брат за диско душу дьяволу продаст,
А баба Люба понимает меня,
Потому что любит рок-н-ролл, как и я¹.

Все эти моменты очень существенны для песни и ее жизни в человеческом сообществе. И все они выходят за пределы как развлечения, так и собственно искусства. Они как бы находятся по ту сторону этой противоположности. И одновременно все они выходят за пределы противоположности архаики и современности, находясь по ту сторону исторических границ.

Другая весьма существенная утилитарная функция, присущая песне, – *накопление, сохранение и передача исторического опыта* на уровне бытовой, повседневной культуры. В статье «Общественное сознание и поп-музыка» Е.В. Дуков пишет об этом так: «Генетически популярная музыка и историческая память на ранних ступенях развития цивилизации оказываются тесно связанными. Песня, например, в доисторические времена выступает как хранилище необычной (экстраординарной) или важной и значимой информации... Учитывая специфику социального устройства, характерную для этого периода, можно говорить о песне как об одном из видов коллективной памяти рода, а позже – этноса... Не менее очевидно и то, сколь большую роль в формировании исторического знания сыграли песни античных аэдов и бардов, сказания

¹ http://shanson-text.ru/song.php?id_song=3266

и другие эпические жанры, которые было бы вполне естественно отнести к числу праформ современной популярной музыки. Светское развлекательное искусство трубадуров и жонглеров Средневековья также было устной формой существования письменной исторической памяти. Они же были для своих современников источником знаний о географии и истории. Можно говорить поэтому о песне, как об одном из своеобразных ранних видов историографии»¹. И относится это не только к прошлому жанра, но и к его настоящему. В этой же статье мы читаем: «Каждое поколение в наше время входит в жизнь со своей популярной музыкой и нередко защищает ее как свою родную территорию от посягательств критиков “из другого времени”... поэтому можно говорить о поп-музыке как питательном слое исторического сознания»². Данная функция также не есть развлечение. Она имеет утилитарный характер. Ее связь с искусством более сложная. Написано немало работ, посвященных проблеме функций искусства. Среди многочисленных функций искусства указывается и функция передачи опыта. Стоит обратить внимание на одно важное обстоятельство. *Функция* искусства еще *не есть существенный признак* искусства, тем более, не есть признак художественности. Точно так же и развлечение можно отнести к числу функций искусства. Наличие этих функции у искусства не делает искусство искусством, не сообщает ему качеств художественности. Другое дело, что искусство способно их осуществлять. Функция предмета, вообще говоря, редко указывает на его сущность (хотя функция элемента в системе может служить идентификации элемента). Например функция дрели – делать отверстия в твердом материале. Однако делать отверстие в твердом материале можно не только дрелью, но и шилом, гвоздем, пулей, его можно также прожечь и т.д. Значительно ближе к сущности предмета – *способ*, благодаря которому он осуществляет свои функции.

Итак, художественность, развлекательность, утилитарность. Один и тот же предмет (песня) несет в себе эти три самостоятельных момента, которые, будучи самостоятельными, не являются вполне независимыми, но сложно взаимодействуют. Разбираться в этом сложном взаимодействии, анализировать, изучать, строить модели и т.д. – задача научного исследования.

Теперь перейдем от двухполюсной модели к *трехполюсной*. Подчеркнем, что речь идет именно о модели, хотя, по всей видимости, довольно

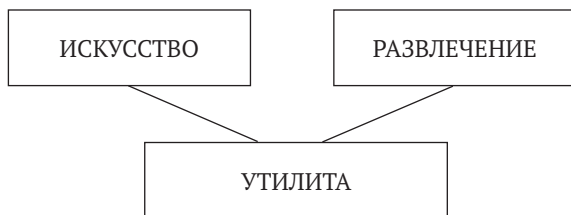
¹ Е.В. Дуков. История и поп-музыка. Диалог истории и искусства. М.; СПб., 1999.

² Там же.

простой. В ее основе лежит гипотеза, в соответствии с которой песня, независимо от того, понимаем мы под этим словом единичную песню или жанр в целом, *всегда содержит в себе все три качества*: быть *утилитой*, быть *развлечением*, быть *искусством*. Здесь следует особо оговориться. «Быть» в данном контексте не означает «сознательно использоваться». Речь идет о том, что любая песня обладает необходимым набором предпосылок, позволяющих ей выступать в любом из этих качеств. Хотя они могут быть в каждом отдельном случае развиты и проявлены в разной мере и разным способом.

Будучи разными, эти моменты, тем не менее, не могут существовать друг без друга. Так, не могут существовать друг без друга полюса магнита. Только здесь этих полюсов не два, а три. Их невозможно окончательно расчленить, как нельзя распилить магнит без того, чтобы каждая из частей не воспроизвела на своей основе целое. Этот тип отношений модно называть *диалектикой троичности*.

В наиболее простом виде это отношение выражается в форме треугольника:



Простота эта кажущаяся. Главное здесь – взаимодействие, движение, постоянно происходящее в этом странно поляризованном трехполюсном пространстве. В логике этого движения и этих отношений узнаются известные диалектические принципы, но несколько измененные в чуть более сложных условиях.

В отличие от известной диалектической триады «тезис – антитезис – синтез», три элемента которой разворачиваются последовательно (последовательность может быть как физическая, так и логическая), в данном случае можно говорить о сосуществовании, взаимодействии и даже взаимопревращении всех трех элементов. Идея последовательности – временной, причинной или логической – здесь отсутствует. Речь идет о сущностном единстве трех и троичности одного, примерно так же, как в диалектической логике, где элементы диалектической пары сосуществуют и взаимодействуют одновременно, где речь идет о сущностном единстве двух и двоичности одного. Назовем это *симультанностью*.

Триада *утилита – искусство – развлечение* обнаруживается не только в песне, она имеет более общее и фундаментальное значение.

Вспомним об *игре*. Никто не станет спорить о том, что игра – прекрасное *развлечение*. Любая деятельность может стать развлечением в том случае, если она способна быть игрой. Излишне доказывать и то, что игровое начало присуще *искусству*, с одной стороны, и что игра сама может быть поднята на уровень *искусства*, с другой. Игра, так же как и песня, раскрывает себя и как утилита, и как искусство, и как развлечение. И не из игры ли эта триада перекочевала в песню? Ведь и песня – особая разновидность игры. Говорят же в народе «сыграть песню».

В классической (гегелевской) диалектике триада выступает в развернутом виде, в рассматриваемом случае – в «свернутом». Существует ли какой-то логический переход от развернутой триады к свернутой, или они никак не связаны друг с другом? В контексте прогрессирующего развития триадическая последовательность оказывается разомкнутой и разворачивается в последовательности. При замыкании спирали в круг, во-первых, сама идея направленного развития «уходит в тень» и, во-вторых, как следствие, теряет значение последовательность элементов. Возникает эффект «яйца и курицы», но только не для двух, а для трех. Получившаяся замкнутая трехфазная схема может рассматриваться в динамике (тогда образуется что-то вроде волчка или белки в колесе), а может и в статике, как особая трехполюсная модель. Не является ли эта замкнутость триады своеобразным проявлением самозамкнутого «кругового» архаического времени? Не есть ли это очередной след доисторического в истории? Заметим, что подобного рода структуры действительно существуют и таких примеров не так уж и мало.

Триединство «утилита–развлечение–искусство» было бы неверно понимать как нечто, состоящее из трех разных частей, соединенных вместе, или как смесь, состоящую из трех ингредиентов. Речь идет о *едином*, которое проявляет себя *трояко*. Игра как утилита складывается из тех же действий (элементов), что и игра как развлечение, а также игра как искусство. То же можно сказать и о песне. И было бы неверным ожидать, что песня как развлечение состоит из одних элементов и обладает одними атрибутами, а песня как искусство состоит из других элементов и обладает иными атрибутами. При этом любой отдельно взятый атрибут одного из элементов триады обнаруживается и в других двух элементах, но проявляет он себя, как правило, иначе, его роль и место в целостной системе оказывается другим.

Приведем несколько примеров.

Пример 1. Триада: «*композитор – исполнитель – слушатель*». Вряд ли кому-то придет в голову оспаривать, что атрибутом роли «композитор» является *креативность* (способность к творчеству, стремление к творчеству и собственно творческая деятельность). Можно было бы даже рискнуть предположить, что этот признак как-то выделяет данный элемент триады среди остальных. Однако это не совсем так. Креативность является существенным моментом исполнительской деятельности. Исполнитель тоже творит, но творит по-иному, в иных границах и по своим (исполнительским) законам. Строго говоря, то же самое можно сказать и о деятельности слушателя. Художественное восприятие точно так же является формой творческой активности, но только протекающей на внутреннем плане и потому невидимой извне и не имеющей внешнего определенченного результата (продукта).

Аналогично мы можно взять какой-нибудь атрибут, безусловно присущий позиции «слушатель» («реципиент»), например *восприятие*, подразумеваемая при этом и способность к восприятию и непосредственно сам процесс восприятия. И опять-таки этот атрибут слушательской позиции окажется присущим и двум другим, но только проявляет он себя в каждой из них своим особым образом.

Пример 2. Триада «*искусство – развлечение – утилитата*».

Для элемента «*утилитата*» трудно найти атрибут более существенный, чем *целесообразность* (отношение к цели и к целеполаганию). Утилитарный – значит являющийся средством. От того, как тот или иной предмет (то или иное действие) служит достижению цели, зависит его полезность (утилитарное качество), но отношение к цели, целеполаганию и целесообразности оказывается существенным и для двух других элементов триады. Правда, характер этого отношения здесь иной.

Возьмем элемент «*развлечение*». Здесь просто бросается в глаза принципиальная не-утилитарность, если не сказать антиутилитарность. Из этого можно было бы сделать вывод о том, что развлечение не имеет отношения к целесообразности как принципу. Однако вывод этот будет поспешным. Отказ от явной целесообразности в сфере развлечения является в достаточной мере показным, это скорее манифест, чем реальное действие. Смысл этого отказа в том, что развлечение имеет своей важнейшей функцией отдых от труда, работы, то есть от целесообразной деятельности, деятельности в «царстве необходимости». Этот демонстративный отказ сам по себе есть *форма отношения* к целесообразности. Нецелесообразность или даже антицелесообразность есть целесообразность со знаком минус, целесообразность «наизнанку». Если бы не было прямой целесообразности, не было бы и целесообразности вывернутой.

Однако даже у такой странной целесообразности есть какие-то рациональные цели: рекреация, преодоление монотонности образа жизни, эмоциональная разрядка и т.п.

Кроме того, в сфере развлечения присутствует игровое начало, в частности, активно используются игры, в том числе и соревнования. В этих играх существуют свои игровые цели, а следовательно, специфическая *игровая целесообразность*. В тех случаях, когда игра (сам процесс) и выигрыш (результат) имеют для играющего человека значение средства для достижения вполне утилитарных целей, игра выходит из сферы развлечения и становится вполне утилитарной деятельностью. Например, можно регулярно играть в волейбол *для того, чтобы* а) улучшить осанку, б) развить реакцию, выносливость и другие полезные качества, в) развить способность действовать в команде и т.п. Так бывает достаточно часто, но эти аспекты игровой активности не лежат в пределах развлечения. Другой пример – игра в карты или в другие азартные игры ради обогащения. Игра в азартные игры не ради азарта, а ради меркантильной (хотя нередко призрачной) выгоды также выводит ее за пределы развлечения.

Искусство имеет свое особое отношение к целесообразности. Прежде всего – это так называемая *«целесообразность без цели»*, речь идет о внутренней целесообразности художественной организации, совершенстве художественной формы. В этой же логике понимается и выражение *«художественные средства»*. Средства, в том числе и художественные, предполагают цель. Но в данном случае и цель является художественной. Она достаточно далека от обычной утилитарности.

Сосредоточим внимание на близком любому музыковеду (и не только) вопросе об особенностях структурной организации художественного текста. Хотелось бы понять, зависят ли в какой-то мере структурные особенности песни от ее преимущественно художественной, развлекательной, утилитарной направленности, или нет?

Важным аспектом организации любого художественного текста (художественной формы) является *отношение простоты и сложности*. Исходное предположение заключается в том, что отношение простоты и сложности, будучи для всякой песни существенным, «работает» во всех трех случаях по-разному.

ПЕСНЯ КАК РАЗВЛЕЧЕНИЕ. В логике развлечения простота служит достижению субъективной легкости, освобождению от усилий, от серьезной работы, вообще от «серьезного». Простота дается изначально, преподносится как подарок. Это – акцентированная простота. Она выступает как превращенная форма свободы. Легкость восприятия

имеет здесь смысл легкости бытия. В мире развлекательности жизнь и есть восприятие. Легко воспринимать – значит легко жить.

Простота достигается, во-первых, за счет структурной ясности, элементарности, очевидности композиционных элементов – ритмов мелодических и гармонических оборотов и композиционных схем, с помощью которых эти элементы организуются. Во-вторых, простота (в смысле легкость) достигается также за счет стандартности, шаблонности, трафаретности как элементов, так и упомянутых композиционных схем.

Правда, чрезмерная простота означает, помимо прочего, чрезмерную информационную избыточность. Такая избыточность влечет за собой реакцию торможения, субъективно переживаемую, как скука, и в конце концов чревата засыпанием. Поэтому внешняя простота уравнивается внешним же разнообразием, неожиданностью смены ярких и контрастных впечатлений, сильных переживаний (а по сути – ощущений). В этом же направлении действует характерный и хорошо известный прием «подновленной банальности». Оживление возникает сначала за счет действия фактора новизны, а затем за счет эффекта узнавания (радость узнавания). Что-то вроде старого знакомого, сменившего имидж. Наконец, против засыпания и скуки действует использование определенных раздражителей, включающих сильные эмоции и инстинкты.

Итак, внешняя простота уравнивается внешним разнообразием, яркостью, броскостью, контрастностью. Стандартность элементов – свободой комбинаторики. Все это служит своеобразным суррогатом сложности. Чувство безопасности уравнивается щекотанием нервов. Скука вытесняется удивлением.

Заметим, что внешняя простота и внешняя сложность не связаны здесь какой-либо внутренней связью, не являются продолжением (инобытием) друг друга, а соединены чисто внешним механическим образом. Ощущение присутствия внутренней, скрытой логики пробуждает совсем иные, далекие от развлечения установки сознания.

В английском языке слову «развлечение» соответствует несколько слов. Из них особенный интерес представляют два: *relaxation* (*отдых*) и *diversion* (*отвлечение*). Стремление к отвлечению, обновлению впечатлений противоположно стремлению к релаксации. Необходимость находить меру и уравнивать эти противоположные составляющие развлечения и есть, пожалуй, основная «композиционная» проблема песни как развлечения. Проблема не столь простая. Разнообразие в подобном контексте само оборачивается монотонией. Это – монотонное разнообразие, когда в новизне как таковой нет новизны как таковой.

Мир развлечения внутри себя трафаретен и тривиален. Но по отношению к «серьезному» миру он существенно иной. Иной является атмосфера праздника, атмосфера ресторана, бара, танцевальной площадки, дискотеки... «Инаковость» – важнейшая сущностная характеристика пространства развлечения. Без сопоставления с не-развлечением оно неизбежно теряет остроту инаковости. Поэтому радикальное погружение в мир развлечений чревато радикальной утратой ощущения инаковости и, как следствие, самой способности развлекаться.

Наконец, мир развлечения представляет собой *«иную реальность»*, попадание в которую невозможно без вхождения в *«иное сознание»*. Поэтому должны существовать некие механизмы перехода в это сознание и в эту реальность. И эти механизмы перехода в значительной мере опираются на те именно *структурные* особенности развлекательного потока, в том числе и развлекательной песни, о которых было сказано ранее. Ведь иное сознание – это и иной способ структурирования опыта, потока впечатлений. Наша психика гибко приспосабливается к характеру тех задач, которые перед ней ставятся. Или не ставятся.

ПЕСНЯ КАК ИСКУССТВО. Было бы ошибкой ожидать, что здесь полностью отсутствуют описанные выше моменты. В частности, функция отвлечения (переключения), принцип инаковости является одним из важнейших факторов музыкального формообразования. Здесь все это есть, но в ином, выстроенном на иных основаниях, контексте, это приобретает иной смысл и «работает» совсем по-другому. Что касается отношения простоты и сложности, то песня, втянутая в орбиту искусства, неизбежно начинает выстраивать его по-другому.

Простота по-прежнему исключительно важна. Но она не лежит на поверхности, не преподносится «на блюдечке». Искусство предполагает труд души. Творческий, радостный, но труд. Очень многое – едва ли не самое важное – скрыто в глубине, не дано в явном виде. Большинство смыслов не очевидны изначально, до них нужно дойти, их нужно открыть. С помощью разума и интуиции, сознательно и бессознательно. Значительная часть сложности скрыта, скрыта и значительная часть простоты, причем той простоты, которая является ключом к сложности. Это возможно только потому, что простота и сложность здесь – две стороны одного целого, они дополняют и продолжают друг друга.

В этом художественное произведение подобно Космосу, вообще Природе, познание которой возможно лишь постольку и в том смысле, что поток явлений (сложность) можно в какой-то мере свести к законам (к простоте). И так же, как в Космосе, и как в живом организме все связано

со всем и все во всем. Такова внутренняя тенденция художественного творчества (сотворить свой Космос).

Реальность развлекательная и реальность художественная структурированы принципиально по-разному. В художественной реальности восстанавливают свое значение принципы единства многообразия, всеобщности связей, системности, приобретают значение отношения части и целого, внешнего и внутреннего, структуры и процесса и т.п. Можно сказать, что художественное произведение являет собой чувственно представленный категориальный синтез.

Простота здесь не тождественна легкости. Она добывается творческим усилием. Не важно, волевым или спонтанным. Художественный текст, в том числе и художественная песня, представляет собой творческую задачу, решение которой требует синтеза способностей души и дарит творческую радость. Результатом же оказывается целостный способ мировосприятия и мироотношения, независимо от масштабов самого произведения.

Может ли все это не влиять на формальную организацию песни как музыкального произведения? На отношение к принципам построения мелодии? На отношение к использованию гармонических средств? В частности, на интерес к колористической окраске аккордов или на степень нашего внимания к вопросам голосоведения? А не влияет ли это на отношение к принципу развития – гармонического, ритмического, мотивного? Или на связь музыки и слова? А что можно сказать о предпочтениях в выборе более простых или сложных музыкальных форм? Для песни ведь тоже есть такой выбор.

И здесь неизбежно встает вопрос об отношении к музыкальной интонации как таковой. Как ее трактовать? Как интонируемый смысл или как броский запоминающийся элемент? И чем должна быть в таком случае песня – театром или фейерверком?

ПЕСНЯ КАК УТИЛИТА. Неужели и здесь есть какое-то свое отношение к простоте и сложности? Такое отношение существует. В значительной мере оно определяется отношением к человеческой психике и связано с общей прагматической направленностью всего песенного действия. Сознание здесь не пассивно поглощает впечатления и не увлекается процессом активного постижения реальности. Психика в единстве ее сознательного и бессознательного начал непосредственно включается в поток причин и следствий, становится звеном каузальной цепи. Либо как объект воздействия, преобразования, либо как действующая сила, как инструмент, как преобразующий или стабилизирующий фактор.

В этом же качестве трактуется песня и пение, причем песня и пение здесь не отделены друг от друга: в противном случае распадется каузальная цепь. Соответственно, пение и поющий составляют единство. Голос – акустическое тело поющего. Соединение многих голосов означает рождение единого акустического тела песенного сообщества. Это – единый организм, и ему жизненно необходим единый ритм, согласованный с ритмом среды обитания. Здесь естественно вспомнить о том, в какой степени человек традиционного общества включен в ритм годового цикла и в ритм дневного цикла. Такие ритмы представляют собой сочетание повторяющегося инварианта с вариативностью в пределах, допускаемых господствующим инвариантом. Так построена жизнь. А песня – ее часть, то есть непосредственное продолжение.

Не потому ли в строении народной песни столь значительную роль играет отношение инвариантности-вариативности, и именно в связи с ритмической организацией, понимаемой в самом широком смысле слова. Особое значение имеет так называемый слоговой ритм, который интересен тем, что, обладая исключительно важной системообразующей ролью, он не дан непосредственному восприятию, скрыт от сознания. Почему это происходит, и важен ли сам факт «потаенности» слогового ритма? Возможно, это связано с магической, а следовательно, и гипнотической, внушающей направленностью песни. Но внушение, во-первых, тем сильнее, чем незаметнее, и, во-вторых, чаще всего предполагает многократное повторение одной и той же неизменной формулы.

Получается, что в контексте «песня – утилита» отношение простоты и сложности реализуется прежде всего как отношение инвариантности-вариативности. Ритмическое измерение оказывается главной ареной взаимодействия этих аспектов. Многократное повторение инварианта служит как бы его энергетизации. Каждое новое повторение суть новая порция энергии, которой заряжается его образ.

Энергетический фактор здесь вообще чрезвычайно важен. Фольклорное пение должно быть обязательно энергетизированным, что не значит непременно громким. Ритм, энергетизм, инвариантность составляют полюс простоты и всеобщности. Интонационная вариативность рождает сложность и создает пространство индивидуализации.

Сказанное не относится только к фольклору. Похожее сочетание инвариантности и вариативности присутствует в джазовой музыке с ее специфической импровизационностью, с ее остинатным ритмом и многократными повторами простых формул. И разве не подходит под это описание рок-музыка? Впрочем, не являются ли эти особенности джаза

и рока проявлением той самой архаики в настоящем, о которой уже упоминалось ранее? Ведь фольклорные корни их известны.

Схема, которая здесь выстраивается, с самого начала не трактовалась в качестве классификации. И не надо задаваться вопросом о том, к какой категории относится та или иная конкретная песня. Это – не то, в чем находится песня, а то, что находится *в песне*. В ней есть все. Но это все никогда не находится в равновесии. И никогда не находится в неподвижном состоянии.

Тем более это справедливо для песенного жанра в целом. Все элементы нашей триады в нем движутся и взаимодействуют. Двигутся не бесконфликтно и не бесперебойно. Иногда возникают значительные перекосы в одну сторону, и нередко происходит длительное «застревание» в этом «перекошенном» состоянии. И тогда почти неизбежна «отмашка» в противоположную сторону. Просматривать и интерпретировать историю жанра, в том числе и с этих позиций, очень любопытно.

Резюме: какие бы исторические приключения ни происходили с песней, в какие бы одежды ни наряжало ее историческое время, в ней продолжает биться древний архаический пульс и вращаться вечное колесо доисторического кругового времени. А значит, – древняя культура с ее мифологией, ритуальностью и магизмом продолжает жить и действовать, скрываясь за пестрым камуфляжем современных культурных практик.

РОЖДЕНИЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ ИЗ ДУХА ТРАГЕДИИ

«Из духа трагедии»? «Развлечение»?

Звучит странно, чтобы не сказать противоестественно. Какая тут связь? И аллюзия на известную работу Ф. Ницше не спасает положение. Говоря о рождении трагедии из духа музыки, философ анализирует процессы фундаментальные не только для античной, но и для мировой культуры, выявляет смысловые связи, имеющие корневое, глубинное значение. А здесь? Абсурд!

А что, разве до конца исследована природа развлечения; настолько исследована, что мы можем со всей категоричностью указывать, к чему оно, развлечение, имеет отношение, а к чему не имеет и иметь не может?

А что, разве, говоря о рождении чего-то из чего-то, мы обязательно предполагаем нечто высокое и прекрасное? А не можем ли мы говорить о рождении плесени на продуктах, чей срок хранения закончился, а условия хранения далеки от идеальных?

Странно и противоестественно звучит? А что, мало в нашей жизни происходит вещей странных и противоестественных? Мало таких примеров дает культура XX века и начала XXI века? И почему культурология не может сделать их предметом своего интереса?

Кроме того, говоря не столько о самой трагедии, как жанре, и не о трагическом, как эстетической категории, а о «духе трагедии», мы ставим вопрос достаточно широко, что оставляет необходимую свободу маневра.

Прежде чем теоретизировать, обратимся к человеческой практике. Дает ли нам она, эта практика, примеры того, как люди превращают в развлечение вещи, несущие на себе печать трагедии или обладающие некоторыми ее атрибутами? И тут оказывается, что таких примеров очень много. И они широко известны: Колизей, костры инквизиции, дуэли,

охота... Насилие, убийство, кровь, которыми полны современные компьютерные игры... Разве мало примеров того, как человек может убивать для развлечения? Эти примеры демонстрируют одну странную закономерность: пусть не слишком часто, пусть не постоянно, но с достаточной настойчивостью сферу развлечения посещают страх, страдания, кровь, смерть. Привычнее считать, что их законное место – сфера трагического. По каким же тайным коридорам проникают они туда, где, казалось бы, должны царить безмятежная радость и веселье? И если такие коридоры существуют, то как бы ни были они тесны, сам факт их существования делает трагедию и развлечения чем-то вроде сообщающихся сосудов.

Более пристальному исследованию этого вопроса мешают некоторые моменты теоретического характера. Один из них – терминология. Слово «развлечение» нередко маскирует свой действительный смысл, «прилипая» к другим словам: «игра», «веселье», «досуг»... Но это все же разные понятия.

Игра может стать развлечением. И многие развлечения имеют форму игры. Однако игра не обязательно выступает в качестве развлечения. И хейзинговский «человек играющий» (*homo ludens*) не есть то же самое, что «человек развлекающийся». Точно так же предаваться веселью не то же самое, что развлекаться. Пушкинская «Вакхическая песнь» («Что смолкнул веселия глас? Раздайтесь вакхальны припевы...») вряд ли должна пониматься как призыв к развлечениям. Это про что-то другое.

Досуг? Да, развлечения обычно наполняют собой сферу досуга, то есть время, свободное от основной производственной деятельности, от «работы». Но развлечение не определяет собой сути досуга. Досуг как сфера свободы человека не обязательно должен заполняться развлечениями. Это может быть и творческая самореализация человека, вполне серьезная по своему содержанию. А развлечение? Выступая то под маской игры, то под маской веселья, то под маской досуга (свободы), оно вновь и вновь выскальзывает из рук.

Другое затруднение, мешающее выяснению природы и характера странного взаимодействия развлечения и трагедии (развлечение как бы «крадет» у трагедии то, что по праву принадлежит именно трагедии), связано с необходимостью нахождения некоторого общего универсума, в смысловом пространстве которого можно поместить оба предмета. Можно также сказать о необходимости нахождения единого подхода – той «колокольни», с которой открывается вид и на то, и на другое.

Вот один из возможных способов решения этой задачи.

Суть этого способа состоит в том, чтобы рассматривать (и сопоставлять) не сами эти объекты (трагедию и развлечение) напрямую, а ту

человеческую реальность, которая каждой из них соответствует. Ведь трагедии действительно соответствует особое трагическое умонастроение, трагическое мировосприятие, трагическое видение мира (картина мира). Аналогично можно говорить и о «развлекательной реальности», или «реальности развлечений», как бы странно это ни звучало. Чтобы полноценно развлекаться, мы должны соответствующим образом настроить свой ум и чувства. Эта настройка определяет соответствующее мировосприятие, на основе которого складывается адекватная ему картина мира. Человек помещает себя внутрь этой картины, становится ее частью, и рождается реальность развлечений.

Трагическая реальность обладает очень сложной внутренней организацией. Это едва ли не самая высокосинтетическая форма человеческой – не только художественной – реальности. Этот высочайший синтетизм трагедии Ф. Ницше определил как соединение двух основных полюсов греческого духа – дионисийского и аполлонийского.

Основная структурная единица этой реальности – человек, человеческая личность. Он выступает и как живой – естественный индивид, и как существо социальное – носитель ролей, ценностей, идеалов, долга и т.п. Помимо всего этого, он видится в масштабе историческом и сам оказывается как бы «малой ареной» борьбы больших исторических сил.

Человек живет в мире, где действуют объективные законы, необходимость. Не важно, как понимается и как называется эта необходимость – рок, ананке, историческая закономерность, причинность или как-то еще. Он действует, проявляя свою свободу, способность делать выбор, но действует в мире необходимости, и действия его рожают последствия, часто для него неожиданные. Ведь мир, в котором он живет, бесконечно превосходит его возможности предвидения. Неизбежность последствий свободного волеизъявления рождает ответственность. Все это вместе связывается в тугой конфликтный узел, а его разрешение влечет трагический исход.

Этому соответствует и своя эмоциональная палитра, и своя эмоционально-смысловая динамика. Первая характеризуется, прежде всего, такими аффектами, как страх и сострадание. Важнейший динамический вектор, как известно, обозначают словом «катарсис» (очищение). Заметим также, что трагическая реальность как феномен культуры общества предполагает наличие в этом обществе определенной ценностной солидарности, то есть существования иерархии ценностей, разделяемых всем обществом или значительной общественной группой.

Говоря о трагической реальности, уместно вспомнить о единстве дионисийского и аполлонийского начал. Это может показаться странным,

но в мире развлечения также можно обнаружить присутствие того и другого. Развлечение может использовать и дионисийскую экстастику, и аполлонийскую гармонию. Хотя к определениям этим лучше добавить приставку «квази» (или даже «псевдо»). Так будет точнее. Ни тому, ни другому здесь *не служат*; и то, и другое здесь просто *используют*.

Человек в этой реальности также находится в центре, является главным ее элементом, вокруг которого вращается все остальное. Он и тут проявляет себя весьма многопланово. И как существо естественное, природное, и как существо социальное, как носитель ролей, ценностей, идеалов, долга и т.п. Правда, в мире развлечения он уже не служит им, а либо отдыхает *от них*, либо развлекается *с их помощью* (например, играя не свойственные ему в обыденной жизни роли). И даже исторический масштаб не чужд реальности развлечений. Она переносит нас в любую эпоху, наряжается для нас в любые исторические костюмы, воспроизводит любые исторические условия и коллизии, и все для того, чтобы переключить нас от утомившей повседневности. Получается, что человек проявляет свою универсальность и в реальности трагического, и в реальности развлечения. Но здесь трагедия выступает как высшая мобилизация человеческого духа, а развлечение – как полная его релаксация.

С необходимостью, свободой и ответственностью происходят существенные метаморфозы. В реальности развлечения идея необходимости (причинности) подобна кобре факира, у которой предварительно вырваны ядовитые зубы. Она теряет серьезность и не таит угроз. Развлечение создает иллюзорную картину мира, где жить легко, где удовлетворяются как бы сами собой все основные потребности души, где нет опасности, нет усилия, но и нет скуки, нет потерь, нет необратимых последствий, а потому и нет серьезной ответственности. В этом мире *принцип причинности* несколько *девальвирован*: он здесь неуместен как слишком серьезный. Здесь можно сколько угодно целиться в человека (или в изображающую его мишень), нажимать на курок и даже «попадать», но роковых последствий не возникает.

Что при этом происходит с человеческой свободой? Она становится свободой без серьезных последствий. Так сказать, *безопасной свободой*. А значит, она оказывается усеченной свободой и как таковая также девальвируется. Именно стремление вернуть своей свободе утраченный вес и значимость может приводить к выбору таких развлечений, где есть реальный риск, и где могут быть действительно тяжелые последствия (азартные игры и пр.).

А что со страхом и состраданием? И как тут обстоят дела с очищением? В игровой реальности страх – вещь вполне уместная. Но это – *регулируемый*

страх. Он используется прежде всего как средство борьбы со скукой. Что касается сострадания, то оно здесь не вполне уместно, и потому его присутствие минимизируется. Это хорошо согласуется с тем, что было только что сказано о причинности. Если нет серьезных последствий, то незачем и сострадать. С другой стороны, если мы изначально никому не сострадаем, то любые последствия, наступающие для кого бы то ни было, серьезными не являются. Может ли в таких условиях возникать эффект очищения (катарсис)? Едва ли. Кроме того, мир развлечений относится к человеку как к клиенту, вежливо и предупредительно, а потому предполагает его изначально «чистым».

Если приведенный анализ хоть сколько-нибудь верен, то это означает, что реальность трагического и реальность развлечения обладают значительным числом общих параметров и свойств, причем весьма существенных. Однако значения этих параметров разные, да и свойства проявляют себя по-разному. Тогда логично предположить, что, меняя значения этих параметров, можно двигаться от одной реальности к другой, рождая по дороге ряд промежуточных, быть может, странных, химерических образований.

Чтобы это предположение проверить, необходимо обратиться к культурной практике в поисках соответствующих примеров. Сферой этих поисков будет отечественная песня, ее развитие в прошлом веке и в наше время. Песня хороша для этой цели постольку, поскольку она очень чутко и быстро реагирует на любые смены общественного умонастроения.

Для русской песни, в частности для народной песни, трагическое мировосприятие – явление естественное и достаточно распространенное. Интересно, что для таких «пассионарных», энергичных, жизнелюбивых и жизнеспособных сообществ, как казахи, характерно обилие такого рода песен. Их любят, их часто поют. Они пользуются исключительной популярностью среди современных городских любителей фольклора. Причем относятся к ним нередко как к источнику моральной силы и жизненной устойчивости.

Этот здоровый народный трагизм нередко звучит и в песне авторской. Например в знаменитом «Варяге» (музыка А.С. Турищева, стихи австрийского писателя и поэта Рудольфа Гейнца в переводе Е.М. Студенской).

Наверх вы, товарищи,
все по местам!
Последний парад наступает...
Врагу не сдается наш гордый «Варяг»,
Пощады никто не желает.
.....

Не скажет ни камень, ни крест,
 где легли
 Во славу мы русского флага.
 Лишь волны морские
 прославят вовек
 Геройскую гибель «Варяга»¹.

В дальнейшем (в революционных песнях) мы находим примеры нарушения этого строя. Появляется тенденция девальвировать значение отдельного человека, личности, снижения ее ценности, а следовательно, и ценности человеческой жизни.

Цель, за достижение которой ведется борьба, крайне гипертрофирована (счастье всего человечества, не менее того), и на ее фоне любые человеческие жертвы кажутся незначительными. При этом светлое будущее оказывается заранее предсказанным, просчитанным и абсолютно неизбежным. Это снижает значение человеческой свободы, выбора и последствий этого выбора. Трагическое умонастроение отступает. В этой смысловой парадигме вполне естественны слова (правда, написанные значительно позже):

Отряд не заметил потери бойца
 И «Яблочко» – песню допел до конца².

Светлов А.М.
 Гренада, 1926

Эти исключительно выразительные в своем роде строки не могли не «аукнуться» спустя много лет после того, как были написаны:

Глупый мотылек догорал на свечке.
 Жаркий уголек, дымные колечки.
 Звездочка упала в лужу у крыльца.
 Отряд не заметил потери бойца³.

Егор Летов
 Отряд не заметил потери бойца

Значительные искажения смысловой структуры героического и трагического произошли в период, когда в общественном сознании насаждалась

¹ http://www.abitura.com/not_only/historical_physics/song_varyag.html

² <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=9630>

³ <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056911187.html>

идея легких, как бы заранее гарантированных побед («Мы будем воевать малой кровью и на чужой территории»). Песен, выражавших такое умонастроение, было в свое время много. Некоторые, наиболее талантливые, помнятся до сих пор:

Мчались танки, ветер подымая,
Наступала грозная броня.
И летели наземь самураи
Под напором стали и огня.

И добили – песня в том порука
Всех врагов в атаке огневой
Три танкиста, три веселых друга
Экипаж машины боевой¹.

Три танкиста. Музыка: *Дм. и Дан. Покрасс*,
слова *Б. Ласкина*, 1938

А вот еще характерные слова:

Броня крепка, и танки наши быстры,
И наши люди мужества полны:
В строю стоят советские танкисты –
Своей великой Родины сыны.

Припев:

Гремя огнем, сверкая блеском стали
Пойдут машины в яростный поход,
Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин
И Ворошилов в бой нас поведет!²

Марш танкистов. Музыка *Дм. и Дан. Покрасс*,
слова *Б. Ласкина*

Трагическое умонастроение тускнеет здесь от блеска стали и окончательно рассыпается под гусеницами мощных машин. Так сказать, «под напором стали и огня».

Война многое расставила на свои места, вернув сознание к реальности, которая была трагической. Это явно ощущается уже в песне «Священная война».

¹ <http://sovmusic.ru/text.php?fname=tritank2>

² <http://sovmusic.ru/text.php?fname=martank>

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой
С фашистской силой тёмною,
С проклятою ордой.

Припев:

Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна, –
Идёт война народная,
Священная война!¹

Священная война. Музыка А. Александрова,
слова В. Лебедева-Кумача, 1945

Перенесемся мысленно в эпоху ВИА. Эта гедонистическая по своей сути молодежная песня уже достаточно последовательно выстраивала свою особую реальность, где дух развлечения играл очень важную роль. Можно сказать, доминировал. Однако в ее орбиту часто попадали темы, вроде бы от развлечения далекие. Например, все та же военная тема. Вспомним хотя бы песню «У деревни Крюково».

Шел в атаку яростный
Сорок первый год.
У деревни Крюково
Погибает взвод.
Все патроны кончились,
Больше нет гранат..
Их в живых осталось только семеро,
Молодых солдат..
Будут плакать матери
Ночи напролет:
У деревни Крюково
Погибает взвод.
Он не сдаст позиции,
Не уйдет назад.
Их в живых осталось только семеро,
Молодых солдат².

У деревни Крюково. Музыка М. Фрадкина,
слова С. Острового. 1974

¹ <http://sovmusic.ru/text.php?fname=saintwar>

² http://jooov.net/text/1439402/via_plamya-u_derevni_kryukovo_voyna.htmls

У ВИА есть сложившийся стиль и манера исполнения. В данном случае они победили. Песня звучит светло, мажорно и как-то очень благополучно. Так, посещение вечного огня молодоженами – что было тогда очень принято – никому ведь не портит праздничного настроения.

Точно так же никому не портит настроение история разрушенной любви. А песен на эту тему в репертуаре вокально-инструментальных ансамблей было множество. Но нет здесь ни Ромео, ни Джульетты, нет здесь даже Маруси, которая, как известно, «отравилась – в больницу повезли». Под эти песни танцуют и веселятся. А кто кому снится или не снится, кто и почему «шла с другим», и как это «я влюблюсь в другую лучше», никого всерьез не волнует. Ибо серьезное восприятие подобных коллизий сильно расходилось бы с господствующим в то время и в той среде «танцевальным мироощущением». В этом мироощущении нет ничего страшного. Здесь даже крокодилы не кусаются, а играют на гармошке. Потому и не может быть серьезных трагедий, а лишь досадные недоразумения.

На примере ВИА мы видим мягкий вариант развлекательной реальности. В поздней послеперестроечное время появился куда более жесткий («крутой») ее вариант. Если погрузиться в поток «попсы» того времени и поинтересоваться, под какие песни и сюжеты там пьют и закусывают, танцуют и дерутся, то мы найдем много интересного. Возьмем хотя бы такой пример:

Вчера была Таганка
И вот уже Бомбей
Девчонка-хулиганка
Сегодня не робей,
Нас ждут озера пепси
И горы шоколада.
Мы русские девчонки,
Мы девочки что надо.
Ах, Бэби, бэби, бэби,
Не думает о хлебе.
Ей что-нибудь изящное взамен.
Ах, Бэби, бэби, бэби,
Не думает о хлебе.
На это у нее есть толстый мэн¹.

Бэби, бэби, бэби.

Из репертуара группы «Комбинация»

¹ http://www.kombinacia.ru/disc_4.php

Или их же «American Boy», «Russian Girl» и т.п.

А вспомним еще знаменитую «Ксюшу» из репертуара Алены Апиной:

Жил на свете гитарист Витюша
Парень клевый, сорви-голова
Но однажды он влюбился в Ксюшу
И сказал он девчонке тогда

Привее:

Ксюша, Ксюша, Ксюша, юбочка из плюша, русая коса
Ксюша, Ксюша, Ксюша, никого не слушай
И ни с кем сегодня не гуляй

Надоело эту песню слушать
И на улице кончился дождь
Полюбила рэкетера Ксюша
Ты, Витюша, напрасно поешь...¹

Чтобы веселиться по этому поводу, чтобы продолжать безмятежно развлекаться на фоне такого сюжета, необходимо особым образом сузить сознание, выкинув из головы все «лишние вопросы», касающиеся условий появления таких существ и последствий их массового распространения. А если не сужать?..

В то время много появилось песен с лирической героиней типа «маленькой Веры». Сама по себе такая героиня не тянет на трагическую. Но их массовое распространение – трагедия для страны, проступающая сквозь нарастающий гвалт всеобщего развлекаательства. Весь этот праздник, если смотреть на него со стороны, обнаруживает явный «надрыв». Здесь веселятся и пляшут под музыку песен, тексты которых (если вслушаться) рисуют картину упадка и деградации.

Всему свое место и время, и всему своя мера. Например человек без крови умирает. Но если кровь, нарушая отведенные природой рамки, разливается по всему организму, врачи констатируют внутреннее кровоизлияние. Нечто аналогичное происходило тогда с развлечением. Оно агрессивно распространялось по телу общества, как бы стремясь захватить его целиком.

Может быть, эта волна развлекательности была своеобразным анальгетиком, средством, позволяющим не чувствовать боль?

¹ http://joov.net/text/1803920/alena_apina-ksyush_ksyush_ksyusha_yubochka_iz_plyusha.htmls

* * *

Ничто не может продолжаться бесконечно. От развлекательности в конце концов устают, даже если она насаждается и поддерживается политикой СМИ.

Если попытаться проанализировать подборку «попсовых хитов» за октябрь 2010 года, то обнаруживаются следующие тенденции:

Первое. Здесь отсутствует подлинная радость. Преобладают холод и уныние. И то и другое преподносится с некоторым изыском упадка. В музыке минимализм сочетается с заостренной экспрессией.

Второе. В текстах удивительное многословие. Часто используется рэп с его невротически поспешным стремлением высказать-прокричать как можно больше слов за единицу времени. Как будто другой возможности высказаться уже не будет никогда.

Третье. Реальность, конструируемая текстами песен, почти полностью лишена идеи будущего. О нем вспоминают в связи с возможностью или чаще невозможностью возвращения чего-то бывшего в прошлом. Зато прошлое здесь явно доминирует. Точнее, доминирует образ ухода чего-то дорогого из настоящего в прошлое. Этот уход воспринимается как дереализация, превращение чего-то реального в призрак, фантазию, во что-то, не имеющее ни веса, ни ценности.

Что касается настоящего, то оно чаще всего выступает как предельно сжатый, энергетически насыщенный миг, готовый взорваться и опять же обратиться в ничто. Часто это – танцплощадка, танец как форма предельной и окончательной самореализации. Ни после него, ни за его пределами вообще ничего нет.

Четвертое. Отношения людей лишены какой бы то ни было определенности характеров и обстоятельств. Это отношения абстрактных «ты» и «я». Отношения на грани, на пределе, на лезвии. Как яркая полоса, прочерченная в полной пустоте и темноте. Пустота, по-видимому, и стала здесь главным действующим лицом, главным героем песни. О ней слагают песни и ее воспевают как новую богиню. Что бы это значило? Скорее всего, мы находимся в некоторой точке перехода, где нет ни трагедии, ни развлечения, в точке, которая себя не определяет. Есть пустота. Значит, она для чего-то нужна. Но в конце концов она должна чем-то наполниться...

ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ КУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

О пространстве и времени как важнейших элементах структуры песнедействия ранее было уже сказано. Разговор о пустоте возвращает к этой теме.

ПРОСТРАНСТВО И ЛАНДШАФТ

В научной литературе стало привычным использование слова «пространство» не только для обозначения физического пространства, но и вообще любой сферы, где действует тот или иной тип отношений или взаимодействий («экономическое пространство», «политическое пространство», «информационное пространство» и т.п.). «Культурное пространство» как теоретическое понятие может быть определено, скажем, как сфера культурной деятельности (взаимодействий, отношений) людей. Или как сфера культурных ценностей, смыслов, образцов и т.п.

Отталкиваясь от расширенного понимания пространства, можно определить ландшафт как относительно *устойчивую* содержательную *организацию пространства*. Чистое «пространство» есть лишь возможность разных способов такой организации. Конкретнее – *ландшафт* есть структура среды. Тем не менее с «ландшафтом» все сложнее.

Для начала обратимся к толкованию этого слова: «*ландшафт*» – 1) общий вид местности; 2) картина, изображающая природу, то же, что и пейзаж; 3) ландшафт географический – *природный* географический комплекс, в котором *все основные компоненты*: рельеф, климат, воды,

пóчвы, растительность и животный мир – находятся в сложнейшем *взаимодействии*, образуя неразрывную *систему*»¹.

Среди этих трех смыслов к рассматриваемой теме точнее всего подходит *географический*, как это ни странно. Именно он делает в значительной мере понятным тот общеизвестный факт, что ландшафт, в прямом, в буквальном, а не переносном, не метафорическом и не философском смысле, является одним из самых древних *текстов культуры*. Примеры, подтверждающие такое понимание, общеизвестны.

Для архаических сообществ характерно тотальное включение всех значимых элементов местности проживания в структуру мифа. Все элементы ландшафта и ландшафт в целом наполняются смыслами, становятся носителями преданий и т.д. В значительной мере благодаря этому миф материализуется и становится непосредственной средой обитания. Связь ландшафта с мифом не прерывалась никогда.

Эта черта сохраняется в более поздние времена. Так, в народном сознании (и как следствие в народных песнях) исключительное значение имеет Река (Дон Иванович, Терек Горыныч, Волга-матушка и т.д.). Известная аналогия между рекой и песней, текущей как река, показывает, что и сама река в определенном смысле является как бы песней – бесконечно текущим текстом культуры, бесконечно несущим свои смыслы, как поверхностные, так и глубинные.

Нечто похожее происходит с горами (вершинами и ущельями), равнинами, полями, лесами, болотами, а также дорогами.

Если архитектурный ландшафт правомерно рассматривать как текст культуры (а для этого есть все основания), то это относится в равной мере и к собственно постройкам, и к *земле*, на которой эти постройки стоят. Таков, в частности, ландшафт Московского Кремля. И не только. Архитектурный ландшафт – это укорененный в Земле, неразрывно с ней связанный развивающийся гипертекст. Человек, попадающий в контекст ландшафта, становится одновременно и его читателем, и его частью (включается в него). Значение попадания на *эту* Землю и стояния на *этой* Земле может забываться. Но время от времени об этом почему-то вспоминают. Это укорененность в земле многих священных текстов (Библия), писаний и преданий, а также мифов (Олимп). Идея паломничества несет в себе идею путешествия к Тексту и внутрь Текста (к священной Земле как к священному Тексту). Существенна сама возможность оказаться внутри Текста как целостного Мира. Исходя из этой логики, сотворение Мира (Земли и Космоса) естественным образом

¹ Словарь иностранных слов. М., 1990.

понимается и как *сотворение Текста* (Космос и Земля как Текст). Ландшафт, таким образом, часть этого большого Текста. Базовый текст культуры стоит на земле, вырастает из нее и одновременно вырастает в нее, питается ее соками и в ответ насыщает ее своими смыслами. Естественным следствием этого является «землеукоренность» всей культуры.

Такое понимание ландшафта от вышеприведенного географического отличается прежде всего тем, что здесь мы имеем дело с одухотворенным ландшафтом.

Итак, вывод первый: ландшафт есть текст.

Древнейший текст, «архетекст», ландшафт одновременно и древнейший гипертекст, и прототекст, порождающий все остальные культурные тексты. Ландшафт в его единстве с человеком, с человеческим сообществом можно рассматривать в том числе и как архетип самой культуры.

В определенном смысле справедливо и обратное: текст есть ландшафт. Основания для такого утверждения есть – *генетические, структурные и функциональные*.

Генетические. Если ландшафт не просто метафора культуры, а архетип (архетекст), то вся культура в значительной мере восходит к нему, неся в себе существенные характеристики своего источника. Это означает, что момент подобия текста или текстовой системы с ландшафтом должен пониматься не как простая аналогия, а как подобие, обусловленное происхождением, – *гомология*. (В рамках эволюционной биологии *гомология* интерпретируется как сходство, обусловленное происхождением.)

Структурные. Как и ландшафт, текст культуры, особенно художественный, образует живую систему, где все находится во взаимосвязи. Органическая целостность ландшафта и органическая целостность художественного текста в значительной степени определяет особенности эстетического восприятия и того и другого. Мы нередко воспринимаем ландшафт (не изображенный, а реальный) как художественное произведение, получая эстетическое наслаждение.

Функциональные. Прежде всего, речь идет здесь о взаимодействии человека и текста. Чем сложнее текст по своей внутренней организации, чем меньше в нем искусственного и чем больше живого, тем сильнее проявляется сходство текста с живым ландшафтом. Так, важнейшим моментом полноценного художественного восприятия является своеобразное «погружение» в текст, «вхождение» в него, попадание внутрь. Воспринимая произведение, мы находимся не только вне его, не только созерцаем его со стороны, но и попадаем внутрь, становимся его частью. Этим воспроизводится архетипический механизм взаимодействия с реальным ландшафтом, когда человек непосредственно включается в ландшафт

и тем самым оказывается включенным в текст, становится элементом этого текста, наполняется смыслами этого текста.

Два симметричных утверждения: а) «ландшафт в определенном смысле есть текст» и б) «текст в определенном смысле есть ландшафт» таят в себе нечто большее, чем их подобие. Их действительное отношение хорошо объясняют известные слова: «Земля еси – и в землю отыдеши». Хотя уместно вспомнить и о круговороте воды в природе. Внутреннее родство ландшафта и текста определяет собой непрекращающееся их взаимодействие.

Есть факты, просто лежащие на поверхности. Один из них – устойчивое «присутствие» ландшафта и его элементов в системе художественной реальности. Поэзия и проза, живопись, кино... Везде, где это технически возможно, ландшафт проникает в систему художественной образности. Огромное число таких примеров дает и песня. Отдельная и гораздо более сложная тема – влияние ландшафта на особенности формообразования. В частности в музыке.

Взаимное тяготение, взаимопроникновение (диффузия), взаимодополнение и взаимонаполнение ландшафта и культурного текста проявляют себя весьма многообразно.

Пример из личного опыта автора: В начале восьмидесятых годов, став участником так называемого фольклорного движения, я имел возможность пережить то, что переживали тогда многие другие его участники. Я смог почти физически ощутить взаимное притяжение Земли и Песни. Проявлялось это двояко.

С одной стороны, выучивая все новые песни, осваивая по мере сил исполнительские традиции, мы обнаруживали, что остается чувство неудовлетворенности, если не осуществить одно очень важное действие. Оказалось, что песню обязательно нужно спеть в естественной природной среде, стоя на земле, лучше рядом с рекой или другим водоемом. То есть, *включить песню в ландшафт*.

С другой стороны, оказываясь в природной среде, мы испытывали некую неполноту ее восприятия, недостаточную включенность в нее нас самих, если не озвучивали ландшафт исполнением известных нам народных песен. Здесь важен был и звук, специально адаптированный к особенностям открытого пространства. Мы с помощью этого звука как бы расширяли пространство своего присутствия внутри ландшафта. Куда долетал звук, там были и мы сами. Для проникновения в песню был нужен ландшафт. Для проникновения в ландшафт нужна была песня. И то и другое было нужно для полноты жизни. Из этого опыта развилось общее устремление за пределы города, к природе, к земле. И некоторые это стремление реализовали.

Нечто аналогичное, хотя и не в такой мере, имело место в движении гитарной песни и в рок-движении.

Таким образом, пространство, чтобы стать освоенным, человеческим, должно быть организованным, структурированным, то есть превратиться в ландшафт. Но этого недостаточно. Ландшафт не станет очеловеченным, если в нем не будет человеческих смыслов, если он не будет текстом и не будет связан с иными текстами, если не будет его взаимодействия с системой культуры.

Справедливо и обратное: текст не будет живым и не будет присвоен человеческим сознанием, если не найдет своего места в пространстве сознания, если не внесет своего вклада в формирование внутреннего ландшафта этого сознания. Все это суть единый процесс, происходящий как на внешнем, так и на внутреннем плане.

Если есть пространство и есть ландшафт, то имеет смысл говорить и о *территории* – культурной территории. Или о территории того или иного культурного феномена. Тогда можно говорить о территории рока, территории панка, территории гитарной песни. Можно говорить о тех, кто эти территории «населяет». На территории, как правило, кто-то живет и что-то делает. Никем не занятая территория означает, что ее можно захватить, сделать своей. Можно говорить о территориальной экспансии и даже территориальных «войнах». Территория отличается тем, что она ассоциируется с идеей населения. Кроме того, она становится существенным момент пограничных отношений и взаимодействий. Речь также может идти о развитии территорий (не только в плане их роста или уменьшения, но и усложнении жизни внутри территорий) и о территориях, которые способны делиться (территориальная целостность) или объединяться. И это, по-видимому, тоже не только метафора.

ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ И ПЕСЕННЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Начнем с самой очевидной констатации: любой природный ландшафт имеет свою звуковую составляющую. Лес звучит не так, как поле, ручей – не так, как водопад. И даже тишина в этом контексте есть особого рода звучание, как пауза в музыке – особого рода звук. Если же «соскользнуть» отсюда к вещам менее очевидным и связанным тонкой игрой восприятия, то мы согласимся и с тем, что пруд «звучит» не так, как лежащий в поле огромный камень. Да, собственно, и каждый камень звучит по-своему.

Насколько справедливо все сказанное для такого особого пространства, как культурное пространство? Может ли музыка принимать участие

в структурировании этого пространства, формируя при этом свои (музыкальные) ландшафты? Конечно, может. Прежде всего такому структурированию служит жанровая система музыкальной практики. Так, музыкальный ландшафт села отличается от музыкального ландшафта городского центра, а музыкальный ландшафт Москвы XIX века от музыкального ландшафта Москвы нашего времени. Здесь все вроде бы понятно.

А вот что касается конкретных музыкальных феноменов, тот тут все сложнее. Как структурирует культурное пространство та или иная конкретная симфония, какой ландшафт образует рок-музыка? В самих этих вопросах уже ощущается неясность. В чем тут дело?

Вспомним знаменитое определение Асафьева – «Музыка – искусство интонирования смысла», и теперь поставим вопрос так: существует ли интонационный ландшафт? Ответ на этот вопрос, скорее всего, должен быть отрицательным. И вот почему. Смысловая «направленность» понятия «интонация», по сути, противоположна смысловой направленности понятия ландшафт. Ландшафт структурируют целое, деля его на части, устанавливая отношения между частями, и *определяет* изначальную *неопределенность* пустого пространства. Интонация, напротив, преодолевает разность разного, внеположенность различных вещей, возвращая разделенному целому изначальную нераздельность, нарушает границы и стремится «смазать карту» любого «будня».

Это странное свойство интонации вырастает из природы звука. Представим себе большой колокол. У него, как и любого физического тела, есть устойчивая форма. У него есть границы, внутри которых и находится субстанция, из которой он сделан. Пока колокол молчит, его внутренняя сущность остается внутри него самого. Не выходит за рамки его пространственных границ. Но ударьте в него – и эта сущность явится. Не просто явится, а «выплеснется» за пределы границ его как тела. Его содержание сбросит оковы формы геометрической и обретет новую форму – форму энергетического импульса. Звук и есть структурированный во времени энергетический импульс. Звучание эманация внутреннего содержания звучащего тела во вне. Субстанциональные свойства колокола становятся свойствами его голоса. Другой сплав даст другой звук. Если молчаливый колокол был «вписан» в ландшафт, то теперь он не просто занимает в нем свое место, но разливается по всему его пространству, «игнорируя» границы между его устойчивыми элементами.

Собственно интонации свойственно преодолевать границы не только между разными объектами, но и, что существенно, между разными субъектами, она проявляет психические характеристики субъекта, объективирует субъективное. Внутреннее состояние субъекта превращается

в звучание – сложно организованный энергетический импульс. Восприятие интонации есть обратное превращение этого импульса в состояние субъекта восприятия. Первоначально интонирование реализуется с помощью голоса. Однако практика показала, что в процесс интонационного взаимодействия субъектов могут быть включены самые разные физические объекты. Специализированные объекты такого рода и стали музыкальными инструментами. Если человек своими руками или своим дыханием заставляет звучать некий предмет, то он вольно или невольно вкладывает в звук свое субъективное содержание, свою душу. И даже такое массивное тело, как колокол передает характер и состояние того, кто приводит его в движение. Опытные звонари это подтверждают. Удивительно, но это слышно! Субъект начинает звучать, его субъективность объективируется, внутреннее становится внешним и воспринимается другими.

Как интонация взаимодействует с ландшафтом? Она пронизывает его насквозь, проникает во все его поры, заставляет со-вибрировать и насыщает своими смыслами. Что-то подобное производит театральное освещение, способное радикальным образом изменить образ, создаваемый декорациями. Касается это и физического, и культурного ландшафта.

Интонация не включается в ландшафт в качестве одного из его элементов, но воздействует на него целиком. Это определяет двойственную природу музыкального произведения. Как произведение, как вещь – оно является элементом культурного ландшафта. Как интонация – сложная, комплексная интонация, интонационный сгусток – она не локализуется в пространстве культуры, не занимает своего места в культурном ландшафте. Получается что-то вроде корпускулярно-волнового дуализма в квантовой физике.

Интонационный сгусток, даже самый, казалось бы, простой, не может иметь «ничтожного» содержания. О чем эта музыка? Она обо всем. Независимо от величины произведения. И независимо от наличия или отсутствия конкретной программности. Аспект универсальности произведения никуда не исчезает. Его содержанием всегда является *картина мира в целом*.

Мы говорим, что музыка передает «настроение». Но «настроение» и есть совокупность настроек сознания, которое здесь и сейчас воспринимает и оценивает весь свой опыт, как текущий, так и прошлый. Это та «колокольня», с которой мы смотрим на реальность. Можно также употребить метафору «очков», сквозь которые мы воспринимаем мир. Тогда интонационный сгусток становится «интонационными очками».

Интонационный сгусток, вообще говоря, не совсем верное выражение. Оно навязывает образ чего-то совершенно неупорядоченного,

бессистемного, что не так. Скорее, это интонационная парадигма, интонационный ген, с помощью которого вырастает целое, Хаос превращается в Космос: музыка дает способы превращения хаоса опыта в космос картины мира. А если это так, то от интонационных потоков зависит вся картина мира и, соответственно, вся картина культуры, зависит все культурное пространство и все его ландшафты, как мы их воспринимаем, оцениваем и осознаем. Сквозь очки Моцарта это пространство видится не так, как сквозь очки Вагнера. И совсем не так оно выглядит сквозь очки рока.

УСТАЛОСТЬ ЭНЕРГИИ

Итак, интонация представляет собой смысловое содержание в форме *энергетического импульса*. Звук – временная форма энергетического импульса. Другими словами, смысл и энергия – две необходимые составляющие интонации. Заметим, что сказанное справедливо и для человеческой эмоции, чувства, аффекта. Эмоция тоже имеет свою смысловую (отношение к чему-то) и энергетическую составляющую. Интонация и эмоция таким образом обнаруживают свое существенное подобие.

Интонация, лишенная энергии, не может совершать свою специфическую работу, работу с человеком и в человеке, работу с культурой и в культуре. Ведь перенастройка восприятия и перестановка смысловых акцентов – это тоже работа.

Интонируемый смысл передается именно в энергетической форме. А поскольку форма и содержание имеют тенденцию превращаться (перетекать) друг в друга, то сам этот импульс, этот *энергетизм* может становиться моментом содержания. Иногда очень важным, иногда самым важным.

В истории музыки можно найти иллюстрации этому.

Проявилось это и в истории песенного жанра. Развивалась эта тенденция постепенно. Например, в жестоком романсе, в цыганском романсе сила переживания стала явно обнаруживать свое самоценное значение. Нечто подобное относится и к танго (речь идет не столько о танце, сколько именно о песнях соответствующего жанра). Но здесь сила переживания еще напрямую связана со смыслом переживаемого и опирается на него.

Качественный скачок произошел в то время, когда были найдены и широко использованы музыкальные средства добывания энергетических ресурсов как бы напрямую, энергии как таковой. Энергия ведь способна превращаться, конвертироваться, и ее, условно говоря, можно как бы «отвязать» от исходного содержания.

Выход на «чистую» энергию и ее утилизация – не новость. Эта практика уходит корнями в архаику. «Энергетизирующие» и «мобилизующие» музыкальные средства использовались и позже. Например марш. Но XX век, по праву называемый веком больших энергий, научился добывать интонационную энергию в промышленных масштабах. Так, джаз нашел свой источник дополнительного жизненного тонуса. Без этого тонуса не было бы специфического джазового эмоционального раскрепощения, своеобразной «бонусной» порции внутренней свободы.

Року удалось выйти на значительно более мощные энергетические пласты глубинного залегания. Речь тут уже не о тонусе и эмоциональной раскрепощенности. Переход от джаза к року означает серьезную смену приоритетов. Ценность дополнительного жизненного тонуса уступает место ценности мощного экстагического взрыва. Ценность внутреннего раскрепощения оттесняется на второй план ценностью яростной атаки во вне. Для этого и энергии требуются другие. И количественно, и качественно.

Рок научился эту энергию добывать. А затем и продавать. Появление этой небывалой дотолы индустрии по добычанию и использованию психических энергий и стало, пожалуй, тем основным принципиально новым, что принесла с собой рок-эпоха. Здесь встретились современная индустрия и глубокая архаика. Как, собственно, и в некоторых других областях энергетической индустрии. Что такое уголь и нефть, как не горячий привет современности из давно прошедших геологических эпох? Так и энергия, добываемая роком, была заложена в бессознательное во времена, достаточно от нас далекие. Но это не лишает нас права называть ее музыкальное проявление интонацией. Это просто *такая* интонация. Оказывается, культурный ландшафт включает в себя и довольно значительную *подземную область*.

В отношении физического ландшафта наблюдается устойчивая тенденция проникновения в его глубины для овладения залегающими там ресурсами. Прежде всего энергетическими. Нефть, газ, уголь – это, по сути, жизнь, бушевавшая на планете миллионы лет назад, в отдаленные геологические эпохи. Это солнечная энергия, аккумулированная земной жизнью миллионы лет назад. Практически то же самое происходит сейчас и с культурным ландшафтом, и с самим человеком. Идет освоение глубинных, архаических пластов культуры и психики – тех пластов, где лежат богатые энергетические ресурсы. Добыть и утилизировать – вот лозунг эпохи. И ее интерес направлен туда, где спрятана энергия. Энергия инстинкта и архетипа. Энергия бессознательного. Человек вернулся к мифу. Но вернулся с практическими намерениями. Он пришел за ресурсами.

Так вот, рок стал способом добывания этой формы специфической интонационной (эмоциональной, психической) энергии. И мы уже довольно длительное время являемся свидетелями этого процесса. Первоначально энергия была связана с новыми смыслами и идеалами, новыми (обновленными) целями, с борьбой в политике, в культуре... или против культуры... Затем, как это обычно и бывает, ее стали успешно использовать в развлекательной индустрии. И опять-таки в промышленных масштабах. Может ли это продолжаться бесконечно?

Появление этого феномена произвело тот эффект, о котором мы уже говорили в связи со способностью интонации воздействовать на все ландшафты культуры, придавая им иной вид, менять картину культуры и картину мира. Но эта способность постепенно растрачивалась.

Что мы наблюдаем в последние годы? Теперь все эти когда-то самодостаточные средства потеряли эту свою былую самодостаточность. Мощное визуальное подкрепление стало правилом. Песня превратилась в зрелище.

Мы задаем себе вопрос: а всегда ли то, что мы слышим, определяет то, как мы видим? Пожалуй, не всегда. Сегодня чаще происходит обратное: то, что мы видим, определяет и то, как мы слышим, и то, как мы дышим (чувствуем, думаем, осознаем).

В общем-то, тенденция эта родилась не сегодня. Еще во времена появления дискотеки значение визуальной поддержки оказалось достаточно высоким. Что-то похожее можно было видеть и в организации музыкальных шоу, гала-концертов, рок-фестивалей... Тенденция визуализации развивалась постепенно. Первоначально видеоряд к песне выступал в качестве иллюстрации, визуальной конкретизации или некоторого образного дополнения или общей эмоционально-смысловой поддержки. Сама по себе такая «поддержка» уже содержит в себе риск потери песней ее художественной самодостаточности.

Но затем аудиоряд как бы пошел вслед за рок-музыкой, научившись выполнять ту самую «энергодобывающую» функцию, о которой шла речь в связи с энергетикой интонации. Это хорошо иллюстрирует стилистика многих клипов, где используется техника быстрого и ритмичного предъявления визуальных стимулов, напрямую воздействующих на глубинные (архаические) структуры психического (инстинкты и архетипы бессознательного).

Визуальная составляющая песни как бы стремится вытеснить аудиальную, взяв на себя ее роль. Ей неинтересно оставаться упаковкой песни. Она как бы хочет стать сердцем песни, стать новой интонацией, не слышимой, а видимой, захватив место за дирижерским пультом оркестра сознания.

И ОПЯТЬ ВО ДВОРЕ...

От пространства и энергии перейдем к более плотной материи. Вспомним, что все это соответствует четвертому блоку рабочей модели, который был обозначен как «материальный план». Последний включает в себя, с одной стороны, пространственно-временные характеристики социокультурного действия, а с другой – материально-технические условия и средства. О пространстве и его наполнении было сказано в предыдущей главе. Теперь же рассмотрим технические средства, которые всегда играли заметную роль в развитии культуры, а с ускорением технического прогресса становятся чуть ли не главными персонажами театра культуры.

Сегодня мы живем в мире, меняющемся быстро как никогда. Это – банальность, но она, тем не менее, остается одним из самых фундаментальных условий нашего существования. Окружающая среда меняется «на глазах», но не только глазами мы можем это воспринимать. Перемены и видны, и слышны. Прежде всего благодаря быстро сменяющимся музыкальным стилям. А также потому, что за последние полвека большие изменения произошли в области техники звукозаписи и звуковоспроизведения. Отражается это и в расширении наших возможностей оперирования со звуковой материей, и в самом качестве звучания.

У этого прогресса есть техническое и человеческое измерение. Те, кому сейчас пятьдесят и более, чувствуют себя вполне современными людьми, свободно пользуются компьютерной техникой, Интернетом и пр. Но они хорошо помнят и «эру патефона». А это – не только другая техника, но и другая жизнь.... «Ну и пусть, – скажет кто-то, – было и прошло. Какой интерес вспоминать? А что касается таких вопросов, как отношение прогресса, культуры и жизни, то об этом уже много писалось и говорилось...» Можно согласиться со всем этим, кроме одного: не прошло это бесследно,

а продолжает незримо влиять и на сегодняшний день, и на завтрашний. Влиять тем, что *это было*, и фактом того, что *это прошло*. Так что попытаемся разглядеть присутствие нашего «вчера» в движении нашего «сегодня».

Странная, вообще, вещь – «мир культуры». Само это выражение давно стало штампом с выветрившимся смыслом. Иногда в нем еще прощупывается некий метафорический пульс, но понимать его буквально как-то не принято. Да и что оно могло бы значить в этом случае? Прежде всего то, что миру этому присуще свое собственное «мироустройство», то есть свой порядок, свои принципы строения и связи вещей. В этом мире «рукописи не горят» и смыслы «не выветриваются», а накапливаются и уплотняются. Мгновение, будучи прекрасным, может быть остановлено. В одну реку можно входить и дважды, и трижды, и сколько угодно раз. Хаос превращается в космос, бессмысленный шум – в осмысленный сигнал. Мертвое оживает, неодушевленное одушевляется. Все стремится стать *текстом*, текст абсолютен и является *всем*. Причина и следствие могут меняться местами. Что же касается прогресса и регресса, то эти понятия именно здесь с особой отчетливостью обнаруживают свою относительность.

Простой пример – камин. В техническом отношении – явный анахронизм. Его практическая полезность в наши дни более чем сомнительна. Но это лишь подчеркивает его неутилитарную – культурную и эстетическую ценность для современного человека. Камин – очеловеченная вещь. Он несет в себе историческую память, а обращение с ним – почти ритуал. Самая совершенная система, автоматически поддерживающая температуру, влажность и иные параметры, заботится о нашем комфорте, а сама скромно остается в тени, не требуя от нас даже минимального внимания. Это ее безусловное преимущество. Но основой для накопления смыслов и образования ритуала она вряд ли способна стать.

Очеловечивается лишь та вещь, которая притягивает наше внимание, с которой необходимо взаимодействовать, причем, желательно, по определенным, зафиксированным в культуре правилам. Она служит нам, а мы – ей. Но это еще не все. Очеловечиванию вещи (или домашнего животного) служит прикосновение, передача «тепла руки», ласка. Так мотогощик может ласково похлопывать свой мотоцикл. Ему действительно нужен очеловеченный мотоцикл, партнер, друг, а не мертвый механизм. Наконец, есть такое «сильное средство» – наделение именем. Имя чаще всего обретают те предметы, от которых в значительной мере зависит наше благополучие, здоровье и даже жизнь – рыцарский меч, корабль... Все это – не какие-то антропологические «раскопки», не архаика, а обыденная практика людей вполне современных. В наши дни многие

автолюбители, особенно женщины, воспринимают свою машину не просто как живое существо, но и как существо, имеющее пол, характер, а иногда дают этому существу человеческое имя, которое, как правило, держат в тайне.

В конечном итоге имеет значение не столько прикосновение или наличие имени, сколько та или иная настройка сознания. Мы можем смотреть на вещи очеловечивающим взглядом. Это делает мир вокруг нас живым. Но есть возможность смотреть на человека «расчеловечивающим» взглядом – и он превращается в вещь. Так смотрят на раба, слугу, вообще на того, кто интересует нас лишь как носитель определенной функции.

Здесь возможна альтернатива: хотим ли мы жить среди очеловеченных вещей или предпочитаем внешний («объективный») комфорт, где вещи лишь создают удобство, помогают в достижении целей, позволяют экономить силы, время и внимание, никак не претендуя на эти столь важные для нас ресурсы. Строго говоря, это не совсем альтернатива, это, скорее, спектр возможностей. А решение отчасти мы выбираем сами, отчасти его нам «диктует жизнь».

Все сказанное имеет прямое отношение и к вопросу о прогрессе аудио- и видеотехники. Эта аппаратура находится в нашем доме и живет с нами, или просто служит нам, кто как это воспринимает. И все же технический прогресс последних десятилетий явно склонял чашу весов в сторону второго варианта. Это вполне отвечало преобладающим социальным ожиданиям. Действительно, можно было только радоваться тому, что на смену «простым» пластинкам пришли «долгоиграющие», патефонная пружина уступила место электричеству, шипения становилось все меньше, звучание постоянно улучшалось, появилась стереофония, магнитофон раскрыл невероятные дотоле возможности не только «потреблять» музыку, но и вносить свой вклад в культурную жизнь. Новая фаза прогресса – борьба за компактность, легкость и дешевизну. Наконец, появилась цифровая звукозапись, сделавшая компьютер активным участником нашего общения с музыкой. А раз компьютер, то и Интернет. Что еще ждет нас в ближайшем будущем? А ведь что-то, безусловно, ждет!

Однако взглянем на эту историю под иным углом зрения. Мы увидим, как «человеческая составляющая» современной аудиотехники делается все более эфемерной и призрачной. Аппаратура занимает все меньше места, требует все меньше физических усилий и внимания к себе. Сегодня, как правило, дешевле купить новый плеер, чем отремонтировать старый. Управлять техникой становится все проще. Специальный пульт позволяет делать это, не поднимаясь с дивана, и освобождает нас от необходимости трогать аппаратуру руками. Это приятно и рождает чувство власти

над материей. Современная техника как бы помогает «почувствовать себя человеком», нисколько не претендуя на взаимность. Что это – приобретение или потеря? Воздержимся пока от окончательного вывода и обратимся к воспоминаниям, но воспоминаниям без ностальгии, воспоминаниям о том, как служила нам и как жила вместе с нами музыкальная техника прошедших десятилетий.

Начнем с «эпохи патефона». Именно в это время присутствие звуковоспроизводящей техники в быту приобретает массовый характер. Мы, конечно, не вправе забывать и о фонографе Эдисона, и о первых граммофонах. Фонограф был первым и самым мощным прорывом в будущее за всю историю этой техники. Он носит на себе печать чуда – первой удачной попытки поймать и «законсервировать» живой звук. Тот факт, что сам он звучал, как консервная банка, никак не снижает значения этого подвига. Граммофон репродуцирует это чудо, делает его доступным для «избранных», для тех, кто «может себе это позволить».

Появление патефона важно для нас не с технической стороны (замена внешнего раструба на внутренний), а как явление общественной и культурной жизни нашего народа. Возьмите старый советский патефон, если, конечно, сумеете его достать, рассмотрите внимательно его устройство, прислушайтесь к звучанию. Или хотя бы мысленно попытайтесь сделать это. И вы согласитесь, что «эру патефона» можно было бы назвать «железным веком» звукозаписи. Все самое важное в нем *сделано из стали*: игла, мембрана, звукосниматель, пружина, рычаг. Непременный атрибут – коробочка с запасными иглами. Сточилась одна – на смену ей пришла другая, точно такая же.

Это стальное царство имеет соответствующее внешнее оформление – ничего лишнего, все строго функционально. Сами патефоны такие же одинаковые и неотличимые друг от друга, как патефонные иглы, как автоматы Калашникова, как обритые наголо и одетые в шинели солдаты. Впрочем, здесь нужно оговориться. Это по нашим стандартам они выглядят столь одинаковыми, ибо мы привыкли к значительно большему разнообразию во всем. И мы не увидим существенной разницы между патефонами разных марок: «Владимирский», «Дружба», «Коломна», «Краснознаменск», «Ленинград» и др. Все тот же прямоугольный ящик, обитый коленкором. Если сейчас услышим его голос, то, прежде всего, обратим внимание на шипенье, потрескивание, на стиснутый, задавленный тембр. Есть еще один важный момент: некий «железный привкус», передающийся и голосам певцов и звучанию инструментов.

Все это рождает у современного человека довольно неприятные исторические ассоциации. Однако под стальными доспехами патефона

билось живое сердце. Патефон – едва ли не самое одушевленное звуковоспроизводящее устройство. Заметим, что у патефона было достаточно времени и для очеловечивания и для того, чтобы приобрести значение культурно-исторического символа. В 30-е годы XX столетия он прочно вошел в быт советских людей и лишь в начале 60-х уступил свои позиции электропроигрывателю и радиоле. За это время он не только успел засеять необъятные просторы страны стальными семенами своих иголок – какие-то еще будут всходы? – но и сформировал особую культурную модель взаимодействия с музыкой в быту – во дворе, в коммунальной квартире, на даче, на дружеской вечеринке...

Эта модель предполагала весьма активное участие человека. Не из этой ли активности сложилась впоследствии роль диск-жокея? Здесь многое необходимо было делать руками, причем осторожно и умело. Примерно каждые 5 минут заводила пружину с помощью специальной рукоятки. За это время проигрывалась одна сторона пластинки (78 оборотов в минуту). Подкручивать пружину следовало до конца, но ни в коем случае не пережимать, чтобы не лопнула. Если забывали вовремя сделать это, патефон сам напоминал о себе: звук становился все ниже, лирический тенор поражал слушателей неожиданной густотой баса, затем следовало быстрое глиссандо вниз, и все замирало. Другая постоянная забота – смена пластинок. Делать это приходилось часто и при этом как-то выстраивать очередность музыкальных номеров, то есть думать, принимать решение. Так что суета вокруг патефона была неотъемлемым атрибутом вечеринок того времени. Была ли она слишком обременительной? Вряд ли. Скорее это было частью увеселительного ритуала. Чтобы сменить пластинку, надо было сделать довольно много движений: снять звукосниматель с отыгравшей пластинки, снять ее саму и убрать в пакет. Взять другой пакет и вынуть из него новую пластинку, оглядеть внимательно (нет ли царапин?), смахнуть пыль, положить на круг, очень осторожно поставить звукосниматель и отпустить рычажок тормоза. Раздавалось знакомое шипение, начинала вальсировать этикетка, не всегда наклеенная строго по центру, и рождалась музыка.

При таком взгляде на этот процесс, шипение пластинки – не просто фон, помеха, а необходимый момент мистерии, субстанция, из которой возникает музыка, как Афродита из морской пены. Не случайно этот шум стал знаком, культурным символом. Объективно смена пластинок требовала всего лишь осторожности. Но это становилось ритуалом и выполнялось уже не просто аккуратно, но с артистизмом. Тут были особые возможности для творческого самовыражения. Все можно было делать картинно: красиво взять пакет, небрежно выкатить пластинку на руку,

прищурившись, осмотреть ее на свет, смахнуть пыль, используя для этого разнообразные подручные средства: специальную фланелевую тряпочку, носовой платок, рукав, галстук, да мало ли что еще!

У патефона не было регулятора громкости, тем более – регулятора тембра. Его голос обладал своими индивидуальными, хотя и стандартными, параметрами и не подлежал воздействию извне. Его громкость была соразмерна громкости голоса человека, и озвучивал он соответствующий объем пространства. С этим просто надо было считаться. Еще одна особенность – сравнительно неширокий диапазон жанров и исполнителей, то есть репертуара «патефонного музицирования». Этот объективный недостаток сейчас, с большой временной дистанции, видится чуть ли не как своеобразная «верность» патефона любимым исполнителям и мелодиям. Если с современной техникой ассоциируется вообще любая музыка, то музыкальный спектр, сопоставимый с патефоном, неизмеримо уже. Эта избирательность опять-таки служит усилению культурной знаковости патефона, а его «избирательность» сообщает ему подобие характера. Узкий тембровый спектр, узкий динамический диапазон, узкий круг воспроизводимой музыки, узкий горизонт времени звучания (примерно 5 минут без перерыва), ограниченное пространство озвучивания. Прибавим к этому тесный контакт с человеком, обслуживающим аппарат. Получается, что близость, камерность становится как бы «признаком жанра». Патефонная музыка очерчивала и обустроивала малый круг человеческого общения. Быть может, именно в этом была тогда особая потребность. Когда становится темно и холодно, когда нависает угроза, люди (да и животные тоже) стремятся держаться кучнее. Костер или печка обогревают небольшое пространство, но если сесть поближе, то можно согреться. Одинокая лампочка на столбе – еще одна примета того времени – выхватывает из темноты совсем небольшой круг освещенного пространства, но в этом кругу не так темно и не так страшно. Патефон в этом смысле соответствовал идее печки, костра или тусклого уличного фонаря: помогал собираться вместе, согреваться и рассеивать темноту. И потому он был счастьем *своего* времени.

Наступала «оттепель». Из-за «железного занавеса» стали просачиваться новые мелодии и ритмы. Патефон стал своего рода музыкальной «замочной скважиной» или стаканом, с помощью которого, приложив его к стене, можно было услышать, что делается по ту сторону. Первые самодельные гибкие пластинки – знаменитый «рок на костях» – прослушивали тогда именно с помощью этого нехитрого устройства.

Шестидесятые годы – время расширяющихся горизонтов – мысли, речи, действия. Эта особенность по странному совпадению получила свое

акустическое подтверждение в сфере бытовой аудиотехники. На смену патефону пришли электропроигрыватель и радиола. «Долгоиграющие» пластинки быстро вытесняли привычные на 78 оборотов. Железная игла уступила место благородной – корундовой. Электропривод сделал ненужной стальную пружину. Время металлического звучания закончилось: бумажный диффузор электродинамика на долгие годы прочно утвердил свои позиции, и о железной мембране можно было с облегчением забыть. Звук начинал расправлять крылья. Расширились горизонты тембра, динамических оттенков, *индивидуальный* характер каждого инструмента, каждого исполнительского состава, каждого голоса, каждого отдельного музыканта стал отчетливо различимым. Если раньше патефонное звучание нивелировало разнообразие отдельных инструментов, как бы «прессуя» их, то теперь музыкальное пространство стало расширяться, появился воздух.

Каждое новое усовершенствование, улучшавшее качество звучания, было новым шагом в раскрепощении звука. Стерефония позволила развести голоса в физическом пространстве помещения. Звуки утверждали свою индивидуальность и обретали жизненное пространство. Не это ли происходило и с людьми? Жизнь все более уходила от принципов «все как один» и «в тесноте, да не в обиде» к разнообразию, независимости людей, к большей их дистанцированности друг от друга. Из коммуналок люди перебирались в отдельные квартиры. Увлечение униформой уходило в прошлое, так же как и аскетическое единообразие в одежде. У человека тоже появлялось свое жизненное пространство и некий объем культурных средств утверждения собственной индивидуальности. К ним относилась и музыка. Эволюция звукозаписи шла навстречу новым потребностям. Достаточно просто взглянуть на проигрыватели и радиолы того времени, чтобы заметить, насколько большим стало разнообразие форм и цветовых решений. Разным стало и качество, то есть появилась иерархия, неравенство.

Увеличилась дистанция между проигрывателем и человеком, и тот и другой теперь могли заниматься каждый своим делом. Электромотор освободил от необходимости постоянно подкручивать пружину, а долгоиграющая пластинка – от обязанности непрерывно менять диски. Более «продвинутые» (как правило, импортные) могли автоматически менять пластинки, и этим «отпускали от себя» пользователи на еще большую дистанцию. Некоторые «старые обязанности», вроде вытирания пластинок, сохранялись, но приобретали новое стилистическое оформление. Теперь можно было сделать это цивилизованно – с помощью специальной бархотки с пластмассовой ручкой.

Процесс освобождения содержал в себе один особо важный аспект – освобождение от материально-вещественной основы. Происходило это постепенно. Старая патефонная пластинка была сравнительно тяжелой и содержала примерно 10 минут музыки. Большая долгоиграющая была полегче и несла в себе гораздо больше звуковой информации, отличаясь большей прочностью и долговечностью. Магнитофон совершил качественный скачок в указанном направлении. Он разорвал жесткую связь между носителем и информацией. Пленка могла быть освобождена от одной записи и заполнена новой, а музыка могла теперь путешествовать с пленки на пленку, что создало совершенно новую ситуацию в культуре. Кассетный магнитофон просто усилил эти моменты. Горизонты свободы расширились. Появилась небывалая свобода выбора музыки для слушания и новая свобода самостоятельной записи. Физическим пространством этой свободы была уже не коммунальная квартира и не двор, а отдельная квартира с особой ролью кухни как культурного центра, и привал турпохода.

Новая свобода, как правило, открывает путь для новых зависимостей. Они не заставили себя ждать. Так возникла погоня за технической новизной, превращавшейся в самоценность. Ценность хорошего звука приобретала самодовлеющее значение и для многих оказывалась важнее эстетического качества собственно музыки. Новая техника становилась предметом моды, а марка фирмы-производителя уже выступала в качестве фетиша. Но в целом было ощущение того, что «истинная» концепция звуковой техники найдена, и форма взаимодействия человека с этой техникой изменится еще не скоро. Ожидалось лишь постепенное совершенствование техники, расширение ее возможностей и развитие форм ее использования.

Кто знал, что до новой революции оставалось не так уж много времени?

Ведь «новый порядок» общения с музыкой, казалось, обещал одни лишь улучшения. Он был пропитан ожиданием новых возможностей. Он казался дорогой, по которой можно двигаться долго и плавно – в бесконечность. Да и явился он не как «новый порядок» (=новый регламент), а как освобождение от старых ограничений. Тем не менее этот новый, если не порядок, то стиль, заключал в самом себе момент неустойчивости, и висящий над ним дамоклов меч, сначала маленький и легкий, с каждой новой победой прогресса делался все больше и тяжелее.

Непрерывное ожидание новых улучшений и усовершенствований имеет обратную сторону – ощущение несовершенства всего того, что уже достигнуто. Подобное отношение обретает характер презумпции и уже

не нуждается в эмпирическом подтверждении. Все сегодняшнее сравнивается с неким неведомым еще завтрашним, которое по определению лучше и совершеннее. Стабильное и абсолютное испаряется, уступая место текучему и относительному. В этой новой мифологии прогресса время обретало ценностную окраску: с чувством облегчения мы расставались с прошлым, к настоящему относились со скептицизмом и иронией, в будущее глядели с надеждой.

«Эпоха патефона» была в этом отношении иной. В ней тоже присутствовали ценности прогресса и движения в светлое завтра. Но настоящее не казалось текучим, а будущее туманным. Будущее было ясным, научно предсказанным и «просчитанным». За него, правда, нужно было бороться, к нему надо было идти, преодолевая трудности. И оно не выглядело неким Санта Клаусом, приносящим приятные гарантированные сюрпризы. Что касается настоящего, то оно, хоть и являлось «всего лишь» ступенью в будущее, но ступенью, имевшей абсолютную историческую ценность и потому сделанной на века, из гранита и мрамора. Воодушевляемая идеей движения в предначертанное завтра, эпоха фактически ваяла памятники самой себе. Высотные здания, плотины... суть монументальные автопортреты эпохи. Но были и иные. Одним из таких стал патефон. Портативный, простой, с огромным запасом прочности. Он кажется совершенным выражением заложенной в нем технической идеи. Материальное ее воплощение полностью свободно от каких-либо излишеств. Каждый элемент красив своей безусловной функциональностью. Стальной никелированный изгиб звукоснимателя выразителен и недвусмысленно напоминает шею лебедя, что-то пьющего из круглого черного блюда с видимым намерением делать это вечно.

Это сейчас многие предметы от рождения несут на себе печать обреченности на скорую гибель (моральное устаревание и проч.). С конвейера – на свалку с краткой промежуточной остановкой в гостях у пользователя – типичная судьба современной вещи. Не успев поселиться в доме, она уже выносятся вон, освобождая место для новой, более модной и усовершенствованной. Все бы ничего, да только дом при этом превращается в проходной двор для мгновенно устаревающих вещей; в нем как бы непрерывно дует сквозняк времени. Сам же стиль взаимодействия с вещью «в одно касание» неизбежно распространяется на многое другое, становясь стилем жизни. Предмет одноразового пользования – вот высший образец этого стиля.

В этом смысле герой нашего повествования – патефон – воспринимается едва ли не как «последний из могикан» эпохи вещей, сработанных на века, вещей, не отравленных от рождения мыслью о моральном

устаревании. Эпоха вещей-долгожителей отошла в прошлое, уступив место эпохе вещей-однодневок. Надтреснутым голосом патефона она пропела свою лебединую песню, и ее «утомленное солнце» зашло, оставив человека в окружении однодневок, где «нет любви» по определению.

Зато есть свобода. Именно это и ощутили мы тогда, именно этому радовались. С чувством облегчения и в ожидании счастливых перемен несли на свалку прочную, как танк, керосинку, стальную сковородку, чугунный утюг, кованный сундук и новенький еще патефон. Казалось, чем прочнее и добротнее старая (устаревшая) вещь, тем откровеннее ее претензия незаконно пробраться в наше будущее, где ей нет места. В это же самое время в массовом порядке выбрасывалась мебель, которая теперь считается антиквариатом. Все по той же причине. Сегодняшнее лучше вчерашнего, а завтрашнее лучше сегодняшнего – эта нехитрая система уравнений приобрела характер аксиомы, которая подтверждалась и продолжает подтверждаться ежедневной практикой. Примеры тому многочисленны и очевидны. Приобретения на пути прогресса не просто очевидны, но и преподнесены общественности на золотом блюде рекламы. А потери... Они не столь очевидны. Точнее, совсем не очевидны. Да и что это за потери! Так, «смыслы» какие-то....

Выкидывание старых вещей тоже несло свои смыслы: освобождение от прошлого, обретение независимости от вещей и даже господства над материей. Царапина на старой пластинке или отбитый краешек не вызвали особого сожаления. А для детей и вовсе радость: можно было, закрутив ее в обратном направлении, бросить вперед по асфальтовой дорожке и ждать, когда она сама вернется к тебе в руки. Или запустить в полет и любоваться, как черный блестящий диск, бешено вращаясь, описывает широкий полукруг на уровне третьего этажа. Что это, детский вандализм? Скорее, чутко пойманное и по-детски выраженное общее настроение. Подобное обращение со старой пластинкой было не только освобождением от старой вещи и от обязанности обращаться с ней «должным образом», но и своеобразным актом освобождения самой этой вещи из плена регламентированной функциональности. Ее выпустили на улицу, ей разрешили плясать на асфальте, ее запустили в небеса: «пусть летят они, летят, и нигде не встречают преград...» Хотя, конечно, символическое «раскрепощение вещи» служило лишь зеркалом самораскрепощения человека. «Новый друг *лучше* старых двух» – это отношение к вещам было тогда доминирующим.

Время скоро внесло свои коррективы, и к формуле «новое лучше старого» прибавилась новая – «импортное лучше отечественного», относившаяся не только к вещам, и, в частности, не только к бытовой аудиотехнике,

но и к музыке. Это сопровождалось причудливым смешением ценностей: было уже не совсем понятно, что к чему является приложением – техника к музыке или музыка к технике. К началу 70-х годов пietet по отношению к «качественной» аппаратуре вырос непомерно. Фирменный магнитофон обозначил собой одну из самых жизненно важных точек пространства квартиры, что не освобождало от постоянной угрозы быть если не выброшенным, то проданным за хорошие деньги, чтобы уступить место для нового, более «престижного аппарата». Моральному весу аппарата соответствовал вес вполне физический и весьма внушительные габариты. Точкой пересечения, местом встречи материального и духовного, достоинств технических и достоинств эстетических стало высокое качество воспроизведения звука, «HI-FI». Эта точка пересечения была одновременно высшей точкой пирамиды ценностей. Для ее достижения производились все новые технические усовершенствования. Демонстрацией ее прелестей служила сама музыка. Тот счастливчик, которому удавалось приобрести такую аппаратуру и соответствующие записи, мог уже наслаждаться жизнью. И трудно сказать, что именно служило более мощным источником наслаждения – качество музыки, качество звуковоспроизведения или престижная «фирменность» аппарата. Такой была новая точка ценностного равновесия. Однако равновесие редко бывает долгим. И пирамида скоро начала странным образом таять.

Конечно, не сразу. Какое-то время развитие техники и развитие музыки происходило в гармоническом симбиозе; работая друг на друга, они выступали в качестве самостоятельных ценностей. В 60-е – 70-е появилось много действительно красивой музыки. И это тогда ценилось. А таяние пирамиды началось так, что этого, как всегда, никто не заметил.

Люди устают долго ценить одно и то же. И чем больше возможностей для потребления, тем быстрее устают. Культ качества звука и аппаратуры был порожден техническим прогрессом. Он же и лишил их сверхценного ореола. Высокое качество переставало быть редкостью, переходя в разряд само собой разумеющихся вещей. Все это оказалось в конце концов доступней, привычней, дешевле. Это когда-то люди привозили дорогую аппаратуру из загранкомандировок и сдавали ее в комиссионку, чтобы немного улучшить свое материальное положение – характерная черта эпохи застоя. А теперь многие просто не понимают, как это магнитофон, музыкальный центр, хорошие колонки или наушники могли быть редкостью, составлять какую бы то ни было проблему.

Любопытная параллель: проблема аппаратуры теряла вес, одновременно теряла вес и сама аппаратура. Она становилась легче и меньше в размерах. Это стало новым направлением эволюции. Многие

перемены, происходившие в этой области, укладывались в эту схему. Ламповая аппаратура под натиском транзисторов незаметно отошла в тень, катушечные магнитофоны уступили место кассетным, массивные колонки, совершенствуясь, сбрасывали вес, становились все легче и миниатюрнее, появились карманные диктофоны и плееры, сначала кассетные, потом CD-плееры, затем mp-3, потом «флешка»... К этой гонке подключились сотовые телефоны, постоянно умножавшие список своих функций, среди которых немалое место занимают «примочки», как-то связанные с музыкой. Общее направление этого движения – максимально совершенное осуществление максимального числа функций при минимальном весе, минимальных пространственных габаритах и минимальных усилиях со стороны человека.

Как это все отражается на нас самих, на нашем способе взаимодействия с музыкой и друг с другом, на нашем отношении к музыке и к самим себе? Попробуйте уговорить тринадцатилетнего подростка, фаната свой «тинейджерской» музыки, проявить чуть большую терпимость и хотя бы только послушать что-либо выходящее за рамки его весьма жестких вкусовых предпочтений. Уверяю, задача не из легких. Но то, чего не могут сделать взрослые дяди и тети со специальным музыкальным или педагогическим образованием, не могут сделать школы, методкабинеты, филармонии, оказалось под силу маленькому прибору, помещающемуся в кармане. Сегодня «мобильник» стал тем, кого любят, кому доверяют, кто обладает авторитетом. А он, заметьте, не чурается классики и использует соответствующие отрывки в качестве звуковых сигналов. Результат просто поразительный! Самые отъявленные ненавистники и гонители классики среди тинейджеров охотно соглашаются послушать и даже поиграть ту – но *только* ту! – музыку, которая «удостоилась» быть использованной в таком качестве. Это ее «типа» реабилитирует в их глазах.

Этим, однако, вклад сотового телефона в музыкальную (и не только музыкальную) культуру не ограничивается. Мобильник может быть по праву назван не только великим «реабилитатором» музыки, но и великим ее «потрошителем». Подобно ребенку, выковыривающему из булки изюм, он выковыривает из симфоний и опер лишь те «изюминки», которые кажутся ему самыми вкусными. И он (конечно же, не только он) работает на то, что доминирующей нормой оказывается такой «сэмплирующий» подход к произведениям искусства. Так в культуре появляется новый фильтр, любому верблюду предлагающий пройти сквозь игольное ушко, предварительно отрезав от себя «все лишнее». Это вам не прокрустово ложе, а нечто более радикальное!

Телефон не просто активно умножает общую массу «музыкальной нарезки», но и включает пользователей в активную игру с этим материалом: его можно скачивать из Интернета, им можно обмениваться с друзьями, им можно манипулировать, назначая те или иные музыкальные отрывки на те или иные роли и т.п. В предельно упрощенном виде, зато в массовом порядке сотовый телефон предлагает публике тот способ «игры в музыку», который лежит в основе множества компьютерных программ – музыкальных редакторов. С помощью этих программ можно, даже не имея музыкального образования, создавать собственные музыкальные композиции из предлагаемого пользователю «строительного материала». Так в музыкальной культуре формируется новый пласт, новый контекст. Его строительный элемент, его кирпичик – *цитата*. Что это – влияние постмодернизма? Может быть и нет, но некий резонанс все же налицо. Как бы ко всему этому ни относиться, но следует признать, что хотя бы в таком препарированном виде музыкальная культура впитывается массовым сознанием. И, возможно, то, что воспринимается в качестве кусочков, осколков, проложит путь целому.

Любой способ взаимодействия людей с музыкой – это, как правило, еще и особая форма взаимодействия людей друг с другом. Если с этой точки зрения оценить культурную роль сотового телефона, то мы столкнемся с неким парадоксом. С одной стороны, телефон – исключительно мощный, гибкий инструмент связи между людьми, предоставляющий безграничные возможности. Социальное пространство, очерчиваемое патефоном, мы сравнили с узким кругом света уличного фонаря или пространством тепла вокруг костра. В случае с телефоном пространство человеческого взаимодействия выходит за границы государств и даже континентов. Но, с другой стороны, телефон – вещь сугубо персональная. Он помещается в кармане, в руке, он прижимается к уху, и то, что говорит мой собеседник, предназначается мне лично и никому больше. Социальное пространство, таким образом, сжимается до границ моего тела. Впрочем, эти «странности» связаны не только с сотовым телефоном и касаются они не только социального пространства.

Много ли места занимает «флешка» в комплекте с наушниками – «вкладышами»? Зато действие производит весьма серьезное. В нем «эффект наушников» сочетается с «эффектом стереофонии». Эффект наушников, если коротко, заключается в том, что, надевая их, мы как бы отделяем себя от внешнего пространства и начинаем озвучивать внутреннее. Мы уходим в себя, в свою глубину, и открываем мир, в котором хорошо. Это техническое устройство плюс жевательная резинка позволяют нам с комфортом обустроить свое, спрятанное внутри собственного тела

жизненное пространство, даже в тесноте общественного транспорта. Пусть тесно снаружи, зато просторно внутри.

Эффект стереофонии в каком-то смысле является противоположным. Он вновь выносит звуковую реальность вовне и размещает ее как бы во внешнем пространстве, никак не считаясь с существующими в нем предметами. По сути же, происходит нечто иное, а именно порождение музыкальных призраков – «аудиофантомов» и размещение их в призрачном же пространстве – «аудиопространстве». Когда с помощью стереоэффекта озвучивают фильм, иллюзия видимая совпадает с иллюзией слышимой и конфликта между зрением и слухом не возникает. В иных случаях мы оказываемся в ситуации странного сосуществования двух совершенно независимых взаимопроницаемых миров, являющихся друг для друга в одинаковой мере призрачными. Современное кино изобилует кадрами, где некие тонкоматериальные сущности свободно проходят сквозь стены, предметы обстановки, людей и т.п. Когда я сижу в стереонаушниках в вагоне метро, я вижу сидящих напротив людей. Но слышу нечто иное. Глаза говорят, что в двух метрах от меня сидит солидный мужчина и читает газету, а уши «видят» на том же самом месте солирующего трубача. Вот он энергично свингует, слегка притоптывая в такт, затем идет вправо сквозь не подозревающую ни о чем бабушку и оказывается в центре группы оживленно беседующих парней... А напротив сидит барышня в таких же наушниках! Значит, не исключено, что кто-то удобно расположился у меня на коленях и лихо лупит по барабанам. Однако ее виртуальный мир не должен касаться меня, а мой – ее. Каждый из нас занимает и заполняет своими призраками чуть ли не весь вагон, но никому от этого не тесно. Это ли не толерантность!

Надевая стереонаушники, мы принципиально меняем схему своего бытия в мире. «Другая реальность» оказывается достижимой одним нажатием кнопки. Чтобы заметить ее «чудеса», нужен лишь минимум наблюдательности. Тонкие, но глубокие преобразования, затрагивающие основы самосознания человека, происходят при этом. Физическое и виртуальное пространства пронизывают друг друга и этим путают все карты. Внутреннее проецируется вовне, внешнее проникает внутрь, границы личного и социального становятся зыбкими, неясными и в конце концов просто взрываются. «Я» сжимается до точки и одновременно устремляется в бесконечность. Компьютер и Интернет лишь доводят этот процесс до логического конца. Мы оказались в мире, где вопрос «куда мы попали?» и вопрос «куда мы пропали?» имеют почти одинаковое значение. Здесь понятия «этот» и «тот же самый» лишаются привычного смысла. Самозамкнутость и самотождественность вещей становится

эфемерной. Тексты «вспарываются», расчленяются и поглощаются хищными гипертекстами. Победа «цифры» стала победой формы над материей. Клеточка материального мира по имени «вещь» распалась, форма вылетела на волю. Нечто подобное происходит и с человеком. «Я» развоплощается и деиндивидуализируется. Имена заменяются «никами». Войдя в пространство «цифры», в виртуальную реальность компьютера и компьютерных сетей, человек как бы попадает в зеркальный лабиринт, где ему уже трудно отличить себя самого от множества своих отражений. Чем он рискует? Потерять себя? Всего-то? Зато сколько новых приобретений! Преодолеть «я» – последнее препятствие на пути свободы – и ее горизонты устремятся в бесконечность...

Ну, а на самом деле, что делает человек, оказавшись в «другом мире», как использует он новые горизонты свободы?

Он делает то, что человеку и свойственно делать, когда основы его мира начинают расшатываться под действием каких-то внешних причин. Он восстанавливает привычные опоры. В новых условиях он строит свой человеческий мир и делает это, по возможности, в привычных человеческих формах. Так, мореплаватель, полярник, космонавт стараются взять с собой «кусочек дома» и сколь возможно по-домашнему обустроить свое существование. Прежде всего он строит свой дом, роль которого теперь выполняет «домашняя страничка», его персональный сайт. Он украшает и обустроивает его, делает удобным для жизни и приема гостей. Он заботится о его чистоте (защита от спама) и безопасности (защита от хакеров). Он устанавливает «добрососедские отношения» с другими домами, жителей которых он считает людьми своего круга. Он заводит почту и устанавливает переписку. Затем он находит подходящее для себя «клубное пространство», становится постоянным посетителем различных виртуальных «тусовок» – чатов, форумов, «Живого журнала» и т.д. Потом появляются «виртуальные деньги», обладающие, между прочим, способностью конвертироваться в наличность и обратно. Этот мост между реальным и виртуальным миром ставит под вопрос существование границ и существенной разницы между ними. И вот мы уже можем там жить и работать, делать бизнес и отдыхать. Можем проводить в этом царстве грез все время бодрствования. Можно ли там спать? Да, интересно, где мы находимся, когда спим? Все, наверно, зависит от того, что нам снится...

В этом мире есть практически все, что есть в мире обычном. Есть клубы, библиотеки, фонотеки, концертные залы, игровые автоматы, есть места для научных дискуссий, есть возможность ходить в гости и общаться в реальном времени... Но что-то странное происходит с пространством и временем в этом мире, не отягощенном материей. Расстояния

преодолеваются мгновенно. Различие близкого и далекого теряет смысл. Мы можем быть везде. Но, будучи где угодно, остаемся на одном и том же месте, один на один со своим монитором, звуковыми колонками или наушниками. То есть получается, что я вместе со всеми, но я при этом совершенно один. Я – всего лишь ячейка глобальной сети. А сеть – продолжение меня самого. Гипертекст – основной закон построения этого мира – странным образом напоминает нам наше собственное устройство. Кажется, что смотрясь в волшебное зеркало, мы видим отражение своего внутреннего мира. Не так ли работает и наше сознание, где все связано со всем тонкими нитями ассоциаций?

Так, куда мы попали и где строим свой дом? И вспоминаются последние кадры «Соляриса», где герой возвращается домой, обнимает отца... а затем камера поднимается все выше, и мы вдруг понимаем, что не Земля это: мы видим малюсенький островок, на который со всех сторон катятся волны мыслящего, дышащего, живого, но такого непонятного и чужого Океана.

Аналогичное мнимое возвращение происходит в разных сферах жизни, например в мире звука, о котором идет речь. Совершенствование техники позволило сначала максимально приблизиться к реальному звучанию инструментов, избавиться от шумов, воспроизвести акустические характеристики озвучиваемых помещений и открытых ландшафтов. Соответствующие режимы звуковоспроизведения сейчас есть в большинстве компьютеров. Но затем почему-то возникла потребность «вспомнить о былом», и появились технические возможности, позволяющие имитировать старый патефон, со всеми шумами, шуршанием, потрескиванием, пощелкиванием, его спрессованный с металлическим привкусом звук. Закрой глаза – и покажется, что вернулся в то время. Открой глаза – и увидишь компьютер, колонки, провода и поймешь, что все это сэмплировано и смоделировано – и звук, и атмосфера безвозвратно ушедшего прошлого. Все это – небольшая часть содержимого мультигигабайтной памяти компьютера.

Так что же, возвращается все на круги своя или нет? Соблазнительно, конечно, ответить «да» и ощутить тепло и уют. Можно даже припомнить знаменитые слова Окуджавы: «Мы начали прогулку с арбатского двора – к нему-то все, как видно, и вернется». К нему-то, может быть, и вернется, да вернется ли он – тот старый арбатский двор? Пройдемся по Арбату сегодняшнему, буквально напиiskanному ностальгией по вчерашнему. Вспомним об Арбате вчерашнем, дышавшем ожиданием дня завтрашнего. И воздержимся от категорического ответа.

ПЕСНИ ЗАЗЕРКАЛЯ

Итак, займемся вопросом, который был сформулирован выше – «куда мы попали?». И здесь нам придется вновь говорить о клипах, телевидении, интернете и тех воздействиях, которые они оказывают на песню.

* * *

Сегодня на песенном рынке есть все. Песенные потоки обильны. Но спросите, каково их направление, куда они текут, и ответ будет найден не просто. Ясных подсказок здесь нет. Во всяком случае, они не очевидны, не лежат на поверхности. Поэтому вопрос о *направлениях* мы также на некоторое время отложим в сторону. Что же касается самих потоков, можно констатировать один, достаточно очевидный факт, заключающийся в том, что едва ли не самым мощным и влиятельным песенным потоком является в последние годы *клиповый поток*.

Клип стал доминирующей формой существования песни. Это выражается в том, что действительно состоявшейся, реализовавшейся в наши дни может считаться лишь та песня, которая сумела предстать перед публикой в форме клипа. Кроме того, формат клипа, его эстетика накладывает достаточно глубокий отпечаток на характер сочиняемых песен, а также на форму их презентации, в частности на сценическую, концертную форму.

Сам по себе клип – малая форма, он весьма компактен, но отличается при этом огромной информационной емкостью. Ему органически присуще противоречие между малой формой и чрезвычайно большой информационной, эмоциональной, энергетической насыщенностью. Данное противоречие отчасти разрешается в образовании своеобразных *клиповых потоков* – последовательностей клипов, непрерывно следующих

друг за другом. С одной стороны, процесс «накачки», начатый в одном клипе, продолжается в следующем. С другой стороны, расширяется сам «накачиваемый объем» – внутренние пространства клипов суммируются. Поэтому накапливаемое напряжение распределяется на больший формат. При этом многие мотивы, образы, эмоционально-экспрессивные элементы имеют тенденцию повторяться в разных клипах, что приводит к некоторому перераспределению, перекомпоновке содержания и в какой-то мере также ослабляет внутреннее напряжение.

Есть и еще один немаловажный момент: картина реальности, выстраиваемая в клипе, отличается своими специфическими особенностями. Можно сказать, что существует своя особая «клиповая реальность», существующая по иным законам. Организация клипов в потоки избавляет от необходимости совершать переход в иную реальность и обратно ради каждого отдельного клипа. Можно войти в эту реальность и пребывать в ней достаточно долгое время.

В результате объединения множества клипов в единый поток возникает нечто, напоминающее *циклическую форму*. Но с определенными особенностями. Во-первых, у этой формы нет внутренней завершенности. Процесс не заканчивается, а просто прекращается. Последовательность может быть оборвана по каким-либо внешним причинам: исчерпание объема памяти носителя (DVD-диска), завершение телепрограммы и т.п. Такая *потенциальная бесконечность* клиповых потоков делает их в чем-то похожими на телесериалы, также ставшие доминирующей формой телепродукции.

Во-вторых, этот поток не является произведением, созданием одного автора или творческого коллектива. Он изначально возникает как образование, состоящее из множества самостоятельных, но существенно сходных элементов – что-то вроде кораллового рифа. Таким образом, у него нет единого «сквозного» замысла. Его можно было бы сравнить с блогом, если бы не отсутствие диалога. Это просто организованная последовательность эмоционально насыщенных смысловых импульсов примерно одинаковой длительности. Это просто один из потоков нашей поточно-организованной жизни, вроде потока автомобилей на дороге или потока моделей модной одежды на дефиле.

В-третьих, едва ли не главным принципом подбора материала для выстраивания клипового потока является *рейтинг*. Так вносится некая внешняя интрига, некий соревновательный сюжет. К формированию интриги оказываются причастными и сами зрители. Во всяком случае, потенциально: ведь каждый может присоединиться к голосованию. Это и есть главная компенсация отсутствия единого внутреннего замысла.

Вместо придуманного кем-то сюжета развивается «реальная» борьба, происходит «реальное» состязание, повлиять на исход которого может и любой звонок или отправленное мной SMS-сообщение.

В-четвертых, формально клиповый поток является открытой системой. Но лишь формально. Но по сути своей он является миром, *замкнутым* на себе. Это делает его весьма *консервативной* формой, наподобие ритуально организованных культурных форм, где доминирует не линейное, а круговое время. В этом сравнительно недавно возникшем замкнутом мире действует замкнутая система правил и норм и столь же замкнутая система смыслов. Остается лишь поражаться тому, как быстро она сложилась. А может быть, она и не складывалась здесь и сейчас, а лишь проявилась в данное время и в данной форме? Сколько на самом деле лет этому самозамкнутому, вращающемуся в себе самом миру? Десять? А может быть, десять тысяч?

Самозамкнутость, движение по кругу – черта, относящаяся не только к внутренним нормам формальной и смысловой организации. Она нередко проявляется во внешней, наглядной, образной форме. Во многих клипах движение сюжетной линии также движется по кругу, наперекор физическому времени и логике привычных причинно-следственных связей (БИ-2 «Держаться за воздух»). Круговое время и круговое движение в этом мире господствуют на всех уровнях. Спрашивается, какой смысл мы должны вкладывать в вопрос, «куда текут эти потоки?», если речь идет о клиповых потоках. Куда стремиться поток, текущий по кругу? Это уже не поток, в обычном смысле, а водоворот. И какой смысл приобретает здесь вопрос «что дальше?». Нет уже привычного «дальше». Любое «дальше» – всего лишь очередной ход в какой-то бесконечной игре, и движение вперед есть лишь хождение по лабиринту.

Мы попали в мир, где *нет идеи будущего и культурно-исторического завтра*, нет развития в привычном, а может быть, кому-то надоевшем смысле слова. Что ж, мы долгое время жили в другом мире, где «общественное развитие», «светлое будущее», «счастливое завтра», «идти вперед» выступали в качестве доминирующих смыслов и ведущих ценностей. От них устали, хотелось отдохнуть. Так вот, оказались мы в другом мире (или сами его построили?), организованном на иных основаниях. И теперь, ставя вопрос «что дальше?», нам придется иметь это в виду.

Все, что втягивает клип в свой круговорот, теряет целостность, расщепляется на отдельные мелкие кусочки, распадается на отдельные элементы, из которых затем выстраивается новый хоровод. Даже образ исполнителя подвергается той же процедуре. В определенном смысле, роль исполнителя становится здесь более разноплановой, многогранной,

синтетичной. Он и поет, и танцует, и действует как актер. Но даже лицо его далеко не всегда показывается целиком. Чаще мы видим на экране вереницу фрагментов, столкновение различных планов и ракурсов, выхватывающих самые разные частички его тела. Целое оказывается разбитым на множество маленьких осколков. И эти осколки кружатся и кружатся в общем водовороте.

Как ведет себя водоворот, или вихрь по отношению ко всему, с чем он соприкасается? Он втягивает это в свою орбиту, разбивает на куски и несет в себе, кружа. Впрочем, это зависит от силы вихря, прочности и тяжести предметов. Если мы приглядимся к клиповым потокам, то увидим в них осколки самых разных стилей. Относится это не только к песне. Клип всеяден. Он питается музыкой, танцем, кинематографом, рекламой, дизайном, архитектурой... Питается он и образами, а также стилями вчерашнего дня и дня позавчерашнего. Черпает из старого, преобразуя его в свойственной ему новой манере. Откусывает кусочки прошлого, пережевывает и выплевывает в настоящее.

Картинка получается устрашающая, если не сказать апокалипсическая. Начинает казаться, что клиповая реальность и клиповое сознание, становясь доминирующей силой, начинают пожирать остальную культуру, все препарировав и перекраивая на свой лад. Эдакий гигантский пылесос, соединенный с гигантской мясорубкой, перерабатывающий все и вся в некие «стандартные котлетки». Но так ли это на самом деле?

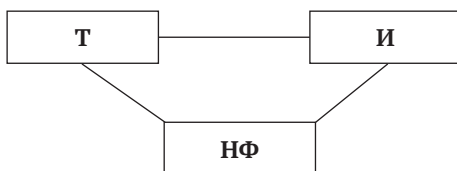
Где же находится эта клиповая реальность, где ее собственное жизненное пространство? Если мы напрямую поставим этот вопрос, то и ответ не заставит себя ждать. В современном «Зазеркалье», в мире, который мы можем увидеть сквозь монитор компьютера или экран телевизора. Это заставляет нас вновь вернуться к проблеме *пространства* песнедействия. Но теперь она наполняется иным содержанием. Нам необходимо взглянуть на телевидение и Интернет как на особые, в чем-то друг от друга отличающиеся, но и в чем-то сходные пространства существования песни. Слово «пространства» следует использовать с серьезной поправкой: ни Телевидение, ни Интернет, ни какое-либо иное пространство культуры не являются какими-то пассивными пустыми местами, где песня может жить всецело по своим внутренним законам, а являются активной жизненной средой, диктующей свои законы и правила.

Так вот, сравнивая эти два пространства и связанные с ними формы существования песни – «песенной жизни», невозможно абстрагироваться от того, что формы эти значительно моложе самой песни; но есть и иные – существовавшие ранее и существующие ныне. Большая их часть развивалась вместе с самой песней; они сами представляют собой

органическую часть песни как жанра. Ведь и песня – это не только и не столько особое вокальное произведение, но прежде всего *особый способ человеческого взаимодействия*. Оторвать песню от этого способа взаимодействия – значит совершить серьезную хирургическую операцию, затрагивающую природу жанра. Этих способов (или форм) много, они разные, но они несут в себе что-то существенно общее, корневое, связанное с природой песни. Вот это и есть то «третье», а точнее «первое», без чего трудно анализировать отношение Телевидения и Интернета как двух форм существования песни.

Для дальнейших рассуждений договоримся использовать некое собирательное понятие, выражающее собой совокупность «естественных» форм «песенной жизни». Мы исходим из того, что у этих форм есть общие существенные признаки, отличающие их и от Телевидения и от Интернета, для которых это третье является их естественной предпосылкой, и они каждый по-своему воспроизводят и каждый по-своему ее отрицают. Хватают, но не могут схватить, отталкивают, но не могут оттолкнуть... Такой вот получается треугольник.

Две вершины этого треугольника – Телевидение (Т) и Интернет (И), представляют особые пространства/формы песенной жизни. Третью вершину можно условно обозначить Натуральная Форма (НФ). Выбранный подход заставляет взглянуть на эту самую НФ также под особым углом зрения, а именно – попытаться ответить на вопрос, нет ли в ней самой предпосылок к тому, что происходит с песней на Телевидении, с одной стороны, и в Интернете, с другой.



Теперь попробуем определить, чем НФ отличается как от жизни песни на Телевидения, так и от жизни песни в условиях Интернета (или в иных подобных искусственных средах). То есть в нашем контексте это означает определить НФ как таковую.

Сделать это нетрудно. При всем многообразии конкретных разновидностей НФ можно сформулировать один позитивный признак: НФ всегда выступает как способ непосредственного, живого контакта людей, как акт непосредственной коммуникации. Этот признак можно переформулировать в негативный: НФ есть такой способ песенной коммуникации, где *нет опосредования* техническими средствами, включающими средства

накопления и передачи информации, *разрывающими* прямой контакт участников. Таким образом, под это достаточно широкое определение подпадает и пение колыбельной песни матерью, держащей своего ребенка на руках, и пение строевой песни ротой марширующих солдат, и пение в хороводе, и пение на посиделках, и выступление рок-группы на большом стадионе. Во всех этих случаях участники песенного действия собраны в *одном месте*, в *одно время* и они могут *непосредственно коммуницировать* друг с другом, видеть и слышать (а иногда и осязать) друг друга. Можно сказать, что здесь существенную роль играет наличие целостного, *неразрушенного хронотопа* в социально-психологическом смысле этого понятия, то есть как типическая повторяющаяся ситуация, в которой происходит процесс общения.

В силу своего внутреннего многообразия НФ предстает перед нами как целый набор форм песенного взаимодействия. Это, однако, не хаос, и в нем есть своя внутренняя логика. В частности, существенно то обстоятельство, что НФ распадаются на два больших типа, различие которых является достаточно очевидным и его нетрудно описать.

Для первого типа (НФ-1) характерно следующее:

- Отсутствие жесткого разделения на роли *исполнителей* и *слушателей*. Слушатель в определенный момент может оказаться исполнителем, а исполнитель – слушателем;

- С этим связано и относительное *равенство* разных *ролей* участников песенного действия;

- Для данной группы не характерно деление на «*профессионалов*» и «*непрофессионалов*». В ряде случаев это может осознаваться в качестве особой ценности соответствующей формы песенного взаимодействия. Так, для участников фольклорного движения отсутствие подобного деления не просто представлялось привлекательным, но и несло позитивную «идейную» нагрузку. Нечто подобное можно сказать и о движении самодеятельной гитарной песни, и о движении ВИА, и о любителях джазовой музыки, особенно в ее первичных, близких фольклору формах, например, любителях «настоящего» блюза.

- Все это определяет преимущественно *горизонтальную* логику организации внутри данного типа песенного взаимодействия и принципиальную возможность и даже легкость функционального перемещения участников: «сегодня – ты, а завтра – я». Иерархия не является здесь ни слишком крутой, ни слишком жесткой. Она не имеет сверхценного значения и может легко трансформироваться.

- Продолжая «геометрическую» метафору, отметим еще одну ее грань: здесь видна тенденция к *круговому* способу организации песенного

действия. Этот круговой способ организации иногда проявляет себя буквально: пение в хороводе, в кругу, вокруг костра, вокруг стола и т.п. Иногда же речь должна идти просто о том, что совместное пение служит средством утверждения социального круга или социальной группы, имеющей не иерархическую, не пирамидальную, а круговую структуру. Иными словами, данный способ организации песенного действия служит утверждению определенного типа общностей (первичная группа и т.п.).

- Преобладание *диалога* над *монологом*. Однонаправленная форма коммуникации для этого типа песенного взаимодействия не типична. Эта закономерность проявляет себя разнообразно. Во-первых, диалогична сама форма песенного действия. Во-вторых, в том случае, если складываются некие устойчивые группы, то они склонны к диалогическому взаимодействию внутри группы, а также и к развитию диалога между группами. Стремление к культурному диалогу для них – норма.

- *Спонтанность, импровизационность, естественность*, песенного взаимодействия как элемент образа жизни – «кусочек жизни».

- Различные формы песенного взаимодействия, относящиеся к рассматриваемому типу, проявляют тенденцию к образованию *множественного* и *разнообразного* культурного ландшафта. Образуются различные круги, группы. Развиваются связи между ними. Культурный социум начинает походить на некий *гипертекст*. *Полицентризм* и *множественная субкультурность* – вот постоянные характеристики культурного пространства, где доминирует подобный тип культурного взаимодействия.

Для второго типа (НФ-2) характерно прямо противоположное:

- Разделение на *исполнителей* и *слушателей*.
- Принципиальное *неравенство участников* действия.
- Тенденция к *профессионализации* и, как следствие, деление на профессионалов и непрофессионалов. Здесь это также имеет ценностную окраску: профессионализм – ценность.
- Явное преобладание *вертикального* типа организации, ограниченность возможностей перемещения внутри этой структуры.
- *Линейная* («стреловидная») направленность «от... к...». Например от исполнителя к слушателю.
- Преобладание *монолога* над *диалогом*.
- *Отрепетированность*, «сделанность», *искусственность*.
- *Моноцентризм* и *укрупнение социокультурного пространства* как тенденция. Антитеза субкультурности. Стягивание к единому центру, приведение многообразия к единству (и, как следствие, определенная унификация) – таково действие этого типа по отношению к культурному пространству.

Выделение этих двух типов есть, строго говоря, некоторая идеализация. В «химически чистом» виде они встречаются также редко. Кроме того, есть и смешанные формы, где признаки этих двух типов выступают либо в синкретическом, либо синтетическом единстве (колыбельная песня, храмовое действо и пр.). Но прежде всего важно понять, что внутри НФ уже содержится некая оппозиция, создающая две противоположные тенденции, два разнонаправленных вектора.

Попробуем разобраться в этом подробнее.

Начнем с телевидения. В статье Екатерины Сальниковой «Предыстория визуальности или телевизор как звено культурной эволюции» проведена линия связи между телевизором и камином – домашним огнем: «Камин – великий предшественник телевизора»¹. Эту весьма интересную мысль можно, однако, направить по несколько иному руслу.

Пусть телевизор – огонь, горящий в нашем доме, далекий потомок костра, очага, камина. Когда-то огонь не только согревал и освещал дом, но и делал его живым... Он вообще делал дом домом.

Но огонь – не только центр и душа дома, но и своеобразное представление в доме *далекого иного*. Задолго до того, как человек научился добывать огонь трением или ударом камня о камень, он начал получать его как *дар свыше*. Это и был первичный опыт общения с огнем. Молния, падающая с небес как светящаяся стрела, зажигает огонь на земле. Так, с образом огня изначально оказываются связанными образы вертикали и направленного сверху вниз движения. В очаге поддерживается огонь и таким образом поддерживается память о том, что падает с небес, из Космоса, или из мира иного. Это частичка небесного на земле, в доме, горного в дольном. И здесь нет необходимости подчеркивать, что этот архетипический образ наполнен сакральными смыслами. Сами собой вспоминаются огнепоклонники, для которых священный огонь – образ Бога на земле. Вспоминается и «неопалимая купина», образ говорящего огня, в котором не стораеет куст. Священный огонь – источник Откровения. И если проведем линию от очага (камина) к телевизору, то мы должны иметь в виду и эту вереницу смыслов.

Телевизор – тоже пламя, пламя не сжигающее и даже не обжигающее. Пламя говорящее и к тому же показывающее. То, *что* оно говорит и показывает, приходит сверху, из столицы («Говорит и показывает Москва»).

Если во всем этом что-то есть, то в образ телевизора – живущей в доме частицы упавшего с небес огня «зашита» идея сакральности, а если прибавить к этому образ огня говорящего, то и идея откровения. Если так,

¹ Наука телевидения. М., 2008. С. 61

то телевизор обладает на уровне коллективного бессознательного презумпцией непогрешимости, презумпцией чистоты, истины, добра, красоты. Ему не верить нельзя, даже «если абсурдно».

Холодное пламя телевизора очищает. В его огне сгорают всяческие ереси. Телевизор сам сжигает своих еретиков. Костры инквизиции были бы излишними, если бы в те невеселые времена существовали телевизоры. Это – лучшая в мире панацея от инакомыслия, а возможно, от мышления как такового... «Очищающий огонь» телевизора отделяет добро от зла, подобно зороастрийскому огню – расплавленному металлу, в котором во время купания праведники чувствуют себя как в парном молоке, а грешники сгорают. Телевидение также явно тяготеет к дуализму добра и зла, к дуализму плохих и хороших. Причем касается это не только боевиков и сериалов. Так вообще видится мир в этом телевизионном свете.

Если уж вспоминать про огнепоклонников, то подчеркнем, что Зороастризм – религия *прозелитическая*, то есть такая, для которой свойственно стремление к распространению, к тому, чтобы как можно больше людей обратить в свою веру. Не таково ли «телевизионное огнепоклонничество»? Телевизионный прозелитизм лежит в самой основе телевидения. А теперь этот ревноый прозелитизм имеет под собой еще и вполне рациональное экономическое обоснование и выражается в борьбе за рейтинги.

«Небесная» природа телевидения как нельзя более подходит для рождения звезд на радость и в утешение всем живущим на грешной земле.

Оппозиция небесного и земного расшифровывается многообразно: и как дуализм центра и периферии, и как оппозиция профессионалов и непрофессионалов, и как иерархия верха и низа. Здесь монолог преобладает на сущностном уровне. Хотя, по внешней видимости, все сплошь строится на диалогах. Стреловидная структура связи («от ... к...») лежит в основе, однако маскируется хорошо отрежиссированными ситуациями клубного типа. Технология телевидения не знает равенства и строится на сильной иерархии, но светящийся экран как бы приглашает вас к себе, в мир счастливого «равенства возможностей».

Думаю можно не продолжать. Достаточно очевидно, что телевизор – продолжение той линии, того способа культурного взаимодействия, который был описан как НФ2. Здесь обязательна существенная оговорка, состоящая в том, что телевизор при этом активно и последовательно симулирует все признаки противоположного типа. Там, где есть «Зазеркалье», там должно быть и зеркало. Телевизор не просто показывает свое «Зазеркалье», но и отражает то, что находится в доме, имитирует домашнее, круговое пространство. И в этом смысле он несет в себе и то и другое.

Если ТВ транслирует небесное на землю, помещает его в доме, то Интернет, напротив, извлекает человека из его земного жилища и перемещает (в виртуальном теле) в иной мир. Это действие хорошо описывается с помощью слова «восхитить» в старинном его значении: похищать, выхватывать, увлекать в высоту. В этом действии также есть свой отчетливо видимый архетипический смысл с явным сакральным оттенком. Он тоже, как правило, не осознается, и это не означает, что он не работает.

Интернет строит свой мир в своем собственном пространстве. Люди удивительно быстро научились в нем жить и обустраиваться, что, если подумать, такое же чудо, как дышать в вакууме. Но если подумать еще, то все оказывается вполне логичным. Ведь человек восхищается в этот мир не в физическом теле, а в «тонком», в виртуальном, которому воздух не нужен. Получается что-то вроде популярной в последние десятилетия народной забавы, под названием «выход в астрал». А в каком-то смысле, это и есть «жизнь после смерти», загробное существование: каждый вечер, придя с работы, мы сбрасываем брентную оболочку и отправляемся «в мир иной». Остается удивляться, как хорошо этот мир был описан задолго до появления первых компьютеров. «Загробный мир» Интернета, так же, как и любой мало-мальски приличный загробный мир, имеет сложное строение, он многослоен и многомерен. Здесь каждая душа находит свое место, свое пространство, сообразно своим доблестям и своим грехам. И так же, как в загробном мире, с бесами здесь встретиться легче, чем с ангелами.

Случайна ли такая аналогия? Наверное, нет. Причина, возможно, в устройстве человеческой души, человеческого внутреннего мира, а также и мира культуры, что каким-то образом воспроизвелось в строении интернет-пространства, где складываются свои сообщества, возникают свои «города», «села», «деревни», «хутора». Интернет-пространство принципиально множественно. Централизм ему не свойственен. Так же как и иерархия «верх – низ». Интернет-культура субкультурна по природе. Она явлена как множество субкультур. Интернет образует пространство виртуальных субкультур (или виртуальное пространство субкультур). И даже государственные, официальные, правительственные сайты в этом пространстве выглядят субкультурно. Иного здесь просто не дано.

В Интернет-реальности совершенно иначе решается вопрос об идентичности объектов. Что здесь может значить выражение «тот же самый»? Это же относится и к субъектам. Субъект в этом пространстве не тождественен ни с одним из населяющих Землю людей. Личность, персона превращается в «ник». А это – не то же самое, что живой человек из плоти и крови. Мир «ников», по сути, есть мир призраков, царство теней.

Нетрудно видеть, что интернет-реальность сильно напоминает многие характеристики НФ-1. Здесь все так неформально, так свободно, здесь все равны, нет унификации, царит многообразие, плюрализм. Здесь горизонталь явно преобладает над вертикалью, круговая организация над стреловидной. Собственно, «сетевой принцип» и есть в определенном смысле *круг кругов*. Но внутри этого всеобщего диалога есть место для монологов. Правда, в этом диалогическом контексте любой монолог становится частью диалога да и воспринимается диалогически. В этом горизонтальном мире есть место для вертикалей. Лишь бы они не претендовали на большее, чем быть элементами большой горизонтали. Так что и в этом мире вроде бы есть все. Но только это все организовано и сориентировано совершенно иначе.

Есть отличия достаточно фундаментальные. Стихия ТВ – *время*, особое телевизионное время, наполненное и структурированное *событиями*, особыми телевизионными событиями. Стихией Интернета является *пространство*, особое виртуальное гиперпространство, наполненное текстами, особыми виртуальными гипертекстами. ТВ превращает текст в событие. Интернет превращает событие в текст. Человек в мире ТВ сам превращается в событие. И как таковой интересен. Человек в Интернете превращается в текст – в гипертекст, или сворачивается до «ника».

Поток времени изначально монологичен. Событийный ряд – слова этого супермонолога. Но в них – зарождение диалога. Многомерное пространство изначально диалогично. Поток текстов – многоголосица этого диалога. Текст внутренне диалогичен, но в нем есть место монологу, и в нем зарождается монолог. В конце концов диалог может оказаться комплексом монологов.

В этих двух разных по сути реальностях одна и та же вещь видится и «светится» по-разному. Мы начали с вопроса о клипе: ему не все ли равно? Теперь мы можем сказать, что не все равно. В реальности телевидения клип, прежде всего – *событие* и *процесс*. В отечественном музыковедении существует идущая от Б. Асафьева традиция различать два аспекта музыкальной формы: а) форма как процесс и б) форма как кристалл. Телевидение живет в реальном времени, структурирует реальное время суток, недели, месяца, года. В свою очередь, телевидение создает свое внутреннее телевизионное время, которое структурируется как телевизионными событиями, так и реальными жизненными процессами, к которым телевидение должно приспосабливаться. Ясно, что телевидение – такая стихия, которая предельно четко акцентирует именно процессуальную сторону клипа. В Интернете клип *лежит* в особом виртуальном пространстве. Его пребывание там, конечно же, имеет начало,

а иногда и конец. Однако для его художественного содержания и качества ни то, ни другое не имеет значения. Когда мы все же достаем – загружаем и открываем – клип, он *выкладывается* на монитор, причем программа-проигрыватель, как правило, снабжена специальной «линейкой», отображающей время проигрывания в форме пространственной прямой линии. Можно произвольно, по желанию, щелкнуть по любой точке этой линейки и начать проигрывания из любой временной (=пространственной) точки. Кроме того, время компьютерных сущностей можно разрезать на кусочки, перемещать их, перекомпоновывать, склеивать... Вообще, компьютерная технология не просто превращает временные сущности в квазипространственные, но и делает их объектом всевозможных квазипространственных манипуляций. Компьютер как бы кладет музыку на рабочий стол и открывает всем желающим широкие возможности для экспериментов и самовыражения.

Может показаться, что Интернет дарит вам свободу, тогда как ТВ работает. Но он дарит свободу, предварительно похищая *вас*, подменяя вас вашей тенью. Телевизор, по крайней мере, не похищает вас из вашего дома. Он *прикрепляет* вас к вашему дому, к вашему дивану. Телевизор входит в ваш дом и наполняет его своими призраками. Интернет забирает вас из вашего дома и самого превращает в бесплотный призрак. Велика ли разница? И стоит ли одно считать освобождением от другого?

Не стоит обольщаться на сей счет. Вряд ли какая бы то ни было технология способна вывести из духовного или культурного кризиса, или может быть за него ответственной. Старые, банальные истины сохраняют прежнюю силу и по сей день. Одна из них говорит о том, что если нам кажется, что с нами происходит нечто нежелательное, стоит осознать то, что с нами происходит, как то, что мы *делаем*. Тогда мы не будем обвинять в своих бедах ни телевизор, ни монитор. И если что-то выводит из духовного кризиса, то лишь обновление самого человека, новый исторический тип личности, наследующий духовные традиции своего общества. Но создается он не в СМИ, а в живом человеческом общении, в живом контакте людей, чаще всего в небольших культуротворческих группах, которые иногда носят название Школ. А это, собственно, и есть *натуральная форма*. Остальное же пусть служит вспомогательным средством.

Сегодня эта самая натуральная форма все больше становится придатком телевидения, а затем и Интернета. В этом ли проблема? Лишь отчасти. Главный вопрос состоит в возможности или невозможности вернуть натуральной форме полноту ее социальных и культурных функций. От этого действительно многое зависит. Натуральная форма обладает ценностью не столько сама по себе, сколько в силу того, что она несет

в себе *заряд социального*, присущий песне как жанру, а главное – обеспечивает саму возможность социализации культурного содержания, его присвоения человеческим сообществом. Телевидение эту естественную социальность всячески симулирует. Интернет – похищает. А нам нужно вернуть ее себе.

Натуральная форма – адекватный канал передачи культурного ценностно-нормативного содержания. Ни телевидение, ни Интернет не могут их заменить в этом отношении. Телевидение имеет тенденцию все «индугльгировать» и даже как бы сакрализовать. Все, попадающее на экран, обретает дополнительную ценность (цену), все возносится к небесам (выглядит посланцем небес). Так костер в темноте рождает тысячи звезд-искр, которые потом падают в виде пепла на землю.

Интернет, напротив, все профанирует и делает предельно доступным. Вертикаль ценностей падает и становится горизонталью. Но это положение для системы ценностей, иерархической по природе, является совершенно неподходящим. «Горизонталь ценностей» – это и звучит как-то дико! Но именно эту конструкцию выстраивает Интернет.

Натуральная форма позволяет дотянуться до высших ценностей культуры, позволяет, в принципе, любому. Но лишь в той степени, в которой человек сам способен это сделать. Здесь обеспечен контакт людей с культурой, но здесь обеспечено и соблюдение уважительной дистанции, величина которой определяется мерой труда, таланта и духовности каждого человека. Она, с одной стороны, открывает путь, но, с другой стороны, обязывает этот путь пройти.

Пройти этот путь, скорее всего, нелегко. Пространства Интернета и телевидения являются сегодня доминирующими пространствами культурной жизни, и путь к живой песне придется прокладывать в значительной мере именно через них. Значит, у нас есть все основания внимательно оглядеться в этом странном мире, попытаться понять его генезис, внутренние законы, сильные и слабые стороны, тупики и перспективы.

ТЕЛЕПЕСНЯ И ЕЕ МЕТАМОРФОЗЫ: ЧЕТЫРЕ ВЗГЛЯДА НА ОДИН ФЕНОМЕН

«Телепесня» – что это такое? Новый песенный жанр? Новая форма культурной деятельности? Особый вид телепродукции? И достаточно ли долго существует и развивается это явление для того, чтобы с ним могли произойти какие-то «метаморфозы»?

Взгляд ПЕРВЫЙ

Явление, которое мы называем телепесней, возникало не сразу. Оно не вошло, а скорее, вползло в нашу жизнь и продолжает складываться на наших глазах, причем по многим линиям.

Укажем некоторые наиболее важные.

1. *Исполнение песен на TV.* Освещение на TV событий песенной жизни. Появляется особая телевизионная песенная жизнь, которая иллюзорным образом заменяет естественные ее формы.

2. *Воспроизведение на TV ситуаций клубного типа с активным использованием песни* («Голубой огонек» и т.д.). Искусственное воспроизведение ситуаций клубного типа формировало, так сказать, *псевдоклубность*. Примеров тому мы видим все больше и больше, они становятся все более развитыми и совершенными.

3. *Не отдельные песни или песенные мелодии, а целые песенные потоки становятся единицей телевизионной реальности.* Не сама отдельно взятая песня обладает теперь ценностью для массового сознания, а поток, пласт, которому она принадлежит и который она собою манифестирует. Этот механизм работал и раньше, но мода на определенные модные ритмы, «саунды» и стили не мешала развитию отношения слушателя к единичной

песне как явлению со своей индивидуальностью. Песня обладала индивидуальностью и манифестировала принцип индивидуальности, утверждала индивидуальность как ценность. За ценностью «песенной индивидуальности» стоит ценность человеческой индивидуальности. Потеря интереса к индивидуальному в песне отражает потерю интереса к индивидуальному в человеке и, в конечном итоге, к человеческой индивидуальности, к отдельной человеческой личности. Назовем этот процесс *дезиндивидуализацией*.

4. *Песни к телефильмам были едва ли не самым ранним образцом песенного потока как особого культурного явления.* Этот поток не создавался специально и как явление созрел исподволь. Песни писались к отдельным, конкретным фильмам. То есть индивидуально. Но они затем, так или иначе, создавали свое особое направление, свой особый поток – песни к телефильмам. Этот поток все более ассоциировался с телевидением как таковым, телевидением как особым субъектом песенной жизни. Этот процесс привел к тому, что от песен к телефильмам мы пришли к безусловному преобладанию музыки к сериалам. При этом на место песни из фильма пришла краткая узнаваемая «темочка», выступающая одновременно в качестве «лейтмотива сериала», а заодно и «лейтмотива TV». Эти краткие темы нередко используются в качестве мелодий для мобильных телефонов, что еще прочнее закрепляет их присутствие в нашем быту. Краткая тема-этикетка, окончательно вытеснившая собой песенную мелодию, становится едва ли не жанровым признаком телевизионной песни. Таким образом, с одной стороны, ценность песни как отдельного целого растворяется в ценности песенного потока. С другой стороны, она как бы распадается, раскалывается на самоценность кратких ритмомелодических оборотов. Так часть, подобно гоголевскому носу, претендует на приоритет над целым.

5. *Развитие линии специализированных телевизионных проектов, связанных с песней,* началось не сегодня и не вчера. Однако именно теперь на этом направлении можно констатировать серьезные изменения, прежде всего количественные. Их стало значительно больше, их присутствие на телевидении стало практически постоянным. Линия песенных телепроектов получила мощное развитие. Именно здесь особенно четко проявились некоторые наиболее существенные метаморфозы телепесни. В частности, радикальное *изменение функций участников песенного процесса*. На первый план выдвинулись такие фигуры (и соответствующие им функции), как продюсер и режиссер проекта, а композитор (музыка), поэт (стихи), певец и другие исполнители занимают подчиненное положение. Это не значит, что они как бы отодвигаются в тень, но они становятся все более и более зависимыми, ими все более явно манипулируют. Снижение

роли авторов приобретает характер общей тенденции, проявляющейся, в частности, в том, что в ряде случаев (например, на CD и DVD дисках) указываются имена исполнителей, а авторы текста и музыки могут и вовсе не упоминаться. Продюсеры песенных проектов становятся публичными фигурами, активно «раскручиваемыми» в СМИ. В результате песенный телепроект становится в общественном сознании важнее и весомее самой песни. В этой новой роли телепроектов и связанных с ней метаморфоз проявляются общие изменения культурных функций телевидения в целом и форм его участия в жизни общества. Что, собственно, проектируется телепроектом? В конечном итоге он проектирует слушателя-зрителя и особый телесоциум. Он проектирует новую реальность, новый мир, жителем которого становится телезритель.

6. Развитие и активное использование технических средств и их глубокое влияние на общий характер песенной жизни и на характер самой песни. Это не новая тенденция. Но и она нашла свое место и свой новый смысл в новом контексте. Использование технических средств и раньше, так или иначе, способствовало развитию эффекта измененной реальности, где оказывались и исполнители и слушатели-зрители, где по-новому осуществлялось их песенное взаимодействие. Яркий образец такой альтернативной реальности дает уже рок-концерт или дискотека. Примеры можно умножать, вспомнив о синтезаторе, компьютере, Интернете и т.д. В новой, техническими средствами порождаемой реальности происходит иллюзорное достижение неких желаемых состояний, обретение неких ценностей. Иллюзорных, хотя и интенсивно переживаемых. За это приходится расплачиваться утратой именно этих ценностей.

Рассмотрим один только пример. Речь идет о ценности человеческого взаимодействия, общения, общности. Что касается песни, то ее внутренней сутью как раз и является интонационное общение, взаимодействие людей, актуализация некоторого единства, общности.

Уже первые рок-группы и первые ВИА предъявили такой способ музицирования, который, опираясь на использование мощной аудиотехники, активно акцентировал и утверждал именно эту ценность, поднимая ее до уровня сверхценности. С помощью новых для того времени средств рок-музыке удавалось, во-первых, многократно усилить совместно переживаемый аффект и, во-вторых, значительно расширить число людей, входящих в это самое объединенное единым чувством сообщество. Однако в этом электрическом единении сердец заключалась сила, действующая в противоположном направлении. Объединение очень большого количества людей возможно лишь за счет хотя бы временной их деиндивидуализации. Сильный аффект стирает индивидуальность чувства, усиливает

общее и нивелирует оттенки. Поэтому, входя в этот общий круг, каждый оставляет за его пределами значительную часть своей индивидуальности. Можно ли считать это полноценным объединением? Кроме того, сверхгромкий звук, достигаемый с помощью электричества, перестает быть средством диалога, то есть общения в собственном смысле слова. Право голоса здесь принадлежит тому, у кого есть микрофон, и никому более. Даже со своим соседом мне трудно перекинуться парой слов в подобных акустических условиях. Обратная связь аудитории со сценой есть, но она предельно обезличена. Это ответ большой толпы, где нет отдельных личностей.

Дискотека создает иную среду и формирует иную ситуацию. Но указанное выше противоречие здесь не просто сохраняется, но становится еще глубже.

В царстве телепесни этот принцип отчужденного общения доведен до небывалого ранее совершенства и, пожалуй, до своего логического конца. Песенная жизнь с ее событиями, песенное сообщество, песенное общение – все это как бы восстанавливается в своих правах. Песенный мир предстает открытым, не замкнутым, он не ограничен узким кругом профессионалов, в него может войти любой желающий. Он очень демократичен, в нем огромную роль играет общественное мнение, имеющее теперь свой голос благодаря постоянным рейтингам и пр. У телезрителя возникает чувство полной причастности к происходящему.

Телевизор воспроизводит полноту песенной жизни и даже делает это с известной чрезмерностью. Но воспроизводит ее «за стеклом». Есть тут, правда, один фокус: когда телевизор включается, само стекло становится невидимым. Телепесня воспроизводит полноту элементов «естественной» песенной жизни. Но это – *отчужденная полнота*. С другой стороны, если вдуматься, песня несет в себе полноту человеческой жизни. Следовательно, телепесня воспроизводит полноту отчуждения не только песенной, но и человеческой жизни. И одновременно воспекает это отчуждение. Она воспекает тот мир, в которой живет, утверждает преимущества мира «за стеклом». Она – гимн отчужденного мира и отчуждения как такового.

Понятие «отчуждение» имеет свой экономический аспект и в этом смысле чаще всего употребляется. Акцент при этом делается на устойчивом отделении человека от условий и результатов его производственной, экономической деятельности. В этом более широком смысле отчуждение предстает как устойчивое отделение человека от условий, результатов и даже от процесса его жизни, об отчуждении его способностей, его жизненных сил. При этом отчуждение нередко возвращает извне человеку

в измененной форме то, что было ранее от него отчуждено. Так, телепесня использует в качестве материала и интонацию, и формы песенного взаимодействия людей, а затем возвращает их обществу в виде особых телевизионных продуктов.

Отношение телепесни к этому процессу двоякое. С одной стороны, есть тенденция *замаскировать* отчужденный и искусственный характер предьявляемого им песенного действия и песенной жизни. Это радикальным образом отличается от художественного подражания, ибо последний не только не скрывается, но и становится предметом эстетической оценки. Скульптор, превращающий камень в цветок, придающий камню форму цветка и сообщающий своему творению видимость жизни, не скрывает природы используемого материала, равно как и сути осуществленного им превращения. Телевизионная симуляция не такова. Телевидение пытается убедить нас в том, что демонстрируемая им песенная жизнь настоящая, и наше участие в ней тоже настоящее, используя для этого самые разные приемы и способы:

1. Предельное упрощение музыкального и поэтического языка песен, создающее иллюзию сверхдоступности.

2. Использование различных форм обратной связи с телеаудиторией, в том числе и в режиме онлайн.

3. Присутствие зрителей на телеэкране и активное их привлечение к деятельному участию в формируемом действии (проекте).

4. Целенаправленное преодоление имиджа узкого профессионализма певцов, композиторов и других профессиональных участников действия. Стремление к достижению разностороннего показа звезды как живой личности. Для этого не только дается «картинка» быта звезды, его вкусов, пристрастий, событий личного характера, но и формируются специальные проекты, где звезда демонстрирует себя в деятельности, выходящей за пределы ее собственного профессионализма. Любопытно отметить, что именно телепесня как особая индустрия отличается высочайшим уровнем профессионального разделения труда.

5. Активное использование ситуаций спонтанного или даже импровизационного музицирования. Например, когда ведущий вдруг предлагает без подготовки сыграть и спеть людям, которые раньше этого вместе не делали и т.п.

6. Формирование специализированных телепроектов, привлекающих заведомых непрофессионалов, «людей из публики».

7. Не менее активное использование того, что выше мы назвали псевдоклубностью, то есть тщательно отрежиссированных ситуаций клубного типа.

Этот список можно было бы продолжить. Общим у всех этих приемов является то, что граница между телевизионным «зазеркалем» и обыденностью, между «Там» и «Здесь» как бы преодолевалась. Ее прозрачность и якобы «несущественность» всячески подчеркивалась.

Другая сторона отношения телепесни к отчуждению и симулятивности как таковым заключается в тенденции их эстетического оправдания, то есть в том, чтобы представить вынужденное как намеренное, превратить его в особую эстетическую игру. В этом случае граница между «Там» и «Здесь» не только не маскируется, но нарочито подчеркивается и при этом всячески украшается. Подчеркивается для того, чтобы показать, каким удивительным, волшебным и прекрасным является мир телевизионного «зазеркаля», чтобы сделать его точкой притяжения, фокусом всеобщего внимания, той землей обетованной, куда все стремились бы попасть. Здесь совершается невозможное: Золушка становится прекрасной принцессой, бедняк мгновенно богатеет, мальчик-с-пальчик побеждает великанов, человек без голоса и слуха радуется своим пением. В любой волшебной сказке обязательно присутствуют волшебные помощники. Таков закон жанра. Здесь тоже есть волшебные помощники. Профессионалы, в чьих волшебных руках дурнушка становится красавицей, а дилетант – звездой. Но главный волшебный помощник – само телевидение. Оно-то и есть главный волшебник и главный герой всех сказок. Есть у этих сказок и главная мораль: «прими отчуждение как закон жизни и будешь счастлив». Так что и здесь особого рода смирение становится главной добродетелью. Так осуществляется апология отчуждения, превращение его из несчастья во благо.

Взгляд второй

«Эпоха телепесни» – один из периодов истории этого жанра. Отношение телепесни к предшествующим периодам оказывается достаточно специфическим. Казалось бы, отношение любой песенной эпохи к эпохе предшествующей является наиболее значимым, существенным и драматичным. Ведь именно здесь происходит наиболее сильное взаимодействие, именно здесь диалог наиболее активный, именно здесь выясняется, что новое «сегодня» берет из уходящего «вчера», от чего отталкивается, что развивает. Так происходит обычно. В случае с телепесней это правило не подтверждается. Телепесня никакого ценностного и смыслового диалога с предшествующей эпохой не ведет. Ведь телепесня живет в особом мире. Бесплезно искать, где проходит «государственная граница» между

миром песни 90-х годов и миром телепесни. Этой границы нет. Телепесня – не от мира сего. Она родом из иной, телевизионной реальности. Равнодушно взирает она «из-за стекла» на все идейные коллизии прошлого столетия. Она в них не участвует, не вступает в споры, не становится ни на чью сторону. Она просто использует даже не столько идеи, сколько имиджи прошлого в своих собственных целях. Для нее все это – просто материал. По отношению к предшествующей песенной истории она находится во внешней позиции, в метапозиции. В том, что было раньше, для нее нет никакой хронологии, никакого деления на исторические периоды. Есть избирательность пользователя. Так покупатель ходит по супермаркету, выбирая то, что ему нужно в данный момент.

Историческое *время* становится для нее своеобразным *пространством*, своего рода обширным пастбищем, где она пасет свои тучные стада. «Из-за стекла» она спокойно протягивает руку в любую точку этого пространства и берет то, что ей требуется. Любая точка ей одинаково близка и одинаково далека. Ее «рабочее место» организовано безупречным образом. Вся предшествующая история жанра лежит перед ней на большом разделочном (монтажном) столе, и она вырезает из нее понравившиеся куски.

Непрерывная последовательность развития и диалог эпох на этом радикально прерывается. «Конец истории»? Во всяком случае, прерывание прежнего ее хода. Телепесня «гуляет» сама по себе. С песенных полей прошлого собирает она понравившиеся ей цветы. Зачем она их собирает, что она с ними делает? Вспомним, как пел Утесов: «Ты не только съела цветы, в цветах мои ты съела мечты...» Пророческие слова! И цветы, и мечты песен прошлого века подвергаются такой же утилизации, как мелодии и ритмы.

Нечто похожее можем мы увидеть в отношении клавишного синтезатора к инструментам, чьи голоса он воспроизводит. Музыкальная культура прошлого, опредмеченная в многообразии музыкальных инструментов и их голосов, семплируется, оцифровывается, систематизируется и превращается в материал для дальнейших манипуляций. То же самое происходит с ритмами, стилями, аранжировками, мелодическими ходами... Все вводится в память инструмента, все очень легко из нее извлекается и всем очень легко манипулировать, соединяя в любых мыслимых комбинациях. В определенном смысле, этот принцип использует и телепесня, но только семплируются здесь не только звуки и ритмы, но и движения певца, элементы мимики, певческие интонации, чувства и аффекты... Семплирование, таким образом, из технического приема превращается в принцип культурной деятельности и фундаментальное культурное отношение.

Если сказанное верно, если телепесня именно так относится к своей «предыстории», то следовало бы понять, что именно из этого прошлого она выбирает, что предпочитает, а что отторгает. Какие цветы она ест, а какие не ест?

На последний вопрос ответить легче. Была и в XX веке, и раньше одна важная линия, которая не прерывалась никогда, хотя и постоянно трансформировалась, меняла обличье – линия на преодоление отчуждения, линия на доверительность и искренность, на свободу личности, мысли и совести, на человечность. Она могла проявиться в искренности интонаций романса или лирической песни, в массовой песне, если действительно выражала настроения масс. Мы находим ее в песнях военных лет и в тишине послевоенных песен. И в новой правде песен Окуджавы, Высоцкого, других бардов. И в пафосе отрицания отечественного рока 80-х. И в интересе к подлинному, аутентичному фольклору. Телепесня пока не знает, что ей делать с подобными ценностями. Зато имиджами всех этих культурных феноменов она оперирует легко.

Обращение телепесни к «классической» песне как своему материалу отчасти лежит на поверхности, отчасти нет. Очевиден устойчивый, постепенно повышающийся интерес к старым песням, причем основной способ обращения к ней связан с ее «переодеванием» в новые одежды, включая новую исполнительскую манеру, новые аранжировки и новые формы сценической подачи с неизменными подпевками, подтанцовками и оптическими эффектами. Причем «одежды» становится значительно больше, нежели самой песни, на ней и делается теперь главный акцент. Резко усиливается визуальная составляющая. Все, что может двигаться, мелькать и блестеть, движется, мелькает и блестит. Характерным является тенденция к убыстрению темпа. Очень существенна обновленная ритмическая формула. И дело далеко не только в том, что такая формула – более модная. Ее машинообразность меняет характер и атмосферу песни. Машинообразным становится сам процесс слушания, а значит, и сам слушатель. В результате песня как бы «забывает» о своем собственном содержании, «очищается» от культурной памяти и тем самым оказывается подготовленной к переходу в телевизионное «Зазеркалье».

Попробуем теперь проанализировать такие связи телепесни с прежними песенными эпохами, которые не лежат в плоскости прямого обращения к конкретному песенному материалу.

Ближайшей к эпохе телепесни нашего времени являются 90-е годы. В качестве важной смысловой составляющей песенной жизни этого десятилетия можно было бы назвать оппозицию отечественной «попсы» и отечественного «рока». «Попса», надо сказать, была на подъеме,

агрессивно расширяла сферу влияния. Рок же двигался в значительной степени по инерции, был как бы «на излете». На чьей стороне в этом споре оказалась телепесня? Формально ни на чьей. А по внутренней сути, по духу продолжила траекторию, заданную попсой.

Пространство телепесни организовано таким образом, что оно совершенно спокойно и бесконфликтно позволяет помещать в него «экземпляры» любых стилей и направлений. Характерный пример – телешоу «СТС зажигает суперзвезду». В этом шоу была спроектирована весьма любопытная культурная ситуация. Ее основным стержнем стало отношение свободного соревнования с двояким судейством – профессионалов, сидящих в зале, и телезрителей, голосующих дистанционно. «Идеологема» этого соревнования явно плюралистическая – «пусть расцветают все цветы». Иными словами, не важно, к какому направлению принадлежит певец или песня, а важно то, каков их уровень, насколько они хороши каждый в своем роде. К этой стилистической открытости присоединяется открытость социальная. Голосовать могли поклонники самых разных направлений и самых разных певцов. Результатом такой «конфигурации» является своеобразное абстрагирование от различий в ценностях, во внутреннем пафосе этих направлений. Так на конкурсе музыкантов-исполнителей теряет значение вся история «идейной борьбы» направлений, к которым принадлежали композиторы, чья музыка исполняется.

Иными словами, телевидение способно выстраивать самые разные ситуации взаимодействия. Среди них такие, которые «выносят за скобки» содержательный аспект как таковой. Именно это и соответствует духу телепесни. И в этом смысле телепесня ближе «попсе», так как именно она с такой последовательностью изгоняет за свои пределы какой бы то ни было серьезный смысл. Телепесня делает то же самое, но тоньше. На ее территории можно встретить кого угодно, как на маскараде, где мирно уживаются волки и зайцы, полицейские и бандиты, короли и пираты. Уживаются потому, что все они – только маски.

Наследие 90-х, воспринятое и переработанное телепесней, не ограничивается сказанным. В 90-е стал складываться треугольник: *телевидение – клип – шоу*. Вращаясь в этом треугольнике, песня не только «раскручивалась», но и обростала целым комплексом новых свойств, касающихся и исполнительской манеры, и режиссуры, и аранжировки, и видеоряда. Эти три элемента – три формы, взаимодействуя через песню, питали и обогащали друг друга. Складывалась новая песенная среда и новый способ бытования песни. Этот способ включал в себя непрерывное *превращение* в качестве своего неперемennого атрибута.

Спускаясь от 90-х к 80-м, мы попадаем в песенную среду еще более напряженную, насыщенную непримиримой борьбой не только песенных направлений, но и вполне политической борьбой, в которую была вовлечена песня. Уже можно догадаться, телепесня все это ненужное ей содержание тщательно отфильтровывает. Означает ли это, что ей нечего было позаимствовать у восьмидесятых? Нет, не означает.

Телепесня несет в себе сущностный *химеризм*. Химеризация как особый способ художественного мышления очень активно использовалась в 80-е, в том числе и в рок-песне. Но химеризм отечественного рока 80-х и химеризм телепесни радикальным образом отличаются друг от друга. В первом случае соединение, сталкивание несовместимого было приемом, заостряющим, усиливающим, обнажающим ценностно-смысловой конфликт, приемом, с помощью которого становился очевидным химеризм, господствующий в тогдашней жизни. На этом основывалась особая ирония рок-песни, ее «стеб». Во втором случае ничего этого уже нет. Телепесня соединяет несоединимое при условии их ценностного и смыслового размагничивания. Она соединяет только обесцененное. И в этой беспарфосности состоит ее парфос. Она предлагает химеру как норму жизни.

В 70-х годах телепесня тоже находит нечто полезное для себя. Это – молодежность. В это время стали активно развиваться молодежные движения, многие из которых тесно связаны с песней. В этих движениях формировался особый молодежный социум, особая молодежная субкультура. Во многих случаях она несла в себе протестный парфос. Парфос, тем более протестный, телепесне ни к чему. А вот с молодежностью, с молодежными сообществами (скорее «тусовками») поиграть – самое милое дело. Молодежь – очень важная, очень массовая аудитория, очень значительный сегмент рынка, один из главных социальных адресатов, к которым обращена телепесня. Стилистика самой песни говорит сама за себя.

60-е годы с их гуманистическими идеалами дали телепесне немного. Но кое-что удалось позаимствовать. Была в них эдакая наивная лучезарность, граничащая с инфантилизмом. Вот этот-то ценный ингредиент, эта «вкусовая добавка» оказалась очень кстати. Инфантилизация пропитывает собой атмосферу телепесни. Не во всех случаях, конечно, но в достаточной степени, чтобы стать ее характерной чертой.

С 50-ми и, тем более, 40-ми дело обстоит несколько сложнее. Если 60-е годы ознаменовались расширением горизонтов свободы, то в 50-е происходили некоторые аналогичные подвижки, касающиеся музыкального языка и стилистической географии песен. Телепесня тоже охотно смотрит во все стороны света, перенося нас с континента на континент. И как и в пятидесятые, на нас часто дуют латиноамериканские ветры. Возможно,

есть в них столь важный элемент раскрепощенного веселья, особый жизне-радостный драйв.

40-е – самые неудобные для телепесни. Песня военных лет слишком серьезна, а послевоенная слишком задушевна, слишком человечна. Были, правда, еще и политические, пафосные, но и это осталось неосвоенным пространством.

С 30-ми все гораздо интереснее. В эти годы родилась классическая советская песня, которая, помимо прочего, замечательна тем, что на ее основе удалось выстроить целую картину мира, особую жизненную реальность, находящуюся в сложном взаимодействии с объективной реальностью. Это был грандиозный проект, причем блистательно реализованный. Телепесня пытается выстроить нечто аналогичное, но на иной «идейной основе». Но главный урок усвоен: песня выступает не сама по себе, не как таковая, а в системе, как один из элементов большого проекта. И это – существенный признак телепесни.

А было ли до 30-х, в песне более ранней нечто, что отозвалось спустя десятилетия в телепесне? Здесь можно назвать две вещи. Первая – доминирующий интерес к частной жизни человека. Правда, старая песня этот интерес сочетает с сочувствием к человеку, с сопереживанием. У телепесни вместо этого наблюдаются устойчивые попытки замкнуть человека в рамках весьма упрощенно понимаемой частной жизни. Вторая черта – направленность в прошлое, прощание с прошлым, чувство неизбежно утрачиваемой ценности. Эти сантименты телепесне чужды. Зато она сама направлена в прошлое, хотя старается этого не показывать. Прошлым она питается. Тем не менее аналогия налицо.

Круг замкнулся.

Взгляд ТРЕТИЙ

Теперь перейдем непосредственно к *ценностям*, которые реально «работают» на пространстве телепесни. Рассмотрим песню как живущую и функционирующую внутри соответствующего социума, предъявляющего к ней свои ожидания и оценки.

Не существует прямой и однозначной зависимости между типом песенных текстов и системой ценностей того песенного сообщества, которое строит свою песенную жизнь на основе этих текстов. В качестве примера можно обратиться к любителям фольклора. Внутри фольклорного движения есть разные течения. Внутри этих течений действуют *разные* смысловые и ценностные ориентиры, позволяющие одни и те же песни

(тексты) интерпретировать и понимать по-разному. Это лишний раз подчеркивает необходимость рассматривать и анализировать не только тексты, несущие в себе ценности и смыслы, но и непосредственно сами ценности и смыслы, работающие в том или ином культурном пространстве. В данном случае речь идет о необходимости разобраться в системе ценностей, действующих в пространстве телепесни.

Отношение песни к ценностям никогда не было статическим. Менялась общественная атмосфера, менялись настроения, происходили определенные изменения в сознании общества, менялись ценностные приоритеты. Песня всегда реагировала на любые сдвиги ценностного сознания, происходящие в обществе.

Сказанное справедливо не только для песни, но все же именно песня предстает в этом отношении жанром особенным. Во-первых, она пронизывает собой всю жизнь общества, проникает во все его поры. Во-вторых, она очень мобильна и быстро приспосабливается ко всем изменениям, происходящим в культуре и обществе, активно вступает в различного рода соединения и т.п. Так происходило всегда. Так происходит и теперь, когда телевидение стало важнейшим фактором, формирующим общественное сознание.

С течением времени песня все более вовлекается в телевизионный процесс, превращаясь в инструмент телевизионного влияния, то есть в силу, активно воздействующую на формирование ценностного сознания, а не только отражающую происходящие в нем перемены. Собственно, суть телепесни определяется ее вторичным, производным характером по отношению к телевидению как новому субъекту культурной жизни. Этот новый субъект реализует через песню свои задачи и оказывает решающее воздействие на процесс ее становления.

Телевидение не только вошло в песенную жизнь, но и заняло в ней доминирующую позицию. Это привело к тому, что отношение песни к ценностям стало *иным по существу*. Телевидение не только *использовало* эту связь, но и существенно *изменило* ее характер. Такого радикального вмешательства на сущностном уровне раньше не было.

В определенном смысле можно говорить о мутации жанра в связи с его приспособлением к качественно иной среде бытования – телесреде.

Говоря о влиянии телевидения, необходимо понимать, что это не абстрактная сущность, всегда остающаяся неизменной. Телевидение само менялось и продолжает меняться со временем. Становится иным и характер его влияния на интересующие нас процессы. Таким образом, речь здесь идет об отношении к песне современного отечественного телевидения.

Для того чтобы говорить об изменениях, произошедших в какой-то системе, необходимо описать состояние, предшествующее этим изменениям. К песне (как и к иным культурным текстам) применимы ценностные критерии, принадлежащие в разным типам (группам) ценностей. Не составляет большого труда выявить эти группы. Они находятся в постоянном обращении в нашей собственной коммуникативной и мыслительной практике. Вот некоторые из них.

1. **ЦЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ.** Имеются в виду ценности и нормы, представляющие собой важнейшую часть содержания культуры общества и сознания людей, определяющие отношение к миру, жизни, человеческим целям и поступкам, деятельности людей, продуктам этой деятельности и т.д. Можно привести множество примеров, иллюстрирующих способность песни выражать такого рода ценностные установки. Для песенного жанра ценности культуры всегда являлись очень важной характеристикой. Песня, как правило, открыто и ярко манифестирует такого рода ценности. Таковой она является в контексте традиционной народной культуры, но таковой она остается и в современных условиях. Для других музыкальных жанров эта тенденция не столь характерна, во всяком случае, она действует не столь непосредственно, не столь открыто и не столь прямолинейно. Не случайно именно песня выполняет специфическую культурно-политическую функцию утверждения ценностного единства, консолидации больших сообществ, чему соответствует особый жанр гимнической песни. Используя асафьевский термин «интонация» и его определение музыки как искусства «интонируемого смысла», можно сказать, что песня как никакой другой жанр – это искусство интонирования и артикулирования ценности.

Ценности культуры представляют собой достаточное внутреннее разнообразие, которое может быть так или иначе систематизировано.

Экзистенциальные ценности. Сюда относится ценность человеческого бытия и переживания этого бытия. Наполненность или пустота жизни, ее осмысленность, цельность или частичность личности, связь человека со всем, что обуславливает полноту его существования (Родина, природа, близкие люди, любимое дело и т.п.).

Эстетические ценности. В песенных текстах экзистенциальные ценности нередко превращаются в предмет эстетического отношения и оценки. То, что связано с экзистенциальными ценностями, воспринимается и осознается как прекрасное или красивое. Так, любовь к Родине может выражаться в форме любования родной природой и т.п. Что же касается эстетических критериев в оценке песни как произведения искусства, то следует признать, что вес этого фактора в отношении песни далеко

не всегда бывает столь уж значителен. Здесь многое определяется жанром песни и общим социокультурным контекстом.

Нравственные ценности. Песня традиционно является проводником нравственных ценностей. Любовь, верность, дружба, преданность, долг, честность и иные подобные категории присутствуют в песне практически постоянно. Песня может предъявить нравственный конфликт, предложить тот или иной способ его решения, выстраивать ту или иную иерархию нравственных ценностей.

Религиозные ценности, артикулируемые и интонируемые в пении, – вещь вполне традиционная. Не только церковное пение и не только духовные песни имеют к этому отношение. Религиозные ценности осваиваются и манифестируются искусством независимо от его видов и жанров. Песня не является исключением.

Когнитивные (познавательные) ценности. Быть может, примеры подобного рода и не столь многочисленны, но они все же есть. И это вовсе не исключение, которое подтверждает правило. Это – тенденция, хотя и не такая уж мощная. Ценность знания, ценность способности познания (ценность ума), ценность истины и стремления к ней – все это мы относим к данной категории ценностей культуры. И они, так же как и прочие ценности, находят свое выражение в песне. Кроме того, когнитивная ценность Истины приобретает ясно ощущаемый нравственный смысл в такой ценности, как Правда. А это уж имеет к песне самое прямое отношение.

Важно подчеркнуть, что песня обращена ко всей системе ценностей культуры, погружена в мир ценностей, отражает и транслирует этот мир в его полноте.

2. КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ. Понятие «художественные ценности» является частным случаем понятия «культурные ценности». По сути своей, это не сводимая к цене ценность конкретного культурного предмета. Культурная ценность часто связывается с такими вещами, как а) художественное совершенство, б) культурно-историческое значение, в) уникальность, г) подлинность (аутентичность).

3. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЦЕННОСТЬ. Способность искусства содействовать достижению неких значимых для человека и общества результатов, позволяет выделить еще один важный ценностный аспект существования песни. Здесь искусство как бы играет не на своем игровом поле, присоединяя свою силу к иным видам деятельности. К наиболее типичным видам деятельности, где реализуется функциональная ценность искусства, можно отнести политику, образование и воспитание, медицину. К этому списку можно присоединить гедонистическую функцию, то есть использование музыки или иного вида искусства для получения

(или усиления) удовольствия. Нетрудно показать, что все это не только имеет к песне прямое отношение, но и является для нее исторически более ранним. К подобным примерам можно отнести практику лечебно-го использования пения. Немало примеров функциональной ценности песни дает и современный опыт.

ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ. Может создаться впечатление, что экономическая категория цены не имеет прямого отношения к аксиологии песни. Вопрос цены, однако, имеет еще и ценностный, то есть не только экономический, но и собственно аксиологический аспект. Причем не только для тех субъектов, которые извлекают из «песенного бизнеса» экономическую прибыль. Обсуждая этот вопрос, стоит различать две его стороны. Первая сторона связана с тем, что такого рода ценности, как и прочие ценности культуры, находят свое отражение в песне. Немало можно найти примеров песен, где говорится о богатстве или бедности, деньгах, купле-продаже, злате-серебре, дорогих вещах, купцах, экономических отношениях разного рода и жизненных ситуациях, где все это играет существенную роль. Впрочем, все это следовало бы рассматривать в качестве частного случая того, что ранее условно было определено как «ценности культуры». Здесь же нас интересует больше вторая сторона, а именно – песня как объект экономической оценки. И если речь идет о цене, то о цене художественного произведения (предмета, текста или его исполнения).

Для людей, работающих в песенной сфере профессионально, такая постановка вопроса не является неожиданной. Но она имеет и значительно более широкий смысл. Сравним любую песню из какого-либо роскошного музыкального кинофильма или песню – номер грандиозного шоу и гитарную песню, скажем, туристическую. Любой слушатель сразу почувствует «дороговизну» одной и «скромный» характер другой. Имеет ли это отношение к художественной, образной, содержательной стороне песни? Безусловно, имеет. Песня, существующая по принципу «все свое ношу с собой» – иная не только для того, кто ее сочиняет и исполняет. Она иная для всех. Это – часть ее содержания, элемент ее смысла. Песня, требующая больших капиталовложений, манифестирует иные смыслы и ценности. *Цена* начинает обретать значение *ценности*. Такая возможность потенциально заложена всегда. Но в разных культурно-исторических контекстах она реализуется в разной степени и в разных формах.

Экономическая ценность, так же как и остальные ценностные сферы, имеет различные проявления:

1. Собственно цена. Категория цены применима к песне так же, как и к большинству других художественных объектов. Проявляется

это может в разных формах: цена билета на концерт, цена пластинки (CDили DVD-диска), цена нотного сборника и т.п. С точки зрения механизмов ценообразования здесь также возможны варианты. Цена может быть рыночная, может быть регулируемая, в том числе и определяемая экспертным путем, и т.д.

2. Инвестиционная ценность. Именно для песни в этом также нет ничего специфичного. Напротив, более естественно подобный подход выглядит по отношению к предметам изобразительного искусства – купить картину в расчете на то, что ее цена в дальнейшем вырастет. Тем не менее и в песню, и в певца вкладывают деньги, то есть инвестируют соответствующий проект. Поскольку это происходит в обществе и имеет тот или иной общественный резонанс, отношения такого рода включаются в контекст культурной жизни или хотя бы проецируются на этот контекст. В результате инвестиционная ценность оказывается качественной, содержательной характеристикой песни или ее исполнения.

3. Ресурсоемкость (себестоимость). Строго говоря, здесь имеется в виду не столько сама себестоимость, выражающаяся в точных цифрах, сколько *общественное впечатление* о масштабе ресурсов, вкладываемых в песню, исполнителя, в тот или иной песенный проект. Здесь экономическая категория превращается в факт массового сознания, массовой культуры, влияя на слушательское поведение, ожидания, оценки, переплетаясь причудливым образом с эстетическими реакциями, становясь частью содержания культурного феномена.

Здесь перечислена лишь небольшая часть действительного разнообразия. Объединим в одну схему четыре рассмотренные выше ценностные сферы:



Получился «квадрат», где четыре «угла» (четыре элемента системы) образуют шесть пар – две вертикали, две горизонтали, две диагонали. Иначе говоря, каждая аксиосфера находится в каком-то специфическом

отношении к каждой другой аксиосфере и как-то взаимодействует с ней. Эти отношения суть разные.

Горизонталь «2–1»: культурная ценность – ценности культуры. Эта ось является едва ли не самой проблемной. Именно здесь возникают «вечные вопросы» эстетики и теории искусства, с одной стороны, и «вечные вопросы» художественной практики, художественного метода, с другой. Здесь рождаются драматические коллизии художественной жизни, разгорается ожесточенная борьба представителей различных точек зрения и идейных платформ. В этом нет ничего странного, ибо данная ось соединяет или противопоставляет две сферы высших ценностей, действующих в художественной культуре. И вопрос о приоритете между ними просто не может не возникать. Формулироваться он может по-разному. Приведем лишь некоторые варианты:

а) Вопрос об отношении идеалов художественно прекрасного к «общечеловеческим» ценностям (художественное совершенство и нравственность и т.п.).

б) Вопрос об отношении свободы творчества и ответственности художника.

в) Вопрос об отношении искусства и нравственности, шире – добра и красоты.

г) Что ценнее – совершенство художественной формы или содержательная направленность, пафос?

д) Искусство и традиционные ценности; искусство и переоценка ценностей и т.п.

е) Вопрос о правомерности уничтожения художественных ценностей или их сокрытия по «идейным» (политическим, религиозным либо иным) соображениям. Сюда же относится вопрос о цензуре.

Что касается песни, то для нее все эти вопросы звучат несколько иначе. Особенность самого жанра такова, что вес ценностей культуры здесь изначально выше. Так обстоит дело в большинстве случаев. Исключения есть. Их стоит обсуждать отдельно.

Горизонталь «3–4»: функциональная ценность – экономическая ценность. Эта вторая (нижняя) горизонталь квадрата, так же как и верхняя постоянно порождает проблемы. Но проблемы эти носят существенно иной характер. Здесь, в царстве конкретики и прагматики, нет места разговору об идеалах и высших ценностях. То, что имеет функциональную, прагматическую ценность, может стать товаром. Точнее, не может им не стать. Функциональная ценность может быть превращена в ценность экономическую, в деньги. Но превращение это не происходит автоматически. Оно осуществляется в практической деятельности людей, которым

приходится решать множество практических проблем. Вся эта деятельность и связанная с ней проблематика имеет большую историю и регулируется своими нормами.

Вертикаль «2–3»: культурная ценность – функциональная ценность. Эта вертикаль порождает ценностный конфликт и прямой переход от одной стороны данной оси к другой не одобряется, или вызывает настороженное отношение. Утилитарный подход, осуществляемый прямолинейно, как бы оскорбляет достоинство культурной ценности, претендующей на безусловный, безотносительный характер, самоценность, неутилитарность. Этот конфликт, не разрешимый по существу, гасится за счет того, что эти две ценностные сферы дистанцируются, изолируются друг от друга. Соответствующие им подходы не смешиваются, не осуществляются одновременно. Тем самым они как бы не существуют друг для друга. В том случае, если они все же соприкасаются, может происходить своеобразное насильственное подчинение, «порабощение» одной ценностной позиции со стороны другой. Как правило, функциональная ценность, как более агрессивная и «практичная», подчиняет себе «бескорыстную» культурную ценность. Тогда, например, художественное совершенство оказывается лишь средством для более эффективной реализации политической, воспитательной или иной функции. В частности, песня дает множество примеров такого рода подчинения «красоты пользе». Но и здесь, как и везде, это ведет к развитию ценностного напряжения, которое имеет тенденцию разрешаться, так как рождаются песни как бы освобожденные, эмансипированные от утилитарной функции, с одной стороны, и общественный интерес к таким именно «эмансипированным» песням резко усиливается.

Вертикаль «1–4»: ценности культуры – экономическая ценность. И здесь имеет место сущностный конфликт. Причем едва ли не более острый. Сама постановка вопроса о цене высших ценностей культуры имеет отрицательную культурную маркировку. Высшие ценности культуры защищены самой культурой от их сведения к экономической ценности. Можно сказать, что существует некий культурный запрет на попытку выразить их в цене, свести к деньгам. Сколько стоит Честь, Совесть, Правда, Любовь?.. Такие вопросы сами по себе лежат по ту сторону культурно-допустимого. Можно продавать мастерство, но нельзя продавать совесть художника. Нельзя продавать вдохновение. Можно продать рукопись. Культурные ценности не отчуждаются, они составляют внутреннюю основу личности, в том числе и личности художника, ими не пользуются, им служат. Поэтому позиции 1 и 4 несовместимы.

Диагональ «2–4»: культурная ценность – экономическая ценность. Отношение, возникающее на этой диагонали, можно охарактеризовать

как свободное взаимодействие. Одна система никак не давит на другую, не подчиняет себе, не деформирует содержательно. Но они как бы «видят» друг друга, способны реагировать друг на друга и могут – каждая на своем языке – интерпретировать друг друга. Так, произведение, текст культуры, обладающий определенной культурной ценностью, может обладать соответствующей ценой. Цена реагирует на ценность. При этом цена остается ценой, а культурная ценность – культурной ценностью. Возможно и обратное действие. Поскольку культурные ценности могут иметь ценовое выражение, поскольку они могут так или иначе позиционироваться на рынке, постольку их производство начинает ориентироваться и на рыночный фактор. Спрос на ценности определяет их предложение.

Диагональ «3–1»: функциональная ценность – ценности культуры. Это отношение в каком-то смысле аналогично предыдущему. Функциональная ценность произведения определенным образом зависит от заложенных в нем ценностей культуры. Например, политическая ценность, образовательно-воспитательная ценность. Впрочем, функциональная ценность зависит также и от контекста использования, и от способа использования, включающего способ предъявления художественного текста.

* * *

Представленный обзор является достаточно поверхностным и, возможно, приблизительным. Однако даже столь беглый взгляд позволяет увидеть системный характер возникающих отношений, их не случайную, а закономерную природу, их устойчивость. Организованное разнообразие ценностных ориентаций обеспечивает системность жизни ценностей в песне. В этой жизни действуют разные силы и развиваются разные тенденции. Сохранение и обновление, борьба и симбиоз, взаимоподавление и взаимоусиление (синергия), взаимопроникновение и взаимоизоляция. Наличие системной организованности, определенного механизма взаимодействия, делает процесс устойчивым, позволяет ему возобновляться вновь и вновь, несмотря на любые «потрясения основ». Песня всегда занимала в нем свое особое место. Любой удар по этому механизму, любая поломка означает одновременно удар по ценностному сознанию общества.

Все эти ценностные аспекты художественного феномена, в том числе и песни, для того чтобы реализоваться, должны опираться на соответствующие их природе типы социального взаимодействия, они должны подкрепляться их «обращением» к сфере социального бытования. Каждая ценностная сфера обладает своим способом социального обращения.

Так, цена возникает в условиях рынка, свободного или регулируемого. Для песни эти отношения типичны и не связаны только с шоу-бизнесом. Пение цыган, песни бродячих музыкантов и многие другие вполне традиционные формы социального бытования песни включают денежные отношения. Или иные формы обмена, из чего, собственно, вырастают отношения купли-продажи и деньги. Во всех таких случаях важным оказывается определенное культурное оформление рыночных отношений. Характерна их ритуализация и эстетизация.

Это же мы наблюдаем и на телевидении, где вокруг денег, стоимости, возможности быстрого обогащения и т.п. выстраиваются разнообразные сюжеты, формируются телепроекты, затеваются телеигры и выстраиваются грандиозные телешоу, причем, связанные, как правило, с песней. Рынок превращается в действие, игру. Его организация оказывается одновременно его режиссурой. Шоу – лишь частный случай, современная гипертрофированная модификация этой старой тенденции. Характерная деталь – в условиях такого действия сами денежные суммы оказываются чем-то вроде активных «действующих лиц», а соответствующие им отношения – элементами общей коллизии.

Функциональная ценность связана с включением песни в неспецифические для искусства деятельностные контексты: политика, образование, воспитание, медицина и прочая оздоровительная деятельность, рекреационно-развлекательная деятельность и проч. Чаще всего это становится предметом профессионального интереса каких-то иных профессионалов со стороны – политиков, педагогов, врачей. Иначе это отношение реализуется в контексте традиционной народной культуры, где песня включена в целостный контекст жизни общины.

Культурная ценность стремится к обособленности, к чистоте. В чем-то она подобна правосудию, которое, в идеале, должно быть свободным от посторонних соображений, выстраивая свои иерархические системы. «Верх» отделяется от «низа», противопоставляется ему. Как бы в противовес этому возникают и постоянно действуют своеобразные восходящие и нисходящие потоки культуры. Высшие достижения транслируются вниз и охотно «донашиваются» на низовом уровне, а культурный верх подпитывается материалом снизу. История песни богата примерами того и другого.

Во все эти отношения включены не только произведения, но и их творцы.

Развитие шоу-бизнеса, все более активное втягивание песни в систему массмедиа способствовали выделению этого аспекта существования песни в относительно самостоятельный вид деятельности. Различного рода

рейтинги, конкурсы, постоянно действующие проекты, с одной стороны, значительно «разгоняют» соответствующие социально-культурные процессы, сообщают им небывалую ранее мощь и массовость, с другой стороны, лишают необходимой естественности, превращают в инструмент манипулирования.

Ценности культуры, как содержание текста, также реализуются не сами по себе. Хотя это и не всегда очевидно. Так, ценностное содержание песни прежде всего реализуется лишь при наличии соответствующего песенного сообщества. В условиях такого сообщества происходит непрерывное перекодирование культурного содержания с языка на язык, как бы перенос с одного носителя на другой. Об этом было сказано раньше, когда, формируя рабочую модель песнедействия, выделили три основных «плана». Первый из них – названный *планом культуры* – связан с текстами культуры, несущими в себе определенное культурное содержание (ценности, нормы, картины мира). Второй – *план социума* – включает в себя процессы группообразования, системы ролей, способы социального поведения и взаимодействия, отношения между группами и т.п. Третий – *план личности* – определяется различного рода типами личности (личностной организации) и различными психическими процессами и переживаемыми состояниями. (Есть и четвертый – материальный, который имеет вспомогательное значение.) Эти три основных плана не просто тесно связаны между собой, но гибко взаимодействуют друг с другом и как бы отображаются друг в друге. Получается своеобразный «трехфазный генератор» культуры.

К рассматриваемой теме это имеет непосредственное отношение постольку, поскольку практически любой тип песенного социокультурного действия тем или иным образом соприкасается со всеми этими планами, опосредуется ими и в свою очередь оказывает на них активное воздействие. Так, «бардовская песня», будучи определенного рода текстом культуры, несет в себе свойственный именно ей «пакет» ценностей и картин реальности – план культуры. Кроме того, с ней связаны определенные социальные группы и типы, вокруг нее складываются определенные формы и правила социального взаимодействия и т.п. – план социума. Наконец, можно с известной степенью приближенности говорить о типе личности, характерном для этого типа песенной культуры, определенном стиле поведения, об эмоциональных состояниях, культивируемых в этой культуре, – личностный план. Все эти характеристики имеют здесь не внешний, не привходящий характер, а культивируются соответствующим типом культурного действия. Сама ее способность – быть проводником ценностного сознания в обществе, способность нести в себе ценностное

содержание и транслировать его в социум – зависит от ее включенности в полноценную жизнь соответствующего ей типа песенного сообщества, где культурное содержание представлено и в текстовой форме, и в личностной форме, и в форме социальных ролей и отношений.

Благодаря существованию песенных сообществ развиваются и соответствующие им песенные субкультуры. Формирование и развитие песенных сообществ – необходимый атрибут любого культурного движения, связанного с песней.

Резюмируя сказанное по поводу «аксиологии песни», можно свести основные моменты к следующим трем тезисам.

1. Ценности, с которыми как-то имеет дело песня, невозможно свести к одному типу, но они распадаются на несколько относительно самостоятельных ценностных «миров», строящихся на своих особых основаниях и живущих по своим законам. Выделены четыре такие ценностные сферы. Впрочем, в контексте наших рассуждений, точное их число не имеет принципиального значения. Важен сам принцип их множественности.

2. Эти аксиосферы находятся в определенных культуросообразных (регулируемых культурой) отношениях. В рамках этих отношений развивается игра культурных сил, борьба тенденций и т.д. «Статический» способ существования «в горнем мире» дополняется «динамическим», прекращающейся войной «в мире дольном». Без этой культурной «машины» прекращается подача «горнего» воздуха в «дольный мир», ослабевает контакт социума с высшими смыслами и ценностями. Идеи становятся безжизненными, а жизнь – безыдейной.

3. Социальная реализация ценностного содержания песни осуществляется тем полнее, чем полнее и органичнее песня включена в жизнь песенного сообщества.

Эти принципы не связаны с каким-то особым периодом развития жанра, с какой-то его разновидностью, они имеют универсальный характер. Нечто подобное имеет место не только в песне и не только в музыке. Это – общекультурные тенденции. Но в песне они обрели свою специфическую форму реализации.

Телепесня рождается и существует в телевизионном пространстве как в своей, единственно возможной для нее жизненной среде. Иными словами, телепесня переселяется в «телевизионное зазеркалье» не сама по себе, а вместе со всеми атрибутами своего социокультурного бытия. В конечном итоге это приводит к тому, что реальная жизнь песни все более заменяется ее телевизионной имитацией. И эта тенденция наблюдается с тем большей отчетливостью, чем демонстративней телевидение

реализует и манифестирует свою универсальную способность имитировать жизнь.

Одним из важнейших признаков рождения телепесни является распространение указанной тенденции на песенную жизнь во всех ее существенных аспектах. «За стеклом» телеэкрана разворачивается «игрушечная» культурная жизнь, не настоящая, но зато более яркая, насыщенная и, что существенно, идущая в ином, значительно ускоренном ритме. Это преимущество в чем-то аналогично «превосходству» вкуса жевательной резинки, имитирующей дыню, над вкусом настоящей дыни. Настойчивая реклама, как бы шутя, внушает представление о вторичности реальных образцов по отношению к их суррогатам. В этом «шутливом» контексте мы привыкаем к мысли, что арбуз хорош лишь потому, что напоминает вкус одноименной жевательной резинки. И постепенно происходит ценностная подмена: имитация оказывается чем-то более интересным, престижным и, следовательно, ценным, чем оригинал: «Это настоящая имитация, а не какой-то там подлинник!»

Имитируя культурную жизнь, телевидение тем самым становится само и ставит всех в своеобразную метакультурную и метасоциальную позицию. Реальная культурная жизнь становится всего лишь материалом. Прежняя целостность нарушается, а из ее элементов создается иная, новая, игрушечная, на потребление направленная целостность.

Примеров сказанному можно приводить много. Телевидение охотно упражняется в имитации песенного сообщества, в имитации живого неформального общения и т.п. Огромное количество иллюзорных, искусственно создаваемых сообществ такого рода оно уже продемонстрировало. Иллюзорные сообщества создавались и раньше. Известный всем пример – клакеры. Это, по сути, имитация публики, подделка под публику, с тем чтобы манифестировать поддельное общественное мнение. Телеиндустрия научилась делать это в промышленных масштабах. Это – совсем не те сообщества и не то общение, что выросли в недрах движений 60–80-х. Когда-то они и вовсе не могли заявить о себе в СМИ. Затем их голос получил доступ на радио, телевидение, в прессу. Потом стало ясно, что, во-первых, это замечательный материал для TV и, во-вторых, его не обязательно искать в непосредственной жизни, а можно выращивать искусственно. Так имитация песенных сообществ и песенного общения стала обычным, типовым рецептом для приготовления хорошо потребляемых телевизионных блюд. Теперь это формат.

Что означает эта столь активная имитация жизни песенных сообществ? На что она может повлиять? Важнейшая социокультурная функция песни состоит в том, что песня служит «мостом», соединяющим социум

с миром ценностей культуры. И делает это тем эффективнее, чем сильнее она опирается на соответствующие песенные сообщества. Есть это условие – и песня становится средством трансляции ценностей, с одной стороны, а с другой стороны, влияния на систему ценностей. Имитировать этот важнейший социокультурный механизм – значит имитировать соответствующую социокультурную функцию. Ни больше, но и не меньше.

Важный момент аксиодинамики состоит в формировании и постоянной корректировке системы вертикальных отношений («пирамид»), где возникает культурный «верх», культурный «низ», где происходит взаимный обмен, действуют восходящие и нисходящие «потоки». Все эти процессы также происходят лишь в контексте соответствующих социокультурных взаимодействий, обретая иногда определенное организационное оформление. Но значение неформальных, «естественных» процессов при этом не утрачивается никогда, поскольку мнение самого профессионального жюри какого-либо конкурса никогда не заменит стихийно формирующегося отношения публики.

Эта сторона (функция) культурной жизни, связанная с развитием ценностных вертикалей, также стала предметом постоянных, активных имитаций. Рейтинги, конкурсы, различного рода фестивали и прочие телепроекты, где, во-первых, присутствует момент конкуренции и, во-вторых, публика вовлекается в процесс принятия «судьбоносных» решений. Следующий шаг – переход от моделирования референтных ситуаций к имитации естественных, сложившихся в культуре процессов формирования творческой личности, селекции и отбора, обретения своего творческого лица и места в культуре. Такая передача, как «Фабрика звезд» именно этот процесс и превращает в захватывающее шоу, где все ускоряется так, что неделя идет за год. Свое волшебное могущество молниеносно лепить «профессионалов» из дилетантов телевидение явило нам и в проектах «Звезды в цирке» (на ринге, на льду...). Здесь также имитированные процессы развиваются значительно быстрее, динамичнее, драматичнее, зрелищнее. Дело, как известно, делается долго, а сказка сказывается быстро. В том числе и телевизионная сказка о жизни с песней.

Что касается функциональной ценности, то телевидению, по-видимому, предстоит еще освоить эту перспективную «делянку» и создать на этой основе множество выигрышных телесюжетов. Пока же усиленно педалируется лишь рекреативно-развлекательная функция. Возможно, все еще впереди.

Процесс ценообразования – обретения цены – тоже становится предметом для имитаций и поводом для шоу. На той же «Фабрике звезд» нам преподносились душеспасительные сцены, где девочка, выведенная

из проекта, в последний момент «неожиданно» получает очень лестное и выгодное предложение от Пугачевой, Меладзе или других мэтров. Подобная ситуация обыгрывалась неоднократно. «Спасение» всегда приходило неожиданно, как «бог из машины». В этом и состоит одна из важных линий всего сюжета – быстрое обретение рыночной стоимости. Была никем – стала всем. Понимай: была дешевой – стала дорогой.

С ценой происходят интересные вещи. Цена и ценности культуры находятся в смысловом антагонизме. Но только не для телепесни. В «гламурном пространстве», где и живет телепесня, ценность все более превращается в цену, а цена становится главной ценностью. Если в песне звучат (интонируются и артикулируются) ценности, то в телепесне звучит цена, в самом звуке голоса певца звучит его цена. Таково же и гламурное песенное сообщество, где все имеют цену, где происходит встреча цен как ценностей, где «цена с ценою говорит».

Тотальная имитация живых культурных процессов и низведение всего до роли материала (=сырья) и источника престижных имиджей, которые могут при этом комбинироваться в самых немыслимых сочетаниях, нивелирует содержательные различия между различными ценностными сферами. Но именно на этом различии вырастает сложная, динамичная, внутренне противоречивая и одновременно целостная живая система, обеспечивающая стабильность и одновременно гибкость ценностного сознания общества. Эта система действует в том числе и с помощью песни.

Нужно ли доказывать, что имитация живых культурообразующих оснований, их перетаскивание из пространства живого человеческого взаимодействия в телевизионное «Зазеркалье» лишает песню той силы, благодаря которой она только и способна нести позитивное ценностное содержание? Она сметает всякие границы между субкультурами, превращая их в простой материал. Она смешивает высокое и низкое, ценности и антиценности.

Телепесня не утверждает ценность как таковую, она ее девальвирует, лишает силы, духовной энергии, пафоса. Она использует очень многое, но в дезактивированном, размагниченном состоянии. И зрителя-слушателя она тоже использует и тоже доводит до состояния размагниченности.

* * *

Что же такое телепесня? И в чем состоят ее метаморфозы?

Понятие «метаморфозы» не просто применимо к телепесне. Метаморфозы, превращения, оборотничество выражают самую ее суть.

По своей природе телепесня оказывается высокотехнологичным культурным оборотнем, явлением с заемной сущностью, формой без

субстанции. Ее богатство целиком чужое, ее разнообразие однообразно, новизна не нова, а неожиданности предсказуемы. Так и должно быть, ведь ее направленность – массовое сознание, массовый человек, и ее средства отвечают задаче производства массового человека.

Основой телепесни является не столько творчество, сколько индустриальное производство, производство высокотехнологичное, основанное на развитой системе разделения труда. Творчество здесь, конечно, не только может иметь место, но и необходимо, равно как профессионализм, талант и мастерство. Но лишь в рамках технологии, но лишь в тех границах, которые допускает индустриальный принцип. По своей эстетике телепесня ближе к эстетике вещей, чем к эстетике художественных произведений, к эстетике обуви, одежды, мебели, бытовой техники... Но в индустрии вещей все большее значение приобретает момент утилизации отработавших свой срок или морально устаревших изделий. Телепесня же сама охотно утилизирует все, что было произведено раньше.

Индустрия – способ ее существования. Но индустрия есть также и ее основной внутренний пафос, глубоко спрятанная цель служения. Пространство развлечения, которое разворачивает перед нами телепесня, приглашает к себе всех. Но всякий входящий должен заплатить за вход своим собственным превращением. Он должен сам превратиться в частичку этой огромной веселящейся машины. В этом и состоит, по-видимому, окончательное звено цепи метаморфоз телепесни.

То, о чем мы говорим, имеет название. Название хорошо известное – *товар*.

Это и будет основой четвертого взгляда.

Взгляд ЧЕТВЕРТЫЙ

Попробуем взглянуть на телепесню как на особого рода товар – *телевизионный товар*. Словосочетание «телевизионный товар» ставит нас перед проблемой правильной его интерпретации. Совершенно очевидно, что здесь каким-то образом встречаются разные смысловые горизонты – экономический и культурологический. Это как минимум. А за этим стоят разные науки, разные методы исследования, разные теоретические модели. Как в такой ситуации действовать? Попробовать «сидеть сразу на двух стульях»? Занятие неблагоприятное. Можно, конечно, выбрать одну точку зрения, один подход и двигаться в его русле. Но не потеряется ли при этом суть проблемы? Ведь не случайно же сошлись эти смыслы в одном понятии. За ним – эмпирический факт. Причем

такой, который приобретает важное значение для понимания современной культурной ситуации.

Прежде всего необходимо обратить внимание на все большее вхождение культуры в рынок и, как следствие, превращение предмета культуры в товар. Однако этим суть дела, по-видимому, не исчерпывается. Отношение предмета культуры и товара более сложное. С одной стороны, предмет культуры становится товаром и начинает существовать также и по законам рынка. С другой стороны, товароориентированная деятельность (производство, торговля и проч.) сама имеет свою длительную историю. И свою культурную составляющую. А следовательно, свои нормы, свои ценности, свои эталонные образцы. И это касается как содержания, так и формы. Вот эта-то культурная составляющая лишь в последнее время стала серьезно интересовать экономическую науку. Но она существовала и развивалась всегда. А в последнее время ее значение – не культурное, а именно экономическое – значительно возросло и стала она о себе заявлять все более активно.

А раз так, то не только предмет культуры мы можем рассматривать как частный случай товара глазами экономиста, маркетолога и т.д., но и товар мы вправе рассматривать как частный случай культурного предмета, то есть как культурологический феномен. Товар как культурологический феномен, товар как особого рода культурный текст с его специфическим отношением формы и содержания, с его стилистикой, с его жанровыми канонами оказывается в пространстве других текстов культуры и начинает с ними активно взаимодействовать. Это неизбежно приводит к тому, что товар как специфический текст культуры, будучи востребованным в этом качестве, все более приближается к иным текстам, в том числе и к художественным текстам, начинает в чем-то на них походить или в чем-то их имитировать. И от этого, между прочим, зависит такой чисто экономический параметр, как его цена. С другой стороны, свою специфическую «культуру товарности» он передает всем прочим культурным текстам. И мы все отчетливее наблюдаем, как предмет культуры, независимо от того, является ли он товаром или нет, начинает светиться и играть всеми красками товарности. Так товарность обретает статус и значение культурной нормы.

Современное телевидение оказывается той катализирующей средой, где подобного рода процессы активизируются, ускоряются и углубляются. Собственно TV-товар и есть продукт этого далеко зашедшего взаимодействия, своеобразный экономико-культурологический феномен, где отделить одну сторону от другой можно лишь ценой потери специфики предмета. Как его изучать и описывать? Вопрос этот имеет далеко не только

теоретическое значение. То, что происходит в этой области, происходит с нами со всеми. Сегодня и каждый день. И нам важно не только наблюдать и фиксировать новые интересные, в чем-то парадоксальные факты, но и попытаться найти адекватный научный аппарат для их осмысления, для более ясной и сознательной ориентации в их потоке.

* * *

Песня и товар. Такая формулировка вопроса также представляется вполне естественной и не вызывает возражений. Во-первых, все давно привыкли к тому, что песня действительно рассматривается в качестве товара. Существует ведь шоу-бизнес. Песня вовлечена в этот бизнес. Она фактически выступает здесь как товар. Но и задолго до того, как сложилась система шоу-бизнеса, песня, как и многие другие продукты творческой деятельности, могла играть роль товара, то есть предмета купли-продажи. Слово «шлягер» красноречиво говорит об этом, потому что «понятие шлягера вошло в обиход из жаргона австрийских торговцев XIX века. Оно обозначало особо успешно сбываемые товары»¹.

Возможность рассматривать песню в качестве товара не обязательно связана с шоу-бизнесом. Массовый выпуск и продажа нот с популярной музыкой, набирающие оборот начиная с XIX века, создавали условия для превращения песни в товар. Аналогичным образом можно говорить и о превращении песни в услугу или о развитии различного рода услуг, связанных с песней. Однако понятно, что песня сама по себе может быть товаром, а может и не быть, точно так же, как она может выступать в качестве услуги, а может и не выступать в этом качестве.

Связь понятий «песня» и «товар» привычна и естественна не только для исследователя, но и для любого представителя массовой аудитории. Всякий раз, покупая очередной диск с записями песен, мы реализуем экономическое отношение, где песня действительно оказывается товаром.

Но что такое «песня как телевизионный товар»? Какое отношение соответствует этому понятию? «Быть товаром» – означает включенность в известную систему отношений. В минимальном своем виде она представлена отношением двух субъектов: *продавец – покупатель* и двух объектов: *товар – деньги*. А что означает «быть TV-товаром» и какое отношение этому соответствует? То же самое? Есть в такой постановке вопроса нечто такое, что заставляет если и не усомниться в ее правомерности,

¹ Чердниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Вып. 1. Долгопрудный, 1994. С. 174.

то хотя бы разобраться в этом более внимательно и, быть может, внести некоторые дополнения и уточнения.

Можно, конечно, констатировать наличие различного рода тенденций, среди которых усиление зависимости песенного рынка от телевидения, увеличение числа и разнообразия песенной TV-продукции, изменения стилистики песни и формы ее концертной подачи под влиянием эстетики клипа и т.п.

Однако, встав на позицию телезрителя, я задаю себе вопрос, какова моя-то роль на этом празднике жизни? Пусть жизнь песенного рынка бьет ключом. Но где здесь место для меня? Кто я в данном случае – покупатель, продавец, товар, или у меня здесь вовсе нет никакой экономической роли? Последнее означало бы довольно странную вещь, а именно то, что песня как товар не имеет отношения к слушателю. Не менее странно для меня как телезрителя было бы узнать, что я сам есть товар. Впрочем, продавцом, насколько мне известно, я тоже не являюсь. Быть может, я – покупатель?

Первое побуждение – согласиться с таким «лестным» предположением: ведь это все для меня, это я решаю, что выбрать, что смотреть и что слушать, это про меня пытаются выяснить, песни «какой страны я предпочитаю в это время суток». Все это позволяет мне почувствовать себя очень важной персоной, покупателем с неограниченной платежеспособностью, прогуливающимся по бесконечному супермаркету, покупателем, который может позволить себе все.

Есть одно обстоятельство, мешающее мне в полной мере осознавать себя покупателем TV-товара: я его *не покупаю*. Я не включен в отношение обмена. Купив однажды телевизор, я могу смотреть что угодно из того, что передается по множеству каналов телевидения, смотреть сколько угодно или не смотреть вовсе. Да, для нас, для телезрителей трудится огромная TV-индустрия, это наши миллионы глаз потребляют ее продукцию, оценивают разнообразные TV-товары. Но, с другой стороны, купив телевизор, мы купили право брать даром. Что же это за покупатель, который не покупает, и что это за товар, который не покупается, но потребляется?

Все это означает необходимость выбирать между двумя взаимоисключающими вариантами. Вариант первый: выражение «TV-товар» есть в лучшем случае метафора, не имеющая строгого научного смысла. Вариант второй: то, что мы называем «TV-товаром», указывает на систему отношений более сложную, не укладывающуюся в простую схему «товар – деньги, покупатель – продавец».

Начнем с того, что товарные отношения за свою весьма длительную историю «обросли» многими смыслами и ассоциациями, лежащими за

пределами собственно экономических. Один такой пример известен почти каждому с детства. Среди множества взрослых действий и взрослых отношений, которые осваивает ребенок в игровой форме, есть такое действие, как «делать покупки», и такое отношение, как «покупатель – продавец». «Деньги» и «товары» носят условный, игровой характер. Например, в качестве «денег» могут использоваться нарезанные определенным образом листки бумаги, листья деревьев, ракушки могут выступать в роли монеток и т.д. «Товары» могут быть вполне условными – камешки, шишки, кусочки дерева и т.д. – или не вполне условными – конфеты, печенье, выступающие в игровой роли каких-то более серьезных и дорогих продуктов.

Потребность играть не проходит с возрастом, и мы продолжаем делать это всю жизнь, когда сознательно, а когда и нет. И телевидение предоставляет каждому широкие возможности для игры в суперпокупателя. Игра позволяет пренебречь тем, что мы не покупаем «по-настоящему». Вместо этого мы просто нажимаем на соответствующую нашему зрительскому (=покупательскому) выбору кнопку пульта дистанционного управления. В соответствии с негласными условиями нашей игры: выбрал = купил. Если такое игровое допущение сделано, то все дальнейшее превращается в некий «магазин на диване». На поддержание этого *игрового сюжета* работает многое. Укажем некоторые наиболее значимые моменты:

Реклама. Программа телепередач сегодня в большинстве случаев выглядит как реклама TV-товаров. В меньшей степени это касается кратких программ, публикуемых обычно в газетах. В большей степени – журнальных публикаций. Но общая тенденция такова, что анонс передачи становится рекламой TV-товара как по сути, так и по форме. Достаточно выразительный пример – использование рекламных щитов, приглашающих к просмотру тех или иных телепередач. Здесь реклама TV-товара практически ничем не отличается от рекламы обуви, косметики, вин, сигарет. Правда, в последних двух случаях рекламная часть сопровождается предупреждением минздрава о возможном вреде для здоровья. Достаточно много рекламы, именно рекламы, а не просто информации TV-товаров, мы найдем и в Интернете. Казалось бы, чисто информационный ресурс «Яндекса» «Программа телепередач» раскрывает свою рекламную составляющую по мере того, как мы переходим от общего списка передач к более подробным их аннотациям. Что касается «глянцевых» журналов, специально посвященных информированию телезрителей о том, что предстоит им увидеть в течение ближайших семи дней, то информационная часть здесь погружена в плотную, густую, насыщенную рекламную среду. Причем речь идет не только о телепередачах, но

и о жизни «звезд», их досуге, их предпочтениях, в том числе и потребительских предпочтениях: косметика, одежда, мебель, виды отдыха и т.д. В таком контексте смысловая ось «реклама – товар – потребление» становится доминирующей. Сделав свой выбор и изъявив желание насладиться «купленным товаром», мы сталкиваемся с тем, что этот процесс регулярно прерывается «рекламными паузами», где помимо прочих товаров рекламируются и TV-товары. Таким образом, TV-товар без каких-либо оговорок ставится в один ряд с обувью, холодильниками, стиральным порошком и отдыхом на Средиземном море.

TV-магазин. Речь в данном случае не идет о программах, специально предназначенных для рекламы, и продаже различного рода товаров. Здесь необходимо подчеркнуть то обстоятельство, что, попадая в TV-пространство, телезритель оказывается в чем-то, напоминающем большой универсам, с большим числом различных залов, линий и т.п., где он может не только делать какие-то конкретные покупки, но и просто прогуливаться, прицениваться, выбирать. Есть что-то провоцирующее в самой возможности сидеть перед телевизором и переключать его с одной программы на другую, как бы бродить по его виртуальным залам и линиям, не зная, где остановиться, не сделав еще свой окончательный выбор. В этом состоянии «перед выбором», когда отсутствует какая-либо жесткая потребность делать этот выбор, когда есть возможность не выбирать ничего, нечто приятное. Возможно, это чувство своего могущества, своей свободы сделать любой выбор или даже не делать никакого выбора, причем без всяких негативных последствий, и есть то положительное, то приятное, что провоцирует пребывание в этом состоянии без особой на то надобности. В этот момент человек и ощущает себя «могущественным покупателем». Большинство людей не могут позволить себе это удовольствие в реальной жизни. А вот в телевизионном «Зазеркалье» это становится возможным для всех.

«Чего изволите?» В наше время этот вопрос обычно звучит так: «Вам что-нибудь подсказать?» Его суть, однако, не изменилась и состоит она в том, чтобы выразить клиенту свою заботу и заинтересованность в его проблемах, нуждах, мнениях, вкусах. TV-магазин также обладает неким набором возможностей, чтобы сделать это. Существует множество передач, где к зрителю обращаются с просьбой высказать свое мнение, отношение, пожелание, принять участие в выработке какого-то решения и т.п. У зрителя, таким образом, повышается ощущение собственной значимости, он чувствует себя не только участником действия, но такой фигурой, от которой это действие во многом зависит. Так «магазин готового платья» превращается в своего рода «ателье», где конечный продукт может

каким-то образом и до какой-то степени подгоняться под особенности фигуры и вкуса покупателя.

Потребительский перенос. Потребляя TV-товар, мы потребляем не только его. Мы косвенно потребляем те продукты и блага, которые потребляют герои фильмов, сериалов и иных передач. Этот известный эффект называется по-разному – перенос, перенесение, эффект участия, эмпатия и т.п. Суть его в психологическом отождествлении зрителя с персонажем и переживание зрителем всего того, что переживает персонаж. Наряду с прочим может сопереживаться приобретение товаров и потребление, прежде всего это относится к атрибутам «красивой жизни». Такая жизнь не просто насыщена товарами, их покупкой и потреблением. Она сама в определенном смысле является товаром. Во-первых, ее можно купить, это и есть самый обычный и нормативный путь ее обретения. Во-вторых, образом этой жизни можно торговать, такой товар имеет спрос. Эта функция отчетливо выражена в «глянцевых» журналах. В этом названии заключена некая двусмысленность, позволяющая относить слово «глянцевый» как к журналу непосредственно, так и к формируемой им картине мира, к представляемой в нем жизни. В этом втором значении данное слово можно применить и к телевидению, которое во многих своих проявлениях стало также в значительной мере «глянцевым».

Такого рода функция как возможность свойственна любой песне. Шлягеру же она свойственна в значительной степени. А если говорить о клипе, то здесь она выражена еще больше.

Ассортимент. Когда мы видим перед собой некоторое изобилие продуктов, вполне готовых к употреблению, мы легко можем воспринять это изобилие в качестве *товарного изобилия*. И если это изобилие к тому же хорошо упорядочено, классифицировано, если здесь действует иерархия престижности, проводятся регулярные рейтинги, если здесь господствует мода, как, например, в области одежды, причесок и т.п., то наши ассоциации с миром товаров лишь усилятся. Именно это и происходит с песней в TV-пространстве, ставшем сегодня важнейшей областью пространства шоу-бизнеса. И песня, и певец выступают здесь в том же качестве и на тех же правах, что и любой продвигаемый на рынок товар.

Упаковка. По мере того как песня все глубже затягивается в мир «товарности», усиливается значение того, что мы можем условно определить как «упаковка». В данном случае в качестве упаковки выступают различного рода контексты, в которых «подается» песня. Сюда относятся многое. Это и телепередача, где прозвучала песня, это и конкретный ведущий, представляющий песню, это и весь видеоряд, это и различные истории, в том числе и скандальные, связанные с песней, это и мнения,

отклики, и многое другое. Упаковка – не только то, что окружает песню. Упаковка – активная сущность и она проникает в тело песни, все более заполняя, а затем и замещая его собой. Так именно ведет себя аранжировка. Исходно аранжировка выступала в роли дополнения, украшения к тому, что можно еще было выделить в качестве «собственно песни». Тенденция последних десятилетий, хотя и не во всех стилях и не во всех направлениях, такова, что роль этого дополнения все более возрастает, она становится едва ли не главным элементом целого, все более совершенствуясь и усложняясь. Параллельно мы видим, как роль мелодии и гармонии, не говоря о словах, уменьшается, а сами они упрощаются и предельно минимизируются. В таком своем виде они как бы «поглощаются» аранжировкой, становясь одним из ее элементов. Так песня растворяется в аранжировке, а аранжировка становится песней.

Потребительские качества. Потребительские качества товара суть то, за что платит покупатель, то, что он в этом товаре потребляет. Конкуренция товаров и иные рыночные процессы делают эту сторону бытия товара весьма подвижной. Эта подвижность хорошо заметна покупателю еще и потому, что все изменения данного рода направлены именно на него и всячески доносятся до него с помощью рекламы и иными способами. Подобные процессы происходят и с песенной продукцией, и с TV-продукцией. Мы наблюдаем за этими процессами с помощью телевизора, а телевидение помогает нам это заметить и «правильно» на это отреагировать. В контексте такой игры мы естественно начинаем воспринимать песню как товар, динамично меняющий свои потребительские качества нам в угоду, а самих себя как главных покупателей. Так мы еще глубже втягиваемся в игру.

Все вышесказанное подтверждает тезис о том, что телезритель оказывается втянутым в некое игровое действие, где он выступает в роли «покупателя», хотя на самом деле и не совершает реальных покупок. Само по себе это мало что объясняет. Зато ставит целый ряд новых вопросов:

1. Кто является его партнером или партнерами по этой игре?
2. «Играют» ли они для собственного удовольствия или преследуют какие-то более «серьезные», не игровые цели?
3. В чем смысл всего этого действия, если таковой есть, и какова структура складывающихся в нем отношений?
4. Как все это влияет на формирование и развитие песенного жанра?

Начнем с первого вопроса. Кто является партнером «покупателя»? Иными словами, кто включен в систему отношений, скрывающихся за понятием TV-товар? Телезрители, как мы видим, выступают в роли игровых

покупателей. В этой ситуации, как минимум, должен существовать «продавец», а также предполагается «производитель». По сути, индустрия телевидения осуществляет обе эти функции, иногда с привлечением дополнительных сил, что в данном случае не имеет для нас значения. Поэтому, объединяя эти две функции в одну, обозначим ее с помощью слова «поставщик». Телевидение выступает в этой системе отношений как субъект, производящий TV-товар и доносящий его до «покупателя».

Здесь возникает одно затруднение. Если «покупатель» не настоящий, а игровой, то и «продавец», участвующий в этой игре, оказывается игровым, а не настоящим. TV-индустрия – слишком дорогостоящая «игрушка». Поэтому логично поставить вопрос о существовании настоящего, реального покупателя, который платит реальные деньги. Для того чтобы ответить на этот вопрос *положительно*, нет необходимости проводить какие-то особые изыскания. Каждый раз, когда интересующая нас телепередача прерывается на рекламную паузу, мы вынуждены вспоминать об этом. Вопрос лишь в том, сводится ли эта «третья сила» к рекламодателям. Вопрос в нашем случае не слишком принципиальный по той простой причине, что мы не можем здесь углубляться в детали, хотя, быть может, и очень важные. Поэтому назовем эту третью позицию «заказчик» и будем считать, что за этим собирательным названием стоят субъекты крупных экономических и политических интересов. Теперь становится понятным, что «поставщик» в отношении с «покупателем» поддерживает игру в магазин TV-товаров, то есть играет в продавца. Однако в отношениях с «заказчиком» все обстоит весьма серьезно, и назвать это игрой было бы неуместно.

Итак, вместо пары «покупатель – продавец» мы получаем триаду «покупатель – поставщик – заказчик». Напомним, что последние три названия имеют условный, рабочий характер и не претендуют на роль экономических терминов. Ведь «играющий покупатель», квазипокупатель, представляет собой феномен не экономический, а скорее культурологический, что сильно смещает общий смысл всей конструкции и всех входящих в ее состав элементов. Тем не менее за ними стоят реальные социальные субъекты, вступающие в определенные – прямые или косвенные – отношения, имеющие свои интересы, потребности, ожидания. Они-то, как нам кажется, и образуют тот «Бермудский треугольник», попав в который песня формируется как TV-товар, претерпевая при этом определенные изменения.

Теперь сформулируем проблему более конкретно.

- Существует некий особенный жанр – песня. Ей свойственна лабильность, гибкая приспособляемость, способность вступать во всякие

взаимодействия и входить в разнообразные социокультурные контексты. Попадая в тот или иной новый контекст, отвечая на те или иные новые ожидания, запросы, веяния времени, песня каким-то образом меняет свои первоначальные свойства и характеристики. Но лишь те, которые не затрагивают ее сущностных основ. В этих изменениях отображаются особенности тех контекстов, тех культурных сред, в которые погружается песня, с которыми она взаимодействует, к которым она приспосабливается.

- В современных условиях одним из таких особо значимых контекстов выступает телевидение. Телевидение активно осваивает песню, а песня активно осваивает телевидение как особое жизненное пространство. В этом пространстве она, помимо прочего, выступает в качестве товара – TV-товара. При этом достаточно традиционная для песни роль товара (свойство «быть товаром») претерпевает существенные изменения. Категория «TV-товар» несет здесь уже не только и не столько экономические, сколько культурологические смыслы и тесно связана с категорией «игра». TV-товар есть игра и не-игра одновременно.

- TV-товар – особый социокультурный контекст. Как и любой такой контекст он может быть представлен со стороны взаимодействия вовлеченных в этот контекст субъектов, которые в этом взаимодействии занимают свои позиции. С этими позициями связаны соответствующие им системы ожиданий, требований, предпочтений и т.п. В своей совокупности они образуют своеобразное интегральное пространство ожиданий. Песня, попадая в это пространство ожиданий как в некое «силовое поле», претерпевает определенные изменения, приспосабливаясь к ним. Можно сделать вывод, что пространство ожиданий, действующее в TV-товарном контексте в своем минимальном виде, может быть представлено как взаимодействие трех перечисленных выше позиций «покупатель – поставщик – заказчик».

- На сегодняшний день существует богатый эмпирический материал, представляющий результат приспособления песни к TV-товарному контексту. Центральное место в нем занимает *клип*. Оснований для этого существует несколько. Во-первых, клип технологически и генетически связан с телевидением. Во-вторых, клип – это особая форма песенного товара, которая, будучи порожденной телевидением, может быть от него отчуждена и выведена на более широкие рыночные пространства. В-третьих, клип наиболее полно репрезентирует динамику приспособлений песни к TV-товарной среде. В-четвертых, клип сегодня влияет на эстрадную песню в целом. Был период, когда на песню, на ее стиль, на форму концертной подачи и т.п. активно влияла «эстетика дискотеки». Теперь столь же активное влияние оказывает «эстетика клипа». В-пятых,

наличие клипа сегодня является условием успеха любой песни, любого певца и любого автора.

В том, что сказано выше, есть факты и есть гипотезы. К гипотезам относится утверждение о том, что многие важные особенности эмпирического материала существенно связаны с пространством ожиданий, то есть подлежат объяснению именно таким способом. Гипотезой является и представление о TV-товаре, которое предложено здесь.

Чтобы проверить гипотезу, надо посмотреть, как она работает.

Начнем с позиции «покупатель». Для самого «покупателя» эта позиция, как уже было сказано, является игровой. Соответственно, его позиционные (обусловленные позицией) ожидания включают и требования, предъявляемые к «хорошей игре» и к «хорошей игрушке».

«Хорошая игра» – та, в которую можно легко включиться и эффективно играть. Если игра состязательная, то, естественно, хочется иметь шансы на выигрыш. Если игра ролевая, то играющему важна возможность примерять на себя разные роли, получая при этом опыт, впечатления и переживания, которых ему по каким-либо причинам недостает.

«Хорошая игра» дает возможность покинуть на время обыденный мир и перенестись в другой, более интересный, яркий и увлекательный. Она должна сделать этот мир настолько привлекательным, чтобы в нем хотелось пребывать длительное время и хотелось бы в него возвращаться.

«Хорошая игра» сочетает в себе риск и безопасность. Она создает возможности для напряжения, мобилизации сил, «выброса адреналина» и комфорт, условия для релаксации.

«Хорошая игра» дает возможность разрядить те внутренние напряжения, которые, по тем или иным причинам, разрядить не удастся. Она позволяет почувствовать себя более сильным, ярким, достойным уважения и самоуважения. Она возвращает чувство уверенности, освобождает от чувства вины, дает возможность легитимного преодоления запретов. Тем не менее «хорошая игра» – это всегда игра по строгим правилам.

«Хорошее игровое пространство» (игротекa) создает широкие возможности для свободного выбора, для того чтобы получить именно то, чего мы в данный момент желаем. Непременным ее качеством должно быть разнообразие, значительно превосходящее разнообразие ситуаций обыденной жизни. Ее универсализм должен быть убедительной альтернативой ограниченной жизни. Такое разнообразие мы видим на витринах больших универмагов. Поэтому они представляют собой «хорошее игровое пространство». Поэтому «хороший товар» это еще и «хорошая игрушка», а «хороший шопинг» – это еще и «хорошая игра».

Телевизионный товар делает явные шаги навстречу такого рода ожиданиям. Прежде всего, это касается клипа, который «сдвигает» сам жанр эстрадной песни, приближая его к требованиям «хорошей игры». Играя в «покупателя», мы покупаем клип как «хорошую игру». Впрочем, не только о клипе должна здесь идти речь, но также о самом способе организации и существования телевизионной песенной жизни.

Пространство клипов является пространством «игрушечного» удвоения жизни, но не обыденной, а «приподнятой» над обыденностью. В некоторых своих чертах он напоминает мир кукол Барби. Этот мир наполнен разными вещами, которые всячески комбинируются друг с другом. Каждая из них – игрушечное воплощение мечты. Он допускает достаточно свободы для манипулирования и комбинирования, но существуют жесткие границы допустимого, выход за которые равнозначен разрушению игры. Этот мир открыт для новых и новых элементов, но лишь таких, которые имеют то же самое происхождение («только для своих»). Он вовлекает играющего, позволяет в игровом сопереживании – переносе – насладиться прелестями красивой жизни. Он делает нас постоянными участниками своей жизни, а себя столь же постоянным предметом наших забот. И во всем строгий стандарт.

В мире клипа действительно происходит нечто похожее. Порой он может показаться сумбурным и даже хаотичным, но подчиняется жестким внутренним законам. И здесь стандарт отчетливо просвечивает сквозь видимость разнообразия.

Начнем с деталей, казалось бы, не очень существенных. В клипе, как правило, есть и песня, и танец, и действие, и некий фон – природный и рукотворный. Очень скоро мы замечаем, что в выборе предметов для этого фона действуют вполне определенные тенденции. Едва ли не в каждом клипе присутствует автомобиль. Несколько реже – подземный гараж или крытая автостоянка. Красивые архитектурные сооружения, не менее красивые, часто – роскошные, интерьеры. Разнообразные портьеры и шторы. Из мебели чаще всего фигурирует кровать, тоже роскошная, значительно реже стулья и столы. Характерны «транспортные» мотивы: шоссе – пустынное или с движущимся автомобилем, море и поездка на катере, яхте, теплоходе. Характерны виды природы. Чаще они связаны с отпуском, курортом, круизом и т.п. Клипов, где представлен именно такой набор, большинство. Это – доминирующая группа. Все вышеперечисленные элементы укладываются в одном смысловом поле, которое образуется на пересечении таких понятий, как «товар», «престиж», «досуг» (отдых, удовольствия, развлечения). Заметим, что и престижность, и отдых-удовольствия-развлечения также представляют собой особого

рода товары, или товарные качества. В контексте клипа они тоже становятся телевизионными товарами.

Набор подобных элементов достаточно ограниченный. Разнообразие возникает на уровне решения каждого отдельного такого элемента и, что более существенно, на уровне их взаимного расположения, комбинирования, манипуляций. И это тоже напоминает игру.

Клип создает иллюзорное ощущение обладания этими предметами и за счет сопереживания действию, и за счет песни, которая вообще является сильным фактором включения, вовлечения. Что существенно, этот эффект не становится объектом зрительского внимания, но остается в тени, маскируется иными, более яркими и мощными впечатлениями.

Что касается песни в музыкальном ее плане, то и здесь мы видим, как усиливаются моменты, сближающие ее с миром товаров и делающие ее похожими на товары. При этом ослабляется все то, что могло бы помешать этому, и что противоречит идее товарности. Выше мы уже упоминали о *«товарном изобилии»* и *ассортименте*, о стандартизированном разнообразии, которому подчинено здесь очень многое: стилистические клише, ритмические формулы, аранжировка, исполнительские приемы и многое другое.

За всем этим видится большой каталог товаров – путеводитель по музыкальному рынку. Подобное устройство музыкальной реальности позволяет играть в различного рода игры. Например в «знатока», «музыковеда». В отличие от настоящего музыковеда, который должен разбираться в музыкальном искусстве, «знаток» должен ориентироваться в стандартизированном многообразии музыкальных товаров. Для него оно выступает чем-то вроде карты. И для каждой новой «фигуры» он быстро отыскивает соответствующее место на карте. Преуспев в этом, можно стать «ходячим каталогом» музыкальных товаров.

Сказав о песне, нельзя не сказать и о певце. В мире клипа певец – больше, чем певец. Хотя, может быть и меньше, чем певец. Он, конечно, не только поет, но еще и танцует, и действует как актер. Но при этом клип делает все, чтобы скрыть его личность, заменить лицо маской и в конечном итоге тоже сделать его «хорошей игрушкой». Личность – плохая игрушка. Чем более человек – личность, тем менее он игрушка. Это же относится и к певцу. Зато кукла – хорошая игрушка. В превращении человека в куклу на помощь приходит нарочитая имитация, искусственность и столь же нарочитый стандарт. Не улыбаться, а «исполнять улыбку», не смотреть, а «исполнять взгляд», не вздыхать, а «исполнять вздох». И чем ближе к стандарту, тем лучше. Это же относится и к пению. Непосредственное

живое интонирование здесь совершенно неуместно. Оно порождает эстетический диссонанс с общими канонами устройства этого игрушечного мира, где «мальчик-колокольчик» не имеет права на индивидуальное самовыражение. Эти стандарты исполнитель выносит и на эстраду, где сегодня услышать естественный голос – большая редкость.

Что-то похожее происходит и с танцевальной пластикой, которая все более отдаляется от собственно человеческой и все более подражает динамике искусственных устройств. Происходит своеобразная конвергенция живого и неживого.

Другой характерный момент связан с идеей «упаковки». Упаковка – важный элемент товара. Она одновременно и его часть, и его вывеска, реклама. Что касается песни, то и здесь с определенного момента можно отличить собственно песню от ее музыкальной упаковки. Это происходит тогда, когда ослабевает или теряется вовсе смысловая, художественная нагрузка на элементы ритмической и фактурной организации текста, на оркестровку и т.д. Чем более ослабевает такая органическая связь между песней и ее аранжировкой, тем более она превращается в «упаковку». В какой-то момент упаковка становится предметом специального интереса. Это отвечает интересам игры в «знатоков», ибо в упаковках разбираться легче. Видимо, навстречу этому интересу движется тенденция переодевания песни, ее периодического переупаковывания. Так появляется мода на «ремиксы» и т.п. Здесь очень легко перейти черту, когда ценностный акцент переносится с песни на упаковку.

Но и этот шаг – не последний. Упаковка разрастается и поглощает собой все. Создается такой новый контекст, где все, включая мелодию песни, становится упаковкой, ее частью, ее продолжением. Все становится упаковкой, а упаковка становится всем. В этот многослойный контекст вовлекаются все элементы клипа, включая самих исполнителей, автомашины, виды природы и скоротечные драматические коллизии. Далее тенденция распространяется на передачи, в которых представляются клипы, на телеведущих... Упаковка оказывается главной и единственной субстанцией этого мира.

Товар, состоящий из одних упаковок – идеальный вариант игрушечного товара. Таков, фантик, который в детских играх может выступать то в роли товара, то в роли денег. С другой стороны, упаковка как товар – не идеал ли всех товаров? Но упаковка прожорлива. Она должна питаться чужими смыслами и чужими имиджами. Упаковку нужно рано или поздно завернуть в другую упаковку. Не этим ли объясняется потребность помещать звезд в новые, не свойственные им игровые контексты – в цирк, на ринг и проч.

Еще одна интересная тенденция из мира товаров обнаруживается в мире клипа. Назовем это условно «*ценностным уплотнением*» предмета. Речь идет о достаточно распространенном явлении, когда один и тот же предмет потребления, один и тот же товар нагружается все новыми потребительскими качествами, наделяется все новыми достоинствами и тем самым становится потенциально ценным для значительно более широкого круга людей, полезным для большего числа ситуаций. Примеры такого рода мы встречаем на каждом шагу. Возьмем сотовый телефон. Первоначально, просто переговорное устройство, он очень быстро обрастает все новыми функциями как утилитарного характера, так и «маленькими радостями». Последние с очевидностью переводят это устройство в ранг игрушек и «развлекалок». Задолго до появления в нашей жизни этого устройства Станислав Лем в рассказе «Стиральная трагедия» весьма иронично описал аналогичный процесс, происходящий со стиральными машинами, которые в условиях товарной конкуренции становились носителями все новых, ранее не свойственных им качеств. Присмотревшись повнимательнее к клипу, можно увидеть, как в него буквально впрессовано огромное количество признаков и свойств, отвечающих самым разным вкусам, запросам, потребностям. Он часто соединяет несоединимое. В том числе и в стилистическом отношении. К полистилистике или постмодернизму это вряд ли имеет прямое отношение. Но некий резонанс налицо. Все это порождает специфическую художественную задачу. Задачу превращения изначальной эклектики в некое подобие органической целостности. Задача трудная. Ведь только очень искусный повар сумеет приготовить вкусное блюдо из набора совершенно произвольно подобранных ингредиентов. Итак, тенденция, развивающаяся в сфере товаров, переносится в сферу артефактов. При этом фактор рыночной целесообразности становится своеобразным эстетическим принципом.

Вопрос об отношении особенностей клипа как телевизионного товара к специфическим позиционным ожиданиям «покупателя» в действительности сложнее, и здесь генерируется значительно большее число ожиданий, которые оказывают свое формирующее воздействие и отображаются в качествах товара. Рассмотренных примеров достаточно для того, чтобы увидеть, что такая связь существует.

Перейдем к обсуждению другой позиции – «поставщик». По поводу «поставщика» вообще возникает вопрос, есть ли у него свой специфический интерес, связанный с направлением развития тех или иных ТВ-товаров, или он просто стремится в максимальной степени удовлетворить запросы «покупателя» и «заказчика»? Иными словами, присутствует

ли в комплексе «сил», формирующих облик TV-товара, еще и такая, которая определяется специфическими интересами поставщика? Такие специфические интересы все же есть. Они связаны с тем, что «поставщик», для того чтобы сохранять свое существование в данном качестве, должен *быть нужным*. Во-первых, быть нужным «покупателю» и, во-вторых, быть нужным «заказчику». Причем его полезность для «заказчика» находится в зависимости от его способности удовлетворять запросы «покупателя».

Напомним, что «поставщик» соединяет в себе две функции – производитель и продавец. *Как производитель* он заинтересован в широком продвижении своего продукта, и не только через каналы TV. *Как продавец* (и промоутер) он заинтересован в том, чтобы успешно конкурировать на рынке такого рода услуг. В конечном-то счете, могущество и незаменимость «поставщика» опирается на его способность привязать к себе, точнее к своему товару и услугам, потребителя. Как он это делает?

Он формирует «другую реальность». Но эта реальность должна быть не просто «другой». Она должна быть *конкурентоспособной*, то есть сочетать доступность с иными преимуществами. При этом по необходимости стремится заставить потребителя *поверить в преимущества* этой «другой реальности», то есть занимается рекламой и продвижением этой реальности как особого товара на рынок. И это, быть может, еще важнее. Специфический интерес «поставщика» состоит в том, чтобы быть необходимым, незаменимым, добиться того, чтобы его «Зазеркалье» стало главной средой обитания телезрителя, чтобы переселить телезрителя в эту среду и убедить его в том, что она лучше, что его мир лучше, чем реальный.

Не требуется особых усилий, чтобы найти подтверждения выдвинутых предположений. Другая реальность, о которой было только что сказано, – TV-реальность – действительно сложилась. Особенно отчетливо все ее признаки выражены в клипе – доминирующей форме песенного TV-товара. Рассмотрим некоторые из этих признаков.

ПРОСТРАНСТВО

1. Обычное физическое пространство, в котором мы живем, диалектически сочетает в себе аспекты прерывности (дискретности) и непрерывности (континуальности). Пространство клипа также несет в себе и то и другое. Иначе просто не может быть. Однако в этом пространстве особыми художественными средствами достигается относительное разделение, расслоение этих начал и акцентирование их по отдельности.

В одном случае, теми или иными средствами акцентируется континуальность. В другом случае, всячески подчеркивается дискретность. В итоге получается как бы два типа пространства. Одно – по преимуществу континуальное. Другое – по преимуществу дискретное. Они могут сталкиваться, контрастировать, входить в смысловое взаимодействие, но, как правило, не смешиваются окончательно.

2. Физическому пространству присуща так называемая *изотропность*. Иными словами, все его части и все направления равны между собой, одно направление ничем не лучше и ничем не хуже другого, точно так же можно сказать и о его разных точках. В пространстве художественном это не так. Но в клипе смысловая анизотропность пространства акцентирована и иногда даже гипертрофирована. Особенно это касается пар: далеко–близко и высоко–низко. В частности, контраст высокого и низкого – вертикаль – иногда подчеркивается с такой энергией и настойчивостью, что это вызывает чувство головокружения. Образы высоты часто присутствуют в клипах с суицидальной тематикой и в клипах сновидческого типа, где вообще с особой интенсивностью «играют» с пространством. В этом же направлении действуют приемы намеренного искажения, искривления пространства, которые достаточно часто здесь используются.

3. Пространство клипа усиленно насыщается «качественностью». Оно не пустое изначально. Оно – не нейтрально. Пространство как бы поглощается «атмосферой», заряженной смыслами и настроениями. И в этом тоже вроде бы нет ничего особенно нового – таково вообще художественное пространство. Если, конечно, не принимать в расчет интенсивности и постоянства, с которыми это качество проявляет себя здесь. То же самое происходит и с символичностью пространства. Здесь символика пространственности (объемов, направлений и пр.) усилена и чрезвычайно напряжена. Уместна аналогия: ритм свойственен вообще любой музыке, но в рок-музыке он реализует себя с особой силой и неуклонностью.

Эти особенности клипового пространства вызывают две ассоциации. С одной стороны, оно, без сомнения, несет в себе признаки пространства кинематографического, но только преподносит их в исключительно концентрированном и, следовательно, огрубленном виде. С другой стороны, его не без оснований можно сравнить с внутренним, психическим пространством, с пространством сознания, а может быть, и подсознания, пространством грез, сновидений, галлюцинаций. Если это не простое совпадение, если *овнешнение внутренней реальности* является действительной тенденцией, то на это обстоятельство следует обратить особое внимание, ибо это весьма симптоматично.

ВРЕМЯ

С категорией времени в клиповой реальности происходит нечто аналогичное тем метаморфозам, которые претерпевает здесь пространство. И оно также, с одной стороны, вбирает и концентрированно предьявляет особенности кинематографического времени и времени музыкального, с другой же стороны, оно также заставляет вспомнить о психическом, внутреннем времени, о времени сновидений.

1. Здесь также происходит «расслоение», относительное разделение аспектов прерывности и непрерывности, дискретности и континуальности. Эпизоды, где всячески подчеркивается непрерывность и текучесть всех процессов, могут сменяться эпизодами, где время как бы раскалывается на отдельные не связанные друг с другом фрагменты.

2. Время может менять скорость своего течения, ускоряться и замедляться. Легкое замедление процессов в сочетании с нарочитой плавностью дает ощущение нереальности, делает происходящее сноподобным. Время может менять направление, двигаться вспять. Наконец, оно может закольцовываться, начать двигаться по кругу.

3. Все это делает время активным, почти живым. Оно сообщает ему качественное внутреннее разнообразие и значение особой атмосферы, насыщенной смыслами и эмоциями.

Причинность

1. Изменения, происходящие с пространством и временем, не могут не повлечь за собой изменений, касающихся причинности. Нетривиальное перемещение в пространстве, движение времени вспять и тому подобные аномалии означают попадание в мир с иной причинностью, или причинностью нарушенной. Следствием является ощущение странности, алогизма или иной логики. Это порождает дополнительную эмоциональную напряженность, состояние ожидания чего-то непредсказуемого.

2. Изменения причинности не всегда связаны с деформацией пространственно-временных отношений. Речь может идти о распаде привычных связей явлений. Вещи начинают вести себя не так, как им положено. Причем такое странное поведение вещей, что существенно, вовсе не воспринимается как признак того, что мы попали в мир сказки, фантастики или чего-то в этом роде. Это – особый, не сказочный и не фантастический «клиповый» мир, являющийся своеобразной перекombинацией элементов реального мира и образов, тем культуры.

Физическая и культурная реальность нарезаются, крошатся, а затем из этих кусочков составляется некая новая композиция. Старые причинные и логические связи оказываются просто ни при чем.

3. Возникающий в результате всего этого алогизм имеет несколько возможных интерпретаций:

а) *Ворвавшийся откуда-то хаос*. Универсальность привычных связей вещей оказывается не абсолютной. Есть нечто, находящееся по ту сторону порядка, есть Хаос и он способен прорываться в наш мир.

б) *Творческая свобода, волюнтаризм*. Клип – пространство беспредельной творческой свободы. Здесь оказывается возможным как угодно препарировать физическую и культурную реальность и строить из этого материала свои миры.

в) *Логика бессознательного*. Не хаос и не безграничная свобода, а последовательная логика, но логика иная, не понятная нашему сознанию, логика бессознательного. Присутствие этой логики можно чувствовать. Точнее, нельзя не чувствовать. Но выразить ее словом оказывается невозможным. Такова логика сновидений, галлюцинаций, бреда. Какая из этих трех интерпретаций верна? Клип не дает на это ответа. Это просто разные возможности понимания. Можно воспользоваться любой из них, двумя или тремя сразу, или вообще не отвечать на этот вопрос. Скорее всего, именно такая стратегия и окажется наиболее близкой природе клипа. Всё и ничего.

Если обобщить то, что было сказано о пространстве, времени и причинности, то можно уловить некоторую общую тенденцию, обозначив ее как *овнешнение внутреннего*. Измененное пространство, измененное время, измененная причинность – все это очень сильно напоминает характеристики внутренней реальности, в частности реальности сновидений. Эта общая тенденция имеет и другие проявления.

Во-первых, сама природа клипа, где особую нагрузку берет на себя предельно спрессованный видеоряд. Природа самой песни такова, что основное ее содержание – музыка и слово – воспринимается через слух. Зрительное восприятие в любом случае играет роль более или менее развитого дополнения, подкрепления основного впечатления. Это, между прочим, означает и то, что восприятие песни сопровождается достаточно большой активностью на внутреннем плане, где у слушателя рождаются зрительные образы, ассоциации, происходит эмоционально-смысловая переработка, формируются интерпретации и рождается понимание. Многое из этого осуществляется в форме зрительных образов.

Клип берет всю эту работу на себя. С огромной скоростью он представляет на экране вереницу образов, выстраивает самые причудливые

ассоциативные ряды, задает общую эмоциональную атмосферу и диктует свою смысловую логику, свою интерпретационную схему. Это и есть своеобразное овнешнение внутреннего: то, что составляет внутренний творческий процесс восприятия песни, становится частью извне предлагаемого информационного продукта. Этот продукт как бы подменяет собой собственную творческую активность, делает ее излишней, ненужной. Такое овнешнение внутреннего оказывается, помимо прочего, формой «протезирования души», ибо берет ее функции на себя.

Во-вторых, нельзя не упомянуть о достаточно типичном для клипа «сновидческом» характере его зрительных образов. Об этом уже было сказано выше. Добавим к этому, что сновидческий характер связан не только с формальными характеристиками демонстрируемых образов, но и с их содержанием. Многое здесь явно воспроизводит известные мотивы психоанализа как во фрейдистском, так и в юнгианском варианте. Узнаваемы и образы, навеянные идеями трансперсональной психологии (знаменитые грофовские «базовые пренатальные матрицы»).

В-третьих, довольно часто встречаются клипы суггестивно-гипнотического типа, сочетающие в себе утомляющее мелькание красок, монотонный аудиоряд, навязчиво повторяющиеся словесные формулы текста. В них довольно часто используется прием демонстрации «магнетического» взгляда певца или певицы, помещенного в центр кадра. Такого рода клипы объективно работают на формирование трансового эффекта, на создание измененного гипноподобного состояния. Зритель как бы погружается в сон, а сновидения ему преподносятся извне и в готовом виде. Возникает эффект «суррогатного сновидения». Это, возможно, и есть тот товар, который предлагает «поставщик», претендуя при этом на монополию.

Клип стал влиятельной формой. Его «проекции» можно без особого труда увидеть и в организации концертов, шоу. Различного рода «телепроекты» могут обнаружить отчетливые влияния технологии клипа. Эстетика клипа оказала отчетливое влияние на стилистику песен, на имиджи певцов, на общее сценическое оформление песни, включая хореографические элементы и т.д. Клип распространяет свое, может быть и не столь очевидное, влияние на «большое» искусство, например на современный кинематограф. Так что эти тенденции имеют более универсальный характер.

Говоря о позиции «поставщика», нельзя ограничиться проблемой «альтернативной реальности», которая является его главным товаром. К этому стоит прибавить идею *стандарта*. И как производитель, и как

продавец, «поставщик» умеет *нащупать спрос и превратить его в стандарт*, который затем он властно диктует, навязывая его всем.

В отличие от позиции «потребитель», несущей в себе выраженный игровой момент, позиция «заказчик» предельно серьезна. Серьезна настолько, что «заказчик» сам ничего не потребляет. Во всяком случае, потребление не связано с осуществлением этой его позиции. Собственно потребительские достоинства TV-товара нацелены на «покупателя», то есть не настоящего, а игрового покупателя. Именно ему должен понравиться TV-товар. Именно он его непосредственно потребляет. Тогда как «заказчику», то есть реальному, серьезному покупателю, нужно нечто другое:

1. Способность TV-товара привлекать и удерживать интерес и внимание телезрителей. Доступ к их сознанию, включая подсознание. Здесь важны такие параметры, как величина аудитории, количество времени доступа к аудитории, интенсивность воздействия.

2. Способность TV-товара формировать у телезрителя нужные «заказчику» установки.

При этом зрительские ценности нужны и «заказчику», но лишь постольку, поскольку они нужны «покупателю». «Заказчик» заинтересован в интересе «покупателя». И за это он готов платить.

О существовании такого «заказчика» регулярно напоминают рекламные паузы. Хотя он связан не только с рекламой. «Заказчик» – это субъект каких-либо «больших» интересов, преимущественно интересов политических и экономических. Они часто переплетаются между собой, но различить их можно. Например, политике интересна возможность TV влиять на политическое сознание и поведение людей, а коммерции больше интересна возможность TV влиять на экономическое поведение, в частности, на покупательский спрос.

В интересе коммерческом можно условно выделить два уровня: конкретный и общий. На конкретном уровне речь идет о формировании спроса на конкретные товары и услуги. Этим, собственно, и занимается реклама во всех ее формах. Эта сфера динамична и изменчива, как изменчив конкретный состав рекламируемых товаров и услуг, как изменчив круг основных рекламодателей. На общем уровне речь идет о формировании *«покупателя-потребителя»*, о продвижении в социум определенной модели, стандарте личности, включающей модель сознания и поведения. «Человек играющий» постепенно становится «человеком покупающим» и находящим именно в этом свое новое счастье. Особый параметр – *уровень потребительского (покупательского) возбуждения*. Он является абстрактным по своему содержанию, но он ситуативно конкретен, способен меняться во времени в зависимости от целого комплекса условий.

В интересе политическом тоже можно условно выделить аналогичных два уровня. К конкретному уровню относятся конкретные политические предпочтения – симпатии и антипатии. Наиболее актуальным это становится в связи с предвыборной компанией, когда необходимо бороться за голоса избирателей.

Сюда же в известной мере относится и вопрос о моделях политического поведения – какие приемлемы или неприемлемы, какие эффективны или неэффективны. У этого вопроса есть и общий (мировоззренческий) и частный (ситуативный) аспекты. Частный связан с тем, какие модели политического поведения отвечают потребностям «момента». Общий уровень – сознание людей (телезрителей), картины мира, которые формируются в процессе взаимодействия с информационным потоком. Аналогично уровню потребительского возбуждения можно выделить и такой параметр, как *уровень политического возбуждения*, или уровень политизированности масс.

У политика и коммерсанта интересы в чем-то совпадают. И тот, и другой стремятся получить предсказуемого и управляемого человека, то есть человека, ограниченного заранее известным *стандартом*. Именно стандарт и есть та точка схождения, где пересекаются интересы – осознанные или неосознанные – и «покупателя», и «поставщика», и «заказчика». Это и есть основное содержание того «социального компромисса», который постоянно формируется и утверждается в этой большой игре в TV-товар. Стандарт – категория, которая объединяет все три позиции. Конкретный набор стандартов и есть результат «сложения сил», своего рода сделка, договор купли-продажи, где каждый что-то отдает и что-то получает взамен. «Покупатель» отдает свое время и открывает доступ к своему сознанию, позволяет себя программировать. «Поставщик» организует производство и продажу. «Заказчик» выкладывает деньги и получает а) рекламные услуги, б) доступ к массовому сознанию, возможность манипулирования.

Таким образом, «игра» в магазин оборачивается делом очень серьезным, куда более серьезным, чем торговля «настоящими» товарами, материальными предметами. Предметом торговли здесь оказывается сознание человека и сознание общества.

* * *

Все четыре взгляда дают нам картину довольно мрачную, если не сказать беспросветную? Неужели все действительно обстоит таким образом или в складывающейся картине чего-то не хватает, чего-то не столь заметного, но все же весьма существенного? Для заблудившихся в лабиринте

это может быть едва заметное движение воздуха, или едва заметный лучик света, или какие-то звуки «большого мира», доносящиеся издалека. Нить Ариадны тонка, едва заметна, но она изменила всю ситуацию коренным образом.

Есть такой забытый «пятый элемент» и в нашем случае. Так что же это?

Не *что*, а *кто*. Это Вы, уважаемый читатель, это вообще любой живой конкретный человек. Но не как нечто, а именно – как некто. Не как статистическая единица, не как объект, а как субъект, обладающий сознанием, волей, свободой выбора и способностью свой выбор осуществлять. Только такой человек является *субъектом действия*, а без субъекта действия нет и самого действия. Субъект определяет целое, не только отвечая на вопросы, каким оно является и в каком направлении развивается, но и *определяя, каким ему быть*.

И НА ТЕНИСТОЙ УЛИЦЕ Я ПОСТОЮ В ТЕНИ

Для начала, вернемся к истории очень давней. Истории старой, можно сказать, как род человеческий, а потому многократно отраженной в разнообразных культурных текстах – от мифов и сказок до философских трактатов и эссе. В XX веке и в наше время она получила новое развитие и стала очень современной историей, возможно, одной из самых современных историй.

Это – история отношения Человека и его Тени.

Использованная в качестве названия этой главы строка из песни Ю. Антонова на слова И. Шаферана «На улице Каштановой», может пониматься просто как обозначение самого факта присутствия данной темы в нашем разговоре. Однако можно пойти чуть дальше и принять ее в качестве фиксации, так сказать, «нулевой точки» развития отношения «Человек – Тень». В этой точке тень есть тень и не больше. А человек есть человек, и не меньше. А если и меньше, то не намного. Позитивное в целом мирозерцание антоновских песен, как правило, не позволяет вещам выходить из берегов *реального*, с одной стороны, и *дружелюбного* по отношению к человеку, с другой. Так и здесь: есть некто, есть жаркое солнце, и есть некий предмет, например, дерево, который ограждает человека от избытка солнечных лучей и, таким образом, создает «место, где хорошо». Тень – функция, а не сущность.

«Есть улицы центральные, высокие и важные, с витринами зеркальными, с гирляндами огней»... Они есть, но они – не то «место, где хорошо». Среди этой высоты, важности, блеска и шума систематическим образом нарушается *равновесие между мной и моим инобытием*. Их много, а меня мало, я теряюсь и сам становлюсь призрачным, как тень. И потому, «милей не шумные, милей одноэтажные». Здесь восстанавливается

нарушенное равновесие. Здесь я вновь обретаю себя и свою свободу, которая выражается в том, что я могу по желанию выбирать между множеством «мест, где хорошо». Если захочу, пройду по Абрикосовой, захочу – сверну на Виноградную. А то и в тени могу постоять, на Тенистой улице. А в запасе еще Вишневые, Грушевые, Зеленые, Прохладные, а также Сиреневая, Каштановая, Луговая. На этом список «мест, где хорошо», не заканчивается. Хорошо и на «белом теплоходе», и «под крышей дома твоего», да и мало ли где еще. Важен ведь способ мировосприятия. А он всегда с собой. В нем удивительным образом сочетались и уравнивались принцип реальности и принцип удовольствия. Реальность выбирается такая, которая «в кайф», но и удовольствия не выходят за пределы реально достижимого. Такой вот «гедонистический реализм».

Этот способ мировосприятия свойственен не только данному певцу и композитору. Он доминировал в творчестве большинства ВИА. По сути это была субкультурная «формула счастья», субкультурное «райское состояние», которое, впрочем, продлилось недолго.

За пределами субкультуры подобное «райское состояние» есть лишь редко встречающийся на практике частный случай. Но случай особенный, так сказать, «нулевой вариант». Будет удобно принять его за точку отсчета в разговоре о том, как в новом телевизионном и Интернет-пространстве развивается старая как мир коллизия. При этом возникает два вопроса – вопрос о коллизии и вопрос о пространстве, что оно собой представляет, и в каком смысле вообще позволительно применять данное выражение.

Начнем с коллизии. Достаточно, оставаясь все на той же Тенистой улице, вспомнить о другой улице, думаю, не менее тенистой – улице Вязов. И получаем «намек» на коллизию, возникшую из-за явного нарушения привычных границ между дневным пространством бодрствования (людьми, живущими в этом дневном пространстве) и пространством сновидения (сновидческими сущностями).

Онтологизация тени, придание ей статуса самостоятельной сущности – мотив древнейший. И столь же общеизвестный. Появляется он в разных обликах:

1. «Царство теней»;
2. Известная взаимозаменяемость слов «призрак», «тень», «душа»;
3. Многочисленные вариации на тему отражения и отраженного (Нарцисс. Древняя магия, трактовавшая зеркало и возможность увидеть собственное отражение, как нечто крайне серьезное, сильное и потому опасное);
4. Не менее многочисленные вариации на тему художника-творца и его творения. (Пигмалион и Галатей) и т.п.

Платоновская метафора *тени* имеет иную, прямо противоположную смысловую направленность, она как бы служит разоблачению иллюзии самостоятельного существования окружающих нас вещей. Они – всего лишь тени. Мы же говорим о тенденции превращения тени, как минимум, в вещь, а как правило, в персону. Это замечательно иллюстрируется сказкой Г.Х. Андерсена «Тень», сюжетная схема которой включает:

- а) отделение тени от хозяина, ее освобождение, уход;
- б) период ее самостоятельного существования, когда происходит очеловечивание тени, ее «уплотнение» и насыщение многими важными атрибутами человеческого бытия;
- в) новую встречу тени с ее бывшим хозяином;
- г) превращение хозяина в тень своей тени, его постепенное «расчеловечивание» и гибель.

Очевидным представляется сходство данной схемы развития отношений с идеей *отчуждения*, в соответствии с которой та или иная сторона человеческого существа («сущностная сила», способность) может при известных условиях как бы отделяться от человека, обретать независимое от него существование, выходить из под его контроля и даже превращаться в противостоящую ему силу. Здесь это превращение *моего* в *чуждое* и даже *противостоящее, враждебное* происходит с собственной тенью человека. Андерсеновский образ точно схватывает некоторые существенные моменты этого процесса. В частности, возможность отчужденной силы вступить в соединение с другими отчужденными и отчуждаемыми силами, в результате чего происходит своего рода *отчужденный синтез*. Результаты этого синтеза могут превосходить возможности отдельной личности и подавлять ее. Андерсеновская тень, отчуждаясь от хозяина, путешествует по миру, приобретая, накапливая силы этого мира. Но только те, которые отчуждены или могут быть отчуждены. Ни мудрости, ни любви, ни внутренней красоты она не приобретает и не накапливает.

Исследуя поставленную проблему, рассматривать современную информационную систему необходимо не просто как систему каналов информации, но как особую *среду*, причем среду многофункциональную, где происходит передача информации, ее хранение, ее приращение, эта среда становится пространством общения – особого рода социальным пространством, пространством личностного самоопределения, самоутверждения, личностного роста. Иными словами – *пространством жизни*.

А любая среда характеризуется еще и тем, что она создает условия, в той или иной мере благоприятные или неблагоприятные, для развития тех или иных процессов. Прежде всего интересна современная информационная среда в ее отношении к процессам *«тенеобразования»*: насколько

создаваемые в ней условия благоприятствуют или, напротив, препятствуют формированию вышеописанной коллизии с тенью?

Если не вдаваться в детали, то создается впечатление, что благоприятствуют. Примеры, подтверждающие это, общеизвестны. Например, медийная персона, которая фактически представляет собой целенаправленно создаваемый образ – «имидж». Реальный человек, на основе которого этот имидж создается, служит материалом, физической и информационной основой имиджа, то есть средством, его задача – помогать или, как минимум, не мешать процессу выращивания образа – тени. Этот имидж обладает своим особым *способом существования*, отличным от способа существования живого человека и, соответственно, *средой* существования. И чем более развитым становится имидж, чем «реальней» он становится, обрстая «информационными поводами» как снежный ком, тем «вторичнее» оказывается сам человек, который теперь – всего лишь «физическое тело» собственной медийной тени. Таковы политические фигуры, таковы поп-идолы («звезды») и т.п.

Мы можем видеть не только тени людей, но и тени человеческих обществ, на основе которых также создаются соответствующие образы – тени, имиджи популяций, социальных групп... Так могут возникать даже имиджи целых народов. Можно найти немало теней, имитирующих формы человеческого взаимодействия, например, тень процесса интеллектуального общения – ток-шоу. Или многочисленные тени культурного взаимодействия, игрового, соревновательного взаимодействия и т.п.

В этом плане интересно приглядеться к ставшему в последнее время широко употребительным слову «формат». Формат есть такая форма, которая не вырастает естественным образом из содержания, а как бы *вменяется* ему извне в качестве неперемennого условия вхождения в медиапространство. У живого организма есть способность отторгать чужеродное. Если обратиться к мифам и сказкам, то мы узнаем, что такая способность есть и у мертвого, у царства теней. Живое распознается и изгоняется («фу-фу, русским духом пахнет» = «тревога, среди нас живой!»). И живой, чтобы проникнуть в царство мертвых, должен прикинуться мертвым – стать форматным. Собственно, гроб и могила – наиболее выразительные примеры формата. Но и многие иные атрибуты соответствующего *ритуала перехода* выступают в качестве элементов процесса форматирования. Ритуал *посвящения, инициации* включает в себя идею смерти. Другой известный пример формата – прокрустово ложе. Впрочем, только для живого, желающего во всех отношениях оставаться живым, формат есть прокрустово ложе в привычном негативном смысле.

Для мертвого он – адекватная и, по-видимому, единственно возможная форма существования.

Тема *симуляции и симулякров* близка рассматриваемой проблеме. Однако обратим внимание лишь на то, что столь массовое распространение подобных явлений, безусловно, связано с развитием СМИ и опирается на них как на свою естественную основу. Именно они обеспечивают техническую возможность:

- а) отделения образа от прототипа – тени от хозяина;
- б) самостоятельного существования теней, их роста, развития, «оконкречивания», (*отчужденный синтез*);
- в) возможность новой встречи преобразованных, чтобы не сказать «преображенных», теней или имиджей с живыми людьми, выступающими в роли «благодарной публики»;
- г) превращения человека из публики – массового человека – в тень своих новых кумиров, то есть в тень своей тени.

Как правило, полноценное складывание имиджа – медийного персонажа – происходит при участии многих информационных каналов, когда образ как бы многократно отражается в системе разных зеркал: мелькает на телеэкране, смотрит на нас с обложки глянцевого журнала, как-то звучит в радиоэфире и т.п. Магия взаимного подтверждения разных каналов приводит к значительному усилению чувства достоверности. И не столь уж наивным оказывается удивленный вопрос человека, впервые увидевшего радиоприемник: «Как удалось запихнуть в этот маленький ящик живого человека?». В каком-то смысле он действительно *там есть*, но только не человек, а его образ, и не в ящике, а в медиaprостранстве, которое теперь стало для нас реальностью особого рода и в котором мы теперь живем.

Такова особенность современной информационной среды в целом. Однако это не означает, что она одинаковым образом проявляет себя во всех конкретных информационных средах.

Само понятие «тени» несет в себе идею визуальности. Тень – лишенная плоти, лишенная внутреннего содержания – *визуально воспринимаемая форма*, видимая форма, видимость. Точнее, не вообще форма, а форма *пространственная*. Современное телевидение является, по-видимому, наиболее мощной медийной средой, где развиваются интересующие нас процессы. Но есть ведь и другие, обладающие куда более скромными возможностями. Например фотография. Направляем объектив на объект, щелчок, – и видимая форма объекта отделяется от объекта и начинает самостоятельное, не зависимое от объекта существование. С объекта как целого как бы снимается *скальп внешней формы*. Само слово «снимок»

очень выразительно в этом смысле. Одновременно скальпируется мгновение, вырезаемое из потока времени.

Она вынула из-за пояса маленький нож и подала ему. Рукоятка у ножа была обтянута зеленой змеиной кожей... То, что люди называют своей тенью, не тень их тела, а тело их души. Выйди на берег моря, стань спиной к луне и отрежь у самых своих ног свою тень, это тело твоей души, и повели ей покинуть тебя, и она исполнит твое повеление.

Оскар Уайльд. Рыбак и его душа

Функцию ножа с рукояткой из змеиной кожи выполняет, по-видимому, фотокамера. А фотокарточка – чем не тень? Другой вопрос – происходит ли с ней вышеописанный процесс? Возникает ли здесь «коллизия с тенью»? Размышляя над этим вопросом, можно прийти к выводу, что скорее нет, чем да. Что-то с самого начала идет не так. Самое первое условие – отделение тени от человека – оказывается не вполне выполненным. Предположим, в руках у вас снимок сделанный несколько лет назад во время путешествия. Вы разглядываете его некоторое время, вот уже переноситесь мысленно в то время, в то пространство, погружаетесь в ту атмосферу. Земля, трава, камни, деревья вновь обретают плоть, вы уже ощущаете запахи, солнечное тепло, прикосновение ветра. Вы уже видите не только те предметы, которые попали в кадр, но и те, которые остались за кадром. И не только видите, но и можете их осязать. Что это – иллюзия? Да, но это другая иллюзия – творческая иллюзия. Она оказывается возможной благодаря тому, что фотоснимок – внешняя память – и ваша собственная живая память вступают во взаимодействие, между ними замыкается единая цепь. Это – синтез, но он не является отчужденным. Это нечто прямо противоположное. Он происходит не во время самостоятельного скитания тени по миру, а во время ее творческой встречи с вами. Строго говоря, она не извне к вам приходит, а вызывается «*фотомагией*» из глубины вашей души. Происходит своеобразный «блоупап», но только не внешний, а внутренний.

Аналогичная «фотомагия» работает и на уровне фотоальбома как целого. Он создает жизненный контекст, где полуопределенные образы памяти взаимодействуют друг с другом и как бы живут своей внутренней жизнью. Но в эту их жизнь обязательно включены живые люди и это – одна из форм внутренней жизни человека. Замена фотокарточки слайдом ослабляет связь образа с живой личностью, усиливает отчуждение. Еще один шаг в этом направлении – замена фотопленки на цифру, и затем перемещение фотоснимка с бумаги в цифровую среду компьютера.

Усилению отчуждения способствует и помещение фотоснимков в пространство гляцевых журналов, а также в специфический контекст рекламы и пиара – в пространство имиджей, о котором уже было сказано.

В целом же можно сказать, что фотосреда сама по себе не слишком способствует развитию «теневого сюжета». Мешает связь фотоснимка с человеческой душой, та «серебряная нить», которая никогда не рвется окончательно, без которой фотоснимок умирает.

Таким образом, фотография несет в себе две разнонаправленные тенденции. С одной стороны, «скальпирование объекта» создает определенные предпосылки для тенеобразования. С другой стороны, творческий контакт с субъектом восприятия, с живым человеком приводит к рождению живого органичного образа.

Обратимся к радио – достаточно развитой и влиятельной аудиальной медиасфере. Здесь мы сталкиваемся с природой звука (слуха) и, как следствие, с природой интонации. Заставим звучать любой подходящий для этой цели предмет, например колокольчик. Можем ли мы назвать голос колокольчика его тенью? Слишком многое говорит против подобной трактовки. Прежде всего звук не является образом-подобием звучащего предмета. Мало сказать, что звон колокольчика не похож на сам колокольчик, но следует признать, что сам вопрос о таком сходстве не имеет смысла. Здесь проявляется, помимо прочего, особое отношение звука к категории пространства. Звук не имеет и не задает никаких пространственных границ. Звук также не дает локализации места, а обозначает лишь направление. Звук никак не указывает на пространственную обособленность вещи, ее *отдельность*. Что касается расстояния между звучащим предметом и человеком, слышащим это звучание, то звук, по своему смыслу, это расстояние не столько устанавливает, сколько *преодолеывает*. Таким образом, звук оказывается не тенью, а скорее *эманацией* предмета, его внутренней, субстанциональной самоидентичности, которая в звуке как бы истекает, выплескивается вовне и разливается в окружающем пространстве.

Слушая по радио исполнение на трубе, мы можем представить себе и трубу, и трубача. Но это – не та тень, которая отделена от предмета и перемещена в пространстве и которая затем возвращается к нам извне. Это продукт нашей внутренней работы – творческой реконструкции реальности. *То, что совершается через звук, является прямой противоположностью процесса отчуждения*. Звук «обнимает» пространство, «обнимает» находящиеся в нем предметы, устанавливая единство и связь всего со всем. Он преодолевает все границы и устраняет разделение. Он преодолевает не только внешние границы, но и противоположность внешнего и внутреннего и таким образом соединяет внутреннее с внутренним.

Живая интонация совершает это же *действие*, но только она преодолевает границы не между объектами, а *между субъектами*. Живая интонация есть сила, преодолевающая отчуждение.

Радио передает звук на большие расстояния и этим самым расширяет сферу его объединяющего действия. Звук и в этом случае не становится тенью – ни тенью звучащего предмета, ни тенью самого звучания, а становится фактом присутствия, фактом *близости далекого*. Это – смысловой атрибут радиосвязи, ее собственный миф. Вот одна из версий этого мифа.

– Теперь садитесь, – взглянув на часы, сказал отец. – Сейчас начнется самое главное. – Он пошел и включил радиоприемник.

Все сели и замолчали. Сначала было тихо. Но вот раздался шум, гул, гудки. Потом что-то стукнуло, зашипело, и откуда-то издали донесся мелодичный звон. Большие и маленькие колокола звонили так:

Тир-лиль-лили-дон!

Тир-лиль-лили-дон!

... Это в далекой-далекой Москве, под красной звездой, на Спасской башне звонили золотые кремлевские часы.

И этот звон – перед Новым годом – сейчас слушали люди и в городах, и в горах, в степях, в тайге, на синем море.

А. Гайдар. Чук и Гек

Миф радио здесь органично встраивается в смысловую структуру советского мира, где образ бескрайних просторов страны дополняется образом центра, вокруг которого вся страна собирается в тесный круг, и в этом кругу все близки («Моя Москва, ты всем близка») («Песня о родной стране» Анатолий Лепин, Григорий Рублев. Из фильма «Чук и Гек»). Нет никаких оснований считать это какой-то особенностью именно советского радио. Его сближающая сила органическим образом связана с природой звука и с природой интонации. Так что сама по себе радиосреда оказывается не слишком благоприятствующей развитию «теневого сюжета».

Другое дело – в соединении с визуальностью. В качестве привходящего компонента звук может принимать участие в процессе отчужденного синтеза – «выращивания» тени. Он не может стать тенью, но может стать «голосом тени». И тогда он тоже становится отчужденной силой. Получается, что тень способна присваивать себе живой голос как, впрочем, и иные атрибуты живого. Правда, она способна делать это, лишь превращая живое в ее искусную имитацию. Так происходит в кино, так происходит в телевидении. Экран становится непроходимой, хотя и прозрачной стеной, отделяющей этот свет от того света, от царства теней. За этой

стеной происходят весьма важные для культуры процессы тенеобразования. Здесь прослеживается логика постепенного, пошагового накопления иллюзионного ресурса. Черно-белое фото – серия фотографий, последовательная демонстрация которых создает иллюзию движущегося объекта – немое кино – звуковое кино – цветное кино – широкоэкранные фильмы и стереозвук – стереоизображение...

Эта цепь достаточно схематична и условна. Важно то, что она не завершена.

Существуют две разнонаправленные возможности. Одна из них – порождение живой художественной реальности, неразрывно связанной с творчеством живых субъектов. И это – художественное кино, кино как искусство. Другая – образование своего «царства теней», мертвых клишированных образов, иллюзионистски разукрашенных, лишенных как истинной индивидуальности, так и живой органики.

Нечто аналогичное можно построить и для телевидения. Общая тенденция – усовершенствование иллюзии, умножение и уплотнение иллюзий. Только это – не творческая иллюзия, опирающаяся на активность человеческой психики, а *техническая*, собственной активности субъекта не предполагающая и потому, можно сказать, пассивно-потребительская. Эта иллюзия и есть *тень*. Привыкание человека к восприятию такого рода теней (теневого мира) приводит к изменениям в его взаимодействии с «дневной» реальностью. Можно сказать, чем реальней становится иллюзия, тем иллюзорней представляется реальность. Человек привыкает к форсированным эффектам псевдореальности, и настоящая реальность становится недостаточно убедительной. Зрелища катастроф воспринимаются как некий фон, а человеческая кровь – просто как красные пятна.

Что касается самой тени, то у нее обнаруживается собственный способ организации. Она постепенно отдалается от образа живого человека. Не становится она и собирательным образом, не является типом. Она все более обнаруживает в себе природу своеобразного «коктейля» из черт, пользующихся спросом. Этот коктейль носит вполне искусственный характер и приготавливается по рецепту. Рецептов существует множество. По ним формируются имиджи, типовые киногерои, сюжетные клише, кино- и поп-звезды. Все, что мир теней затягивает в свою сферу, теряет органику внутренних связей и компонуется по правилам теневой псевдожизни, перестает быть организмом и становится конструкцией.

Процесс такого телевизионного перерождения осуществляется не сразу. Одним из его «продуктов» стала телепесня. Теневая песня окончательно стала «песней тени», она поется, интонируется не от лица живого человека, исполнителя или лирического героя, а *от лица имиджа*. Сфера

телепесни – это пение имиджей. Это – видеофеномен, в первую очередь. Живая, личная интонация практически сведена на нет, предельно стандартизирована. Эстетика живого вытесняется эстетизацией мертвого, механистического. Такова здесь интонация, мимика, пластика тела.

Между миром людей и царством медиатеней – стена. Но в этой стене есть двери и есть движение как в ту, так и в другую сторону. Мир теней питается образами мира людей. С другой стороны, он транслирует свои продукты – имиджи – в мир людей, где они, внедряясь в живых, реализуют через них свои теневые модели поведения. Таких «одержимых имиджами» – тенями становится все больше. И в том, и в другом случае роль живых людей оказывается пассивной. Инициатива почему-то всегда на той стороне, и игра идет в одни ворота.

Вспомним еще раз о компьютере и об Интернете. Какая роль принадлежит им в этой большой игре? Тут тоже обнаруживается определенная двойственность, как и в фотографии. Только фотография эту двойственность несет в потенции. А в пространстве Интернет–компьютер она становится действительным противоречием.

На одном полюсе этого противоречия находится компьютер, подкрепленный техническими и информационными ресурсами сети, выступающий в качестве *супертелевизора*. Идея супертелевизора не является новой. Например, в рассказе Рэя Бредбери «Вельд» речь как раз и идет о таком технически совершенном генераторе иллюзий, которым оборудована детская комната. Стены и потолок – стереоэкраны, плюс стереозвук, генератор запахов... а главное – способность телепатически угадывать мысли и желания пользователя и тут же создавать «востребованную» иллюзию, многомерную, полимодальную, правдоподобную до безумия. Компьютер этого пока не может, но теоретически ему ничего не мешает уверенно двигаться в данном направлении.

Но отношение Интернета и компьютера может быть иным: не Интернет – информационный придаток супертелевизора, а компьютер – дверь или окно в Интернет. И тогда возникает особое жизненное пространство, пространство не иллюзорного, а реального общения, а следовательно, пространство не иллюзорных, а настоящих сообществ. Правда, пространство особенное, виртуальное, при входе в это пространство физическое тело «снимается», как обувь в прихожей, а вместо настоящего лица надевается маска. Но маска – не тень. Это совершенно иной архетип. Интернет – мир масок, среда, создающая возможность живым встречаться, общаться и организовываться в особом, рукотворном «мире ином».

Сочетание двух противоположных значений (полюсов) данной информационной среды создает уникальные возможности для преодоления

ситуации «игры в одни ворота», создавшейся в пространстве телевидения. Способ, которым эта ситуация преодолевается, назовем «способом от Балды»:

Балда, с попом понапрасну не споря,
Пошел, сел у берега моря;
Там он стал веревку крутить
Да конец ее в море мочить.
Вот из моря вылез старый Бес:
«Зачем ты, Балда, к нам залез?»
– Да вот веревкой хочу море морщить,
Да вас, проклятое племя, корчить.

А.С. Пушкин. Сказка о попе и о работнике его Балде

Море тут выступает в двух «ипостасях». С одной стороны, это вполне материальная среда. На берегу моря можно сидеть и мочить конец веревки. С другой стороны, море – среда обитания чертей и, как мы знаем из иных источников, всякой иной нежити. Море, следовательно, выступает еще и в качестве «того света».

Такая же двойственность характеризует систему «компьютер–интернет». И это открывает аналогичные возможности для того, чтобы «море морщить» и всех, кого надо, «корчить». Благодаря этой особой промежуточной среде недоступные прежде обитатели «заэкранного зазеркалья» становятся наконец доступными.

Конфликт сред – интернет-среды и телевизионной – проявляется все чаще и в самых разнообразных формах. Именно из Интернета ворвался живой голос и живой смех «мистера Трололо» (Эдуарда Хилля), покоровшего Америку. Современное телевидение просто не дало бы такой возможности. Из Интернета попал на Интервидение «неформатный» Петр Налич. И если вы увидите, что какая-то тень едет с мигалкой или без оной по встречной полосе, то и ее вы теперь можете при желании «достать» с помощью Интернета.

Так что же, игра в одни ворота закончилась?

Во всяком случае, возможность для этого уже существует. Всего лишь возможность. Ее реализация, увы, *зависит от людей*. И телевидение, и Интернет, это особые *среды*. А со средой у человека всегда были сложные отношения. Лишь на стадии своего внутриутробного существования гармония человека со средой выступает как некий подарок судьбы. В остальных случаях к среде нужно приспособливаться и со средой нужно в каких-то случаях бороться. Таковы, например, водная и воздушная стихии.

Но таковы и все среды как природные, так и человеком созданные. Например политическая, экономическая среда, рынок и т.п. Не являются исключением и информационные среды – радио, телевидение, Интернет... У них свои законы. Их необходимо учитывать, с ними необходимо считаться, к ним нужно гибко приспосабливаться, по мере необходимости – бороться, по мере возможности – побеждать.

И всегда быть готовым к встрече с тенью.

Миф, в котором мы живем

Не считите эти слова за метафору и, тем более, за шутку, хотя что-то непривычное тут ощущается, в отличие, например, от выражений: «дом, в котором мы живем» или «мир, в котором мы живем». Однако культурологический подход к этим высказываниям поможет увидеть, что Мир, в котором мы живем, человеческий Мир – своего рода большой Дом. В свою очередь, дом, если это действительно Дом, а не просто жилище, есть маленький Мир. Причем и то и другое должно обладать качеством Мифа. И это последнее – очень важный момент данного исследования.

Поставив вопрос об участии песни в строительстве этого большого Дома-Мира-Мифа, в котором живет человеческое сообщество и который в значительной мере определяет суть этого сообщества, заметим, что участие в этом строительстве является одной из важнейших функций музыки вообще, а не только песни, в чем, собственно, тоже нет ничего удивительного, если вспомнить, что многое в «большой» музыке берет свое начало именно из песни.

Все, казалось бы, очевидно и понятно. Но именно здесь существуют серьезные проблемы. Существует достаточное количество различных средств, позволяющих заполнить до отказа пространство вашего дома музыкой на любой вкус. Современная звукозапись, радио, телевидение, компьютерные диски с музыкой, Интернет... Что еще появится в скором будущем? Мы не знаем. Но, скорее всего, будет еще много новых изобретений, одно удивительней другого. И все они действуют в едином направлении – обеспечивают доступность любой информации, в том числе и музыкальной, постоянно повышая ее качество и скорость получения. Теперь наш дом как никогда открыт для музыки. Любой! И это прекрасно!

Но... проблема все-таки есть. Не в количестве музыки, не в ее качестве, не в доступности или возможности выбора...

Не любая музыка, прозвучавшая в нашем доме, уже тем самым становится домашней музыкой, тем более, музыкой нашего дома. Не назовем же мы любое живое существо домашним животным на том только основании, что привели или принесли его в свой дом. Оно должно еще стать домашним, а главное, оно должно сделать более домашним сам дом. Кошка это сделать может, крокодил – при всем уважении – нет.

Симфонии И. Гайдна, например, обладали качеством домашней музыки. Правда, не для всякого дома. Но они органически вписывались в жизненный уклад и ритм жизни соответствующего дома, поддерживая и укрепляя его строй, его атмосферу. Во всяком случае, думаю, что князь Эстергази достаточно отчетливо представлял, «вино какой страны» он предпочитает вкушать под музыку Гайдна. Домашней в истинном смысле слова можно назвать музыку, которая является органической частью дома как особого культурного пространства, когда она включена в жизнь дома – особую форму культурной жизни. Это при условии, конечно, что наш дом и наша жизнь в нем обладают такого рода характеристиками. А если нет?

Действительно, всем нам интуитивно ясно, что существует не только «дом тела», но и «дом души». И тело и душа нуждаются в доме. Один и тот же предмет может быть составной частью дома тела и дома души. Кресло или плед, создавая определенный телесный комфорт, еще и отвечают нашему вкусу, связаны с теми или иными воспоминаниями, рождают ассоциации и тому подобное. Все предметы в качестве элементов дома души сами как бы обретают душу и вступают друг с другом во взаимоотношения, образуя своего рода «миф дома» или его «сказку». В этом новом контексте они насыщаются новыми смыслами и наделяются новыми качествами. Только в чужом доме стул может быть просто стулом, а вешалка – просто вешалкой. В нашем доме они должны быть чем-то большим. Дом без такой «сказки» не является вполне законченным домом. М. Чехов называл эту невидимую составляющую словом «атмосфера», говоря, что у каждого помещения есть своя атмосфера, а приходящие в него люди могут с этой атмосферой гармонизировать или вступать с ней в конфликт. Каждый одомашненный предмет – чуть-чуть «домовой». Мы сами живем в этом мифе, вступаем в эти отношения, оказываемся персонажами сказки. В идеале, эти отношения гармоничны и позитивны. Тогда мы чувствуем, что дома уютно. Только в этом случае наше жилище действительно является домом.

Что общего у «дома тела» и «дома души»? Мне кажется, это можно выразить словами «защищать», «хранить». Мы защищаем, храним свой дом – дом хранит нас. Наш дом – хранимая нами и хранящая нас сфера жизненного пространства. А жизненное пространство – это пространство и физическое, и психическое – смысловое, эмоциональное, культурное, ценностное. Дом души является в определенном смысле продолжением души, как дом черепахи является одновременно продолжением ее тела. Парадокс истинного дома состоит в том, что он, будучи особой частью среды нашего обитания, является частью нас самих. В нем нельзя просто поселиться и жить. Его необходимо созидать изо дня в день. Что выступает в качестве строительного материала? Согретье и одушевленные нами материальные предметы, организованные и осмысленные (наделенные смыслами). Книги, присутствие которых означает присутствие в нашем доме их авторов, и их персонажей. Взаимоотношения совместно живущих людей. Люди, которые приходят к нам в дом, оставляя в нем память о себе. Наши собственные мысли и чувства, которые мы, сами не замечая, разбрасываем по всему дому. Картины, репродукции, фотографии. И, конечно, музыка. Все это должно вступить во взаимодействие, создать гармонию, лад.

Сегодня любой дом открыт для музыки настех. Маленький блестящий диск, помещающийся на ладони – это огромное окно в огромный звучащий мир. Однако размеры окна невозможно увеличивать беспредельно. Лишь пока существуют стены, имеет смысл говорить об окнах. Присутствие музыки в доме еще не означает ее участия в его строительстве. Она может и разрушать дом, то есть, «преодолевать» его. Не такова ли, в основном, молодежная музыка? Ведь и сам молодежный возраст – не слишком домашний. Стремление вырваться на широкий простор здесь явно преобладает над потребностью обустроить ближайшее жизненное пространство. Быть может, действительно имеет смысл слушать такую музыку в наушниках: это перемещает слушателя в иное пространство, тогда как музыка, созидаящая дом, должна наполнять его собой, не оставляя ни одного островка запустения.

Является ли слушание музыки дома ухудшенной копией концерта? Или сам концерт является копией того, что некогда происходило в домах? Правда, в домах несколько иных, чем те, в которых живет большинство из нас. Но и наши дома и даже кухни не являются ли местом, где мы ведем самые глубокие и неспешные разговоры? И давайте вспомним, что, по большей части, именно у себя дома творили и творят большинство ученых, философов, художников, композиторов. Самые глубокие, самые прекрасные книги лучше всего читаются именно дома. Дом –

важнейшая и необходимая часть культурного пространства человека. Музыка, созидая дом, приносит в него весь мир, не разрушая дом и не упрощая мир. В этом и состоит ее «узкая направленность». Направленность на вершину. Быть музыкой, созидающей дом – значит быть музыкой самой высшей пробы.

При таком-то подходе много ли существует музыки для дома? Немало. Новые «средства доставки» позволяют держать наши дома под постоянным музыкальным обстрелом. И если мы не хотим, чтобы наш дом утратил значение «дома души», будем оценивать текущие в него музыкальные потоки и с этой точки зрения. А это значит, что мы должны ответить, как минимум, на два вопроса: «является ли наш Дом Мифом?», и «является ли звучащая в нем музыка Музыкой этого Мифа?».

КЛАССИЧЕСКАЯ СОВЕТСКАЯ ПЕСНЯ И ЕЕ НЕКЛАССИЧЕСКАЯ СУДЬБА

СТАНОВЛЕНИЕ

Довоенный период – время, когда сложилась особая *парадигма*, оказавшая влияние на всю последующую историю жанра, которую следует постоянно иметь в виду для понимания многих последующих явлений.

В эти годы был сформирован *классический тип советской песни*. Классический не только в том смысле, что он приобрел значение *эталонно-го* образца на многие годы вперед и, несмотря ни на какие перемены, сохраняет это значение до сих пор. Слово «классический» имеет помимо этого и другую смысловую грань, указывая на стремление к достижению особой, «разумной» *гармонии* или *равновесия* противоположностей, при которой ни одна из сторон целого не подавляет, не затеняет другую, но все моменты образуют *органическое единство*. Таков идеал, такова внутренняя установка творчества.

Эта установка была характерна для тех лет, она витала в воздухе, воздействуя не только на песню и даже не только на собственно художественную деятельность. Она пронизывала собой «жизнестроительство» в целом, которое понималось как всенародное дело по осуществлению грандиозного проекта строительства страны и жизни в стране. Проект этот имел и свою *эстетическую* составляющую.

В песенном творчестве эта установка проявляла себя весьма разнопланово. Например в отношении музыки и стихотворного текста. В соответствии с эстетикой тех лет, и музыка, и слова должны были быть интересны, содержательны и красивы как вместе, так и по отдельности. Они не должны были ни заслонять друг друга, ни прятаться друг за друга, но поддерживать, оттенять и усиливать друг друга. Об этом, быть может,

не стоило бы специально упоминать, если бы последующее развитие жанра не показало с очевидностью, что бывает и по-другому. Если брать текст сам по себе, то здесь мы обнаруживаем стремление к достижению равновесия между его смыслом и формой. И то, и другое одинаково важно. Пренебречь чем-то одним тогда было просто немислимо.

Так же обстояло и с музыкой. Стремление к интонационно богатой и безупречно выстроенной мелодической линии сочеталось с разнообразием и яркостью гармонического мышления. Отношение к аранжировке – быть может, точнее в данном случае сказать к оркестровке – высшей степени внимательное и серьезное. Очень часто использовался полный состав симфонического оркестра. Оркестровка нередко делалась сквозная, не повторяющаяся от куплета к куплету, а развивающаяся вместе с общим содержанием песни. При этом песня жила и «сама по себе»: ее мелодия была самодостаточной, и ее могли просто распевать на улице, дома и т.д., как это когда-то было с ариями популярных итальянских опер.

Стоит сказать и о равновесии *песни и пения*. И то, и другое должно было быть *одинаково безупречным*. Песенное исполнительство опиралось преимущественно на *академическую вокальную школу*. А школа эта, помимо прочего, включала в себя серьезную актерскую подготовку. Таким образом, общий уровень исполнительской культуры был достаточно высоким.

Были и иные типы исполнительского профессионализма в песне. Среди них очень важная – *актерская*. Заметим, что профессионализм актера включает, как правило, хорошую вокальную подготовку. Особая роль актерского песенного исполнительства, бесспорно, связана с кинематографом. Наибольшее число песен, получивших всенародное признание, – это песни из кинофильмов, а исполняли их актеры. Однако кинематографом дело не ограничивалось. Независимо от кино, а именно в рамках эстрадного исполнительства, сложилась исполнительская традиция, опирающаяся на актерский подход к работе со словом, интонацией, образом в целом. Едва ли не наиболее известные и яркие примеры такого рода – Леонид Утесов и Клавдия Шульженко. Актерская линия в песенном исполнительстве оказалась очень влиятельной и жизнеспособной. Ее воздействие распространялось на все песенное исполнительство. Принцип «театра песни» приобрел универсальное значение.

Наконец, еще одна очень существенная линия в песенном исполнительстве – *народная* – опиралась, с одной стороны, на фольклор, преимущественно сельский, с другой стороны на накопленный уже опыт его сценической интерпретации. В дальнейшем накопление этого опыта

и преимущественная ориентация на него породили кризисные явления, против которых стали активно выступать фольклористы 70-х. Но это будет позднее. А пока до открытого соревнования и даже конфронтации разных течений, направлений и идейных платформ было еще далеко. Царила «предустановленная гармония». И эти разные «линии» в песенном исполнении были просто разными частями одного целого. Они взаимодействовали и дополняли друг друга, образуя одну большую систему. Они точно так же стремились к гармоническому равновесию, как текст и музыка, мелодия и сопровождение в песне.

Однако для характеристики довоенного периода становления песни сказанного все же недостаточно. Есть еще один очень важный момент, который необходимо особо подчеркнуть. Песня того времени была не только песней. Она была *больше, чем песня*. Значительно больше. Она была частью гигантского жизнестроительного проекта, к осуществлению которого вольно или невольно имел отношение каждый человек, живший в нашей стране. Она была и инструментом жизнестроения («нам песня строить и жить помогает») и одновременно частью возводимого здания, элементом жизненной среды наряду с землей, водой, воздухом и даже особого рода жизненным пространством. Гражданин страны был одновременно и как бы «гражданином песни». Причастность людей к песне обеспечивала их причастность друг другу так же, как причастность к общей территории, к общей земле.

В этом отношении песни к жизни есть два очень важных момента. Первый – это *тотальность* присутствия песни во всех сторонах жизни (жизнестроительного проекта). В известном смысле такой универсализм присущ народной песни, фольклору. Но только здесь это происходит на общегосударственном уровне и насыщается новыми жизненными реалиями – историческими, политическими, социальными, производственными, профессиональными... Так, практически любая профессиональная деятельность обретает свое песенное удвоение, наполнение и как бы «освящение». Спортсмены, летчики, моряки, строители, рабочие, студенты, колхозники, учителя, шоферы... Список можно продолжать. Песня участвует в создании обобщенного образа человека – представителя профессии и одновременно, общественной роли. Образа отчасти собирательного, отчасти проектировочного. Но все они лишь грани единого образа советского человека. Помимо образа-проекта человека существовали образы-проекты жизненных ситуаций, образы-проекты линий поведения и поступков. Таким образом, песня пронизывала все важнейшие стороны жизни человека, жизни общества, функционирования всей общественной системы.

Точнее, не все, а те, которые надлежало *освещать* и *освящать*. С помощью песни освещались, выхватывались из темноты определенные фрагменты реальности, а остальные оставались в темноте, становясь еще менее заметными. Из этих видимых фрагментов сшивалась единая картина бытия, неполная, но создающая впечатление цельной и непротиворечивой. Это было похоже на делящийся годами трюк иллюзиониста. Трюк, умело организуемый и управляемый. Но в его процессе исполнения принимали участие все. Все были исполнителями, и все были зрителями.

Необходимой составной частью такого способа жизни была песня. Без нее, скорее всего, фокус бы не состоялся. Она помогала *скреплять целое и наполнять его смыслами*. Так в живом организме нервы и кровеносные сосуды пронизывают все органы, все части тела. Песня была «нервом» и «кровью» общественного организма. А поскольку организм был максимально огосударственным, постольку и песня была государственной.

Тем не менее свести все к иллюзионизму – значило бы не понять едва ли не самого главного. Картина мира, создаваемая в том числе с помощью песни, не была просто иллюзией или декорацией, не была просто маской или гримом, под которым прячется «истинное лицо». Про «потемкинские деревни» не складывают хороших песен. Вульгарная и грубая ложь не вдохновляет на творчество. Она была *мифом*. Это и есть второй важный момент.

Песня не лгала. Она творила реальность – мифическую реальность. Миф – не декорация. *В мифе живут*. Та часть бытия, которая была освещена, освящена и истолкована, наделена новыми смыслами, в том числе и с помощью песни, становилась частью мифа. Частью мифа становились реальные живые люди, их отношения, коллективы. Частью мифа в этом контексте были вполне осязаемые материальные объекты – дома, машины, железные дороги и поезда, тонны чугуна, километры проката... Наконец, природа – «моря, леса и горы», «ширь полей». И, естественно, все, что над головой – птицы, небо, небесные светила. Человек жил как бы *двойной жизнью*. Он сам, его социум, его материальное окружение были погружены одновременно и в объективную реальность, и в миф. Важнейшим элементом этого мифа была песня. С одной стороны, она «отражала» и проектировала жизнь, а с другой стороны, сама выступала органической частью этого мира и этой жизни. Человек не просто слушал и пел песню, но жил в пространстве песни и дышал ею.

Если понимать песню именно так, если сравнивать ее с особым жизненным пространством, в котором живут люди, то естественно продолжить эту метафору, представив, что у песни есть как бы свое «население», свои «граждане». Иными словами, песня есть форма человеческого отношения.

Люди, включенные в это отношение, образуют особого рода *песенное сообщество*. Для песни тех лет как раз характерно то, что ее песенным сообществом потенциально было все население страны – *советский народ*. На это она была внутренне нацелена, и это, фактически, достигалось на практике. Однако это песенное сообщество, в соответствии со сказанным выше, также обладало двойственной природой. Оно было одновременно и объективной и мифической реальностью. Как и главный его представитель – *советский человек* – был одновременно и объективной реальностью, отчасти констатируемой, отчасти проектируемой, и мифом. Свою *реальность* он доказал, одержав реальную победу в реальной войне с реальным врагом. И не только этим. *Мифологическая* его составляющая обнаружилась значительно позже.

Двойственная природа песни и всего того, что с ней было связано, имеет для нас принципиальное значение. Какими понятийными средствами можно воспользоваться, чтобы выразить эту двойственность: *песня – часть мифа* и одновременно *песня – часть жизни*?

Введем для этого специально сконструированное понятие «*жизнемиф*».

То, что оно обозначает, старо, как само человечество. Жизнемиф есть органическое единство двух систем – социальной и мифологической. Социум – не миф, и миф – не социум. Но из этих двух систем возникает новая целостность, новая система высшего порядка. При этом мифологическая и социальная подсистемы

- а) имеют значительное число общих элементов, пересекаются,
- б) обладают существенным подобием, как бы отражают друг друга, но не во всем, что важно,
- в) воздействуют друг на друга, образуя систему с обратной связью.

Поддержание устойчивости мифа является объективным условием поддержания устойчивости всей системы. Поэтому неизбежность мифа должна охраняться далеко не мифическими средствами.

Тенденция формирования жизнемифов является, по-видимому, универсальной характеристикой человеческого существования. Но масштабы ее проявления могут быть существенно различными. Отличие мифа от жизнемифа легко проиллюстрировать на современных примерах превращения первых в последние – примерах складывания новых жизнемифов на основе неких мифоподобных текстов. Например, так называемые «толкенисты», взяв за основу книги Д.Р.Р. Толкиена, сформировали свое особое сообщество, со своими особенностями образа жизни, поведения, стилем взаимоотношений, атрибутикой и т.д.. Такого рода неформальных сообществ, формирующих свой жизнемиф, в наше время достаточно много.

Важнейшей составной частью и мифа, и жизнемифа является *картина мира*. Понятия связаны между собой, но не являются взаимозаменяемыми. Функции мифа не сводятся к созданию картины мира. В свою очередь, картина мира далеко не всегда бывает мифологической.

Классический социалистический жизнемиф модно использовать в качестве исходной «системы отсчета» для описания и анализа многих последующих явлений. Точнее сказать, это не столько простая система отсчета, сколько исходная парадигма, образец, а следовательно, система, образованная многими элементами, находящимися в определенных отношениях. Эта весьма влиятельная парадигма простирала свое действие далеко за пределами *своего* времени. Очень многое из того, что происходило потом, находилось либо под ее непосредственным влиянием, либо пыталось противодействовать этому влиянию, либо выступало как ее прямая антитеза. Но во всех случаях имели место существенное отношение, существенная зависимость. Ведь даже *противоборство* – это форма зависимости.

Классический социалистический жизнемиф был сформирован в 30-е годы XX века. К этому времени марксистская теория была трансформирована в социалистический миф, а сами фигуры создателей теории, а заодно и их верных учеников и продолжателей были мифологизированы. Этот новый миф, овладев массами, стал материальной силой. В отличие от предыдущего примера, социалистический жизнемиф являлся частью и одновременно инструментом государственной политики. В определенном смысле и само государство принимало форму жизнемифа. Это был государственный жизнемиф.

Собственно *мифом* был социалистический идеал, выдаваемый за реальность. А жизнемифом оказалось воплощение этого мифа в реальном жизненном контексте, в «материале» непосредственной жизни общества. Такая «операция» всегда приводит к тому, что реальность становится отчасти текстом, а текст – реальностью, что и произошло. При этом непосредственный жизненный процесс приобретает характеристики ритуала и одновременно спектакля. А в ритуале, как и в игре, степень индивидуальной свободы каждого из участников всегда существенно ограничивается. В том числе и тогда, когда этим участником является «свободный художник».

В соответствии с правилами этой игры, жизнь страны как бы имела две стороны: а) видимая, освещаемая сторона и б) невидимая, никогда не освещаемая сторона. Видимый социалистический «рай» опирался на невидимый рабовладельческий «ад». Конечно же, это весьма упрощенная схематизация. То, что входило в видимую часть, организовывалось,

освещалось, интерпретировалось и освящалось в контексте мифа. Одни и те же явления оказывались элементами особого текста – мифа – и непосредственной социальной и экономической жизни. Элементами жизнемифа могли быть как тексты – проза, стихи, песни, картины, скульптуры, политические речи и проч., так и не-тексты – люди, организации, институты, машины, железные дороги, самолеты и, конечно же, государство и партия.

Такая двойная природа вещей, организованных в единый смысловой контекст, характерна для ритуала, праздника. В этом смысле жизнемиф и был одним непрекращающимся ритуальным действием, пронизывающим непосредственную жизнь. В нем присутствовал необходимый для подобных действий *экстатический* момент. Он в той или иной мере действовал постоянно. Зараженность всеобщим воодушевлением, экстазированной служила признаком, по которому можно было достаточно легко отличить «здоровые» общественные элементы от «нездоровых», то есть тех, которые этим состоянием не заражались и не умели этого скрыть. Этот момент легко обнаруживается в соответствующих текстах. В том числе и в песнях.

Как было сказано, в позитивную структуру жизнемифа входили элементы «светлой» стороны, фасада. Темная сторона не могла быть исключена вовсе, но она не «праздновалась», а лишь негативно именовалась, то есть, по сути, подвергалась проклятию. Она была вынесена во «тьму внешнюю» и обозначалась простым и понятным словом «враги». К ним относились внешние враги – капиталисты, империалисты и вообще все иностранное, и внутренние – «враги народа». Внешние враги в песнях упоминались достаточно часто, внутренние – практически никогда. Что касается лагерей (реальной экономической базы), то о них не то что петь, но и говорить не следовало. Их мифологический статус – *небытие*, то есть *мифологическое небытие*. Переход из светлой части в темную часть совершался, как правило, ночью. То есть как бы невидимым образом. И все были обязаны делать вид, что ничего не замечают, должны были поддерживать «видимость невидимости». На этом полюсе бытия действовало максимальное отчуждение человека – от общества, от продуктов своего труда, от самого себя. Единицы могли этому противостоять.

В позитивную часть жизнемифа все это не входило. Ее фундаментальными характеристиками являются самодостаточность и самозамкнутость в настоящем и приоритетное владение будущим, в которое это настоящее было энергично устремлено.

Одним из важнейших моментов, характеризующих классический социалистический жизнемиф с точки зрения содержания, является

мифологическое преодоление отчуждения человека. Заметим, что этот марксистский термин, обладающий сложным и часто дискуссионным, а потому рискованным для системы экономическим и не экономическим смыслом, был практически выведен из теоретического обращения. Эта тема была как бы сакрализована. То, что входит в действующий миф, не подлежит теоретическому анализу.

Это должно было стать предметом не теоретического осмысления, а коллективного эмоционального переживания, обязательно включающего в себя момент радости, момент всеобщего ликования. Тема отчуждения и его преодоления, будучи мифологизированной, не рекомендовалась к обсуждению. Такие понятия, как «отчуждение», «преодоление отчуждения», оказались на долгое время изъяты из обращения. Лишь в 60-е годы они были «восстановлены в правах». Зато смыслы, связанные с ними, составляли едва ли не главную ценностную суть официальной мифологии. Только преподносились они в иной форме. Для этого были найдены другие слова и другие образы.

Основной смысл мифа заключался в том, что отчуждение *уже преодолено*. В нашей стране его как бы больше нет. В контексте социалистического мифа преодоление отчуждения было эквивалентно постулату об искуплении первородного греха. Параллель, чтобы не сказать «плагиат», достаточно прозрачна. Человек – существо *изначально совершенное* и гармоничное. В дальнейшем его *природа искажается* – в одном случае – в результате грехопадения, в другом – в результате отчуждения. Затем наступает спасение. Приходит Спаситель и освобождает человечество путем искупительной жертвы. В данном случае искупительная жертва – это революция, а спасители – ее вожди и герои. Но главный тезис – освобождение (искупление) *состоялось*, и человек *уже спасен*.

Именно этот фундаментальный «факт» и необходимо было всячески подчеркивать и демонстрировать, утверждать всеми имеющимися средствами. Именно он был стержневым смыслом государственного жизнемифа, а его утверждение – главной задачей. Важнейшим способом решения этой задачи стало формирование гигантских *панорам* социалистического бытия, таких панорам, которые человек мог бы *целостно воспринимать* – созерцать и, одновременно, *находиться внутри*, ощущать себя их частью. Эта линия на *панорамизацию жизни* проводилась с величайшей последовательностью. Приходил ли человек в парк культуры, на стадион, в клуб, в метро – перед ним разворачивалась панорама социализма, и он сам оказывался внутри этой панорамы, становился ее частью. Панорамность была неременным свойством любого праздника, праздничного мероприятия, циркового представления, концерта.

Панорамность стала качеством художественного мышления. Очень характерны в этом отношении фильмы «Цирк» и «Весна», где показана сама «механика» формирования подобного рода панорам.

То же самое относилось и к песне. Высочайшим мастером создания «песенных панорам» был И. Дунаевский. И дело не только в том, что из его песен как бы складывается единая панорама жизни. Отдельно взятая его песня, как это ни удивительно, также содержит внутри себя целую панораму жизни. Не это ли – одна из причин такой масштабности его песен, широты мелодического размаха, развитости формы, использования полного состава симфонического оркестра, солистов и смешанного хора, принципа сквозного симфонического развития? Панорамность как особое качество художественного мышления свойственна не только собственно массовым песням И. Дунаевского, таким как «Марш энтузиастов» и т.п. Панорамность обнаруживает себя и в его лирических песнях («Хорошо, когда в город приходит весна»), и во многих детских песнях. Впрочем, это качество обнаруживает себя не только в творчестве И. Дунаевского. Но именно у него оно достигает максимального развития, оставаясь в пределах художественности (меры, естественности и вкуса). И потому именно в песнях Дунаевского это качество находит наиболее классическую форму своего проявления.

Приведем пример *не* из Дунаевского и притом весьма далекий от маршевых ритмов:

Месяц над нашей крышею светит,
Вечер стоит у двора.
Маленьким птичкам и маленьким деткам
Спать наступила пора.

Завтра проснешься – и ясное солнце
Снова взойдет над тобой...
Спи, мой воробушек, спи, мой сыночек,
Спи, мой звоночек родной.

Спи, моя крошка, мой птенчик пригожий, –
Баюшки-баю-баю,
Пусть никакая печаль не тревожит
Детскую душу твою.

Ты не увидишь ни горя, ни муки,
Доли не встретишь лихой...
Спи, мой воробушек, спи, мой сыночек,
Спи, мой звоночек родной!

Спи, мой малыш, вырастай на просторе,
Быстро промчатся года.
Смелым орленком на ясные зори
Ты улетишь из гнезда.

Даст тебе силу, дорогу укажет
Сталин своею рукой.
Спи, мой воробушек, спи, мой сыночек,
Спи, мой звоночек родной!¹

Колыбельная. Муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского

Здесь есть все необходимое. Есть небесные светила и их предустановленная гармония с жизнью людей и именно этого мальчика-птенчика – будущего орленка. Причем светила не вообще, а наши («не нужно нам солнце чужое») – луна, светящая «над *нашею* крышей», и солнце, которое «взойдет *над тобой*». Есть ближайшее завтра и далекое, но уже обетованное, будущее. Есть упоминание о страданиях, которые *были* в жизни людей когда-то раньше, но теперь их уже *не будет*. Есть дом-гнездо, есть просторы, куда по достижении определенного момента нужно будет вылететь «на ясные зори», и есть Тот, кто даст силу и укажет дорогу. Панорама жизни простирается не только в пространстве, но и во времени. И все в ней заранее и совершенным образом продуманно и организовано. Прожить такую жизнь – значит реализовать эту предзаданную программу. Не так ли живут и птицы – существа, символизирующие свободу, – которые, сами не зная почему, в определенный момент коллективно поднимаются в небо и летят, куда им приказывает лететь инстинкт? Заметим, что образы птиц появляются в советской и даже постсоветской песне с удивительным постоянством. Так, как будто это и есть наш тотем. Абсолютно свободные и абсолютно запрограммированные.

А почему колыбельная? Ничего странного. Ведь это же гипноз. Где, как ни под гипнозом, следует вводить целостные жизненные программы! Все важнейшие элементы описанной здесь картины по своему смыслу прямо противоположны самой возможности какого бы то ни было отчуждения. Все тут служит утверждению главного, хотя и не явного, тезиса – *отчуждение преодолено*. Что существенно, этот мировоззренческий постулат успешно утверждался без какого-то либо упоминания о соответствующих понятиях и теоретических доктринах. Он переживался без рефлексии как непосредственный эмоциональный опыт.

Классический социалистический жизне-миф утверждал этот постулат и универсально, и в деталях. В частности, он успешно «разрешал»

¹ http://music.tumanovaband.com/index.php?text_id=77

фундаментальные противоречия человеческого бытия. Так, противоположность «*индивидуальное – родовое*» (общечеловеческое) находила мифологическое решение в интенсивном, упорном утверждении идеи-образа «советский человек». Этот образ вытеснял как проблему человеческой неповторимой индивидуальности, так и проблему общечеловеческого, которая уже тем ставила себя под сомнение, что принимала во внимание нечто, лежащее за пределами классового подхода. Индивид прежде всего обязан быть «советским человеком». С другой стороны, именно в «советском человеке» находят свое воплощение все самые ценные общечеловеческие качества. Проблема получает, тем самым, свое «окончательное решение». А ведь разрыв индивидуального и родового – одна из граней отчуждения. Вносила ли свой вклад в это «окончательное решение» песня? Безусловно, вносила. Она оставила нам целую галерею образов «советского человека», в самых разнообразных частных его формах – советский летчик, советский воин, советский моряк, советский колхозник и т.д.

Другой вечный вопрос – отношение «*личность – общество*» – решался столь же радикально. Способ решения тот же – поместить между полюсами оппозиции такой «средний термин», который аналогичным образом мог бы имитировать полное и окончательное решение вопроса. Таким «средним термином» была идея-образ *семьи*. Человек в норме мыслился сугубо общественным существом, а общество – как бы большой семьей. Трудовой коллектив – семья, армия – семья, экипаж корабля – семья, страна – семья, в том числе и семья народов. Понятно, что в семье должен быть глава семьи, отец, и, наконец, «отец народов». Кроме того, утверждалась ценность обычной семьи, как ячейки социалистического общества. Нужно ли доказывать, что мироощущение, в котором человек осознает себя частью большой семьи, противоречит развитию чувств отчуждения, одиночества, «заброшенности» и иных подобных вещей. В формировании этого семейного образа и закрепление его в общественном сознании советская песня также внесла свой несомненный вклад.

И еще одно старое как мир отношение получило свое счастливое раз- решение. Это – отношение *государства* и его *граждан*. Понятие «гражданское общество» было выведено из употребления. «Самоорганизация граждан» была процессом, организуемым государством, ко всеобщей, всенародной радости. Все, как известно, были равны, но были лучшие среди равных, составлявшие авангард советского народа. И существовали известные формы организации = самоорганизации этого авангарда. Знак равенства между понятиями «организация» и «самоорганизация» ставить под сомнение было категорически запрещено. И вот эти-то формы организованной государством общественной воли, идущей навстречу воле

государства, которое, конечно же, было не чем иным, как организованной волей самого народа, и воспевала песня. Песни о партии, песни о комсомоле, пионерские песни, песни октябрят... Их остались сотни. И здесь опять-таки мифическим образом преодолевается отчуждение, на этот раз отчуждение от государства. Другим способом его преодоления является мифологическое отождествление государства с «просторами Родины», то есть со страной в географическом смысле слова. Песен на эту тему тоже существует огромное множество.

В этой мифологической системе особое место занимает фигура *вождя*, имеющая отношение ко всем трем оппозициям и скрепляющая их в одно целое. Именно вождь являет собой идеал *индивидуальности*, несущей в себе все лучшие признаки представителя человеческого *рода*. Он – идеал советского человека, самый лучший и самый главный человек. Именно вождь являет собой подлинный и совершенный синтез *личного* и *общественного*, он – само общество, сфокусированное в одной личности. Именно вождь – главный среди граждан – дает идеальный образ гармонии *гражданина* и *государства*. Ведь он – не только первый среди граждан, но и государство как таковое. Так, благодаря фигуре вождя вся конструкция обретает законченность и целостность. В ней появляется, помимо характеристик широкой панорамы, еще и важное вертикальное измерение, она становится своеобразной пирамидой. А у пирамиды просто не может не быть вершины.

И всю эту конструкцию наполняла собой, скрепляла собой, оживляла собой песня.

РАСПАД

Песня была элементом жизнемифа, а следовательно, обладала двойственной природой. Быть может, это и являлось главным внутренним противоречием песни тех лет, да и жизни, продолжением которой она выступала. Это было сущностное противоречие самих основ картины мира, на которой она строилась и которую она строила. Сохранение этих основ требовало такого изменения человеческого сознания, чтобы сделать его неспособным увидеть раздвоенность и мифологичность картины мира. Необходима была известная *инфантилизация* общественного сознания. Она действительно имела место, обнаруживаясь также и в песне. Что и понятно: чтобы жить в измененной реальности, необходимо обладать измененным сознанием.

Такая система не обладает достаточной устойчивостью. Сильные внешние воздействия могут ее поколебать и потребовать внутренних

изменений. Все это и произошло в годы решительных испытаний всей системы на прочность – в годы войны.

У *песни военных лет* появилась новая тема, ставшая на долгое время главной, тема войны. Об этом сказано и написано много. Однако интересно и другое – влияние войны на хрупкий баланс реальности и мифа, достигнутый в песне предвоенного периода.

Была ли война стратегической неожиданностью – вопрос к историкам. Существенно то, что в жизнь вторглись *новые реалии, не освоенные старым мифом*. В том числе и довоенной песней. Довоенный период можно с таким же основанием назвать «межвоенным» (от Гражданской войны до Великой Отечественной). Тема войны и армии в песне этого периода присутствовала постоянно. Но все это весьма плохо сочеталось с тем, что пришлось испытать в действительности. Образы войны, армии, солдата подвергались едва ли не самой сильной идеологической очистке и ретушированию. Это были максимально мифологизированные идеи, что вообще-то характерно не только для нашей страны и этого именно времени.

Настоящая война, настоящий враг, настоящие разрушения, настоящая смерть, настоящий голод, настоящий страх оказались совсем другими. Так, едва ли не насильственно в коллективное сознание вошла *идея «настоящего»* и его значимости. Позже «настоящее» будет осознано и как *ценность*, а пока оно лишь продемонстрировало себя как *силу*, как нечто, с чем необходимо считаться. Эта была очень болезненная прививка, последствия она имела долговременные и проявлялись они постепенно. Впрочем, были ярчайшие примеры незамедлительной реакции. 24 июня 1941 года в газетах «Известия» и «Красная Звезда» были опубликованы стихи В.И. Лебедева-Кумача «Священная война», которые сразу же были положены на музыку А.В. Александровым. И 26 июня 1941 года эта песня была исполнена на Белорусском вокзале. Эта реакция поэта и композитора была спонтанной и искренней, а не взвешенной и «идеологически выверенной». И она расходилась с устоявшейся принятой доктриной быстрой войны «малой кровью и на чужой территории». Вот песня, которая этому мифу соответствовала:

Мы войны не хотим, но себя защитим, –
Оборону крепим мы недаром, –
И на вражьей земле мы врага разгромим
Малой кровью, могучим ударом.¹

Если завтра война.

Муз. *Братьев Покрасс*, сл. *В. Лебедева-Кумача* (1938)

¹ <http://sovmusic.ru/text.php?fname=zavvoin7>

Таких мифов в песне «Священная война» уже нет. Есть мужественное принятие суровой реальности. Произошел *прорыв настоящего*. Из-за этого песня широко исполняемой стала не сразу, а лишь с октября 1941 года, когда стало ясно, что война будет очень тяжелой. Категория настоящего вошла в песенную культуру и осталась в ней надолго, то выступая на первый план, то уходя в тень.

Сам по себе этот прорыв настоящего и связанное с ним отрезвляющее действие могли бы сильно расшатать, ослабить или даже обрушить всю мифологическую конструкцию. Однако имело место еще одно очень важное обстоятельство. Враг, с которым пришлось столкнуться, точно так же представлял собой единство объективной реальности и мифа. Но только *другого мифа*. Произошло столкновение не только разных народов, не только разных государств, не только разных политических систем и разных идеологий, но и разных мифов. Мифологией были пропитаны и немецкий солдат, и его фюрер, и немецкий танк, и немецкий самолет. Этот момент нашел отражение в тексте «священной войны»:

Как два различных полюса,
Во всем враждебны мы.
За свет и мир мы боремся,
Они – за царство тьмы.¹

Ослабление мифа в этих условиях означало бы поражение. Нашествие *такого* врага толкало к усилению мифа. Причем необходимо было как можно сильнее отличаться от противника. А ведь во многом мы были очень похожими. Был нужен антитезис. И нужно было корректировать миф, а главное найти иные, более прочные основания. Таким основанием и таким антитезисом стал *человек*, человеческая *личность*, а значит и *индивидуальность*, человеческие чувства и человеческая воля, человеческие отношения. Это тем более понятно, что враждебная сила выступала как откровенное, нарочито манифестирующее себя *отрицание человечности*. Антитезисом становилось, таким образом, *утверждение человеческого*. Это основание на какое-то время укрепляло прежнюю конструкцию, но само по себе было уже не столь мифологическим, и оно действовало на миф как медленная разрушающая сила. Поворот к *человеческой реальности* отчетливо виден в лучших песнях военного времени.

Две ценности – ценность *настоящего* и ценность *человеческого* – остались в песенной культуре страны и сохранялись, считаясь самоочевидными,

¹ <http://www.karaoke.ru/song/8183.htm>

достаточно долгое время. С позиции официальной государственной идеологии это была, по-видимому, неизбежная уступка, тактический компромисс. Позднее делались попытки отыграть его назад. Они не увенчались успехом, и в дальнейшем ситуация компромисса между государством и обществом, идеологическим и человеческим, будет постоянным фактором, влияющим на развитие песни, на саму ее интонацию. В системе появилась трещина. Незаметная вначале, она постепенно расширялась и углублялась, предопределив многие последующие процессы и события.

В *послевоенные годы* наметившаяся коллизия получила дальнейшее развитие. Возникли, хотя и не заявили об этом открыто, два субъекта песенного процесса – *официальный, партийно-государственный*, для которого песня была частью идеологической работы, и *неофициальный, гражданский*, для которого песня была просто частью жизни. Этим условно выделенным субъектам соответствовали два направления развития песни. Задача первого заключалась, по сути, в том, чтобы реставрировать прежний «жизнемиф» и восстановить присущую ему «предустановленную гармонию» всех элементов целого. «В конце 40-х – начале 50-х годов рождается большое число песен гимнического характера, песен высокого гражданского содержания, в которых преобладает торжественное, патетическое начало. Они широко исполняются по радио, становятся обязательными в концертах. Их исполняют, как правило, большие смешанные хоры с солистами, причем солируют крупные оперные певцы»¹.

Второе направление было связано с ценностями *настоящего и человеческого*, которые приобретали значение, в том числе эстетических критериев. Интерес к этим ценностям мог относительно бесконфликтно развиваться в сфере личного. В иных случаях он неизбежно вступал в противоречие общеобязательными политическими и идеологическими установками. Лирическая песня, песня о человеческом характере, о человеческой судьбе, о любви, о дружбе, об испытаниях, о личном мужестве и т.п., – все это могло стать и становилось тем полем, где проявлялись и утверждались эти ценности.

Еще одна ценность такого рода была также выстрадана в годы войны. Ценность *тишины*. Это нашло проявление, в одной стороны, в песне тихого звучания, а с другой – в песне, поется о тишине (или затишьи). Собственно, образцы песен такого рода появились еще до войны. Например, «Любимый город» из фильма «Истребители», вышедшего в 1937 году.

¹ Русская советская эстрада 1926–1977. М., 1981. С. 237.

Пройдет товарищ все бои и войны,
Не зная сна, не зная тишины.
Любимый город может спать спокойно,
И видеть сны, и зеленеть среди весны¹.

Любимый город.

Муз. *Н. Богословского*, сл. *Е. Долматовского* (1937)

Но после войны песен такого рода стало действительно много. В них, очевидно, появилась потребность. Значительно позже, в шестидесятые годы, в одном из фильмов на военную тему «Майор Вихрь» прозвучала песня, где прямо говорится об ожидании тишины.

Неужели это будет?
Тишину услышат люди,
Ах, какая будет тишина.
Будет необыкновенной,
Будет тише довоенной –
В день, когда окончится война.

Неприменно это будет
Тишину услышат люди,
А пока с утра и дотемна
Каждый день шагают ноги,
Каждый день гремят тревоги,
Каждый день война, война, война...²

Песня о тишине. Муз. *А. Эшпая*, сл. *Л. Дербенева*

Реакция на активное распространение таких песен и их недвусмысленный успех у публики не могла не последовать. Певцы и актеры, работающие в этом ключе, такие как М. Бернес, В. Трошин и другие подвергались шельмованию, именовались «шептунами» и т.п. Была ли у такой нервно-агрессивной реакции властей какая-то осмысленная причина?

Была, и весьма серьезная. В рамках классической (довоенной) мифологии, формировавшейся и поддерживавшейся также и с помощью песни, отношение личного и общественного – государственного, политического, классового, партийного, народного, патриотического – было достаточно своеобразным. Одно не просто не входило в противоречие с другим.

¹ <http://www.pojelanie.ru/zastol/pesni/pf/6.php>

² http://jooov.net/text/153238693/aeshpay_lderbenev_vtroshin-kajdyiy_den_shagayut_nogi_iz_kf_mayor_vihr.htmls

И то, и другое было частью одной картины мира, одной системы. Но они располагались на разных ее этажах, существовали на разных системных уровнях. Так, в машине есть уровень колесиков и винтиков, а есть уровень целого. Этим уровням соответствовал и свой масштаб, прежде всего, пространственный. В ряде случаев оба уровня – общественно-политический и личный – присутствуют в одном художественном тексте. Примеры всем хорошо известны. Песня «Широка страна моя родная» и «Колыбельная» из кинофильма «Цирк» (музыка И. Дунаевского, слова В. Лебедева-Кумача), песня о Москве из фильма «Свинарка и пастух» (музыка Т. Хренникова, слова Р. Гусева)...

Все имеет свой масштаб. Личному (любви, дружбе) соответствовали и более скромные пространственные характеристики – лодочка, скамеечка, дворик, городок, непогашенное окно и т.п.. Этим как бы подчеркивалось существование и другой части общей картины, на которую личное, не претендует. Их связь, взаимодействие не только не отрицается, но даже поощряется. Получалось, что разные песенные жанры как бы рисовали *разные части одной* картины, принимали участие в строительстве одной панорамы. Причем делали это поразительно согласованно. Выстраивание «фасада» тогдашнего общества, его «лицевой» стороны во многом походило на процесс коллективного (под единым руководством) сотворения некоего монументального художественного произведения. В нем было что-то от панорамы, что-то от большого спектакля с грандиозными декорациями, и что-то от иллюзиона, большого фокуса, который длился несколько десятилетий. Песня была необходимой частью этого произведения. Действие в нем развивалось одновременно на нескольких уровнях, и это должно было согласовываться. Существовали средства перехода от одного уровня (ракурса) к другому, как бы мосты, соединяющие разные берега. Одним из таких мостов служила «дорожная» песня, и вообще песня, связанная с идеей перемещения человека в большом пространстве. «Просторы Родины» – атрибут страны, государства. Быстро мчащийся поезд, самолет, автомобиль несет индивида с его чувствами по этим просторам, или над ними. Благодаря этому происходит соединение идей личного и *над*-личного в одной картине. Моменты путешествия и собственно лирического высказывания могут быть разведены во времени: дорога еще предстоит или она уже позади («Вечер на рейде», «Любимый город»). Но и в этих случаях происходит как бы синтез личного, индивидуального и общегосударственного, или общенародного, что, в общем, соответствует основной мифологеме. Такого рода песен в послевоенные годы стало особенно много, и они пользовались успехом. Сочинялись они и в 60-е, и в 70-е.

Другим мостом служила природа, та естественная среда, в которой существовал и отдельный человек и большое человеческое сообщество. Обращение к лесам, полям, горам, рекам, озерам, родным просторам было формой утверждения «предустановленной гармонии» человека и общества, гражданина и государства. И оно не могло быть не эмоциональным, не могло не содержать момента радости. Нередки здесь и образы птиц, в особенности, перелетных птиц. Последние соединяют в себе оба начала – природу и движение в пространстве. Правда, открытая радость в этом случае могла вытесняться, или маскироваться иными настроениями. Таких песен тоже становилось все больше. И это естественно. Чем шире становилась трещина, тем острее была потребность в наведении мостов.

Подобные «мосты» скрепляли общую конструкцию. Но она, тем не менее, продолжала постепенно расшатываться. Этому расшатыванию способствовало, в первую очередь, развитие и автономизация индивидуального начала, утверждение *человеческого* как самостоятельной ценности. У процесса, условно названного образованием и расширением трещины, есть и более глубокое основание, заключающееся оно в развитии противоречия между мифологией и идеологией. Официальная позиция тех лет отстаивала сохранение за собой приоритетного права на идеологическое использование мифа. Она стремилась сохранить миф как государственную идеологию. Созревавшее гражданское общество заявляло свои права на миф, стремясь использовать его как неотчужденную силу самого общества, как его естественный духовный орган.

С особой силой эта тенденция проявила себя в *60-е годы*.

Ценность человека и человеческого стала точкой первоначально скрытого конфликта государства и официальной идеологии, с одной стороны, и просыпающегося гражданского общества, с другой. Внешне обе стороны назревающего конфликта соглашались принципом «человек – высшая ценность». Но в одном случае утверждение человека как высшей ценности было лишь частью официального мифа. В другом случае, оно соединялось с обретенной в годы войны ценностью *настоящего*. Мифическая ценность условного, абстрактного человека уже не отвечала новым потребностям и новой картине мира. Появилось стремление сохранить и утвердить ценность человека и человеческого, освободившись от надоевшего мифа. Возникла ситуация двусмысленности, когда стороны говорят одни и те же слова, подразумевая разные вещи. Какое-то время такая ситуация всех более-менее устраивала, так как позволяла смягчать конфликт. Так что проблема временно загонялась внутрь.

Вызревание этой коллизии происходило на фоне еще одной важной для тех лет тенденции. Ее можно было бы назвать так – *освобождение*

от прошлого, преодоление границ и расширение горизонтов. В ее формировании сыграли свою роль различные причины, совпавшие по времени: *политические* – хрущевская оттепель и разоблачение культа личности Сталина, некоторое ослабление железного занавеса и прошедший в Москве в 1957 году Всемирный фестиваль молодежи и студентов, *научно-технические* – полет человека в космос, развитие научно-технического прогресса и проникновение его плодов в быт, *экономические* – некоторый подъем благосостояния, развертывание программы жилищного строительства. Прибавим к этому обещанный в обозримом будущем коммунизм. Все это создавало эффект устремленности в будущее.

Если принять за истину, что счастливые часов (то бишь времени) не наблюдают, то жизнь нашу тогдашнюю счастливой назвать нельзя. Радостной – можно. Доминирующее мироощущение было буквально пронизано чувством времени, и это чувство имело позитивную окраску. Преобладающая ориентация – обращенность в будущее – имела характер радостного ожидания. В отношении к прошлому главным было, пожалуй, чувство облегчения. Связь времен в какой-то мере распалась, но это осознавалось как благо. То, что вчера было запрещено, невозможно или трудно, сегодня становилось разрешенным, возможным, более достижимым. Время оказалось фактором свободы, реальной действующей силой, чем-то почти материальным, почти осязаемым. Оно было силой, работающей на нас, Богом, который с нами заодно. Бог, как потом выяснилось, оказался языческим, требующим жертвоприношений, но об этом тогда как-то не думалось.

Развился довольно сильный *культ современного*. Современное как бы проступало, «просвечивало» из будущего. Именно будущее как сверхсовременное приобретало сверхценное значение. С логической необходимостью из этого вытекали культ прогресса, не в последнюю очередь научно-технического, и всего, что с ним как-то ассоциировалось, культ молодости, молодежи и всего молодежного, и культ новизны. Такая трактовка предполагала, чтобы новое не только отличалось от старого, но и отрицало его.

Все это заставляло воспринимать будущее как некоторым образом уже существующее, уже готовое, но еще не пришедшее или не достигнутое. Оптимистичное в целом, это мироощущение заключало в себе элемент фаталистической пассивности, ибо завтрашний день был уже предзадан, как бы обещан. Единственное, что можно было сделать для его приближения, – «прибавить шагу». Это не снижало, а, напротив, усиливало момент неизвестности, неожиданности, готовности к сюрпризам, ибо время было дорогой, по которой шли впервые.

Пронизанность временем была общей характеристикой мировосприятия. Затронула она и такие высшие ценности, как истина, добро и красота. Человек современный оказывался, или казался, обладателем большей истины, чем человек прошлого, а человек завтрашний, как потенциально еще более современный, – тем более. Добро и справедливость в конце концов торжествуют. Со временем является любая сущность, и содержание обретает адекватную форму, а значит – время становится и главным ваятелем красоты. Таким образом, время становилось и мерой всех вещей, и «самой действительной» стороной действительности. Подобный абсолютизм оборачивался релятивизмом, так как завтра может выясниться, что то, что казалось истиной, таковой вовсе не является. Это касалось всего. Отсюда постоянная готовность к неожиданному, парадоксальному, выходящему за пределы границ сегодняшнего.

Могло ли такое сверхценное отношение ко времени не повлиять на музыкальное творчество да и на весь интонационный процесс? Вопрос риторический. Напомним, что именно тогда начал пробивать себе дорогу отечественный музыкальный авангард, который, правда, не стал массовым феноменом. В массовой же музыкальной культуре эта особенность мироощущения проявилась в той мере, в какой она стала чертой массового сознания. Это относится и к песне.

В чем же конкретно могла проявиться сверхценность времени в развитии песни? Во-первых, в значительном повышении внимания к непосредственно воспринимаемым аспектам временной организации музыки, то есть к *ритму*. Во-вторых, в повышении значимости идеи *современного* и связанной с ней идеи *модного*, то есть в форме, пригодной для всеобщего распространения. Синтез этих двух моментов приводит к тому, что на пьедестал общественного внимания восходит *современный, или модный ритм*. Модный ритм есть современная форма организации времени, или «современное время» – культ времени в чистом виде. Но поскольку время и ритм как способ его организации относятся к категории формы, постольку сверхценность времени, ритма, современного и модного, означают культ формального, наделение определенных формальных аспектов статусом главного содержания и в конечном итоге их мифологизацией. Не успев расстаться с прежними мифами, мы принялись за строительство новых. Ритм стал новым героем на культурной сцене.

Музыки без ритма не бывает. Любая мелодия имеет свой ритм. В данном случае речь идет не столько о ритме мелодии, сколько о *ритме сопровождения*, аккомпанемента. Это – освобожденный от мелодии, *эмансипированный ритм*. Он воспринимался как ценный сам по себе, и он мог быть соединен с целым множеством разных мелодий. Это – одежда,

но такая одежда, которая представляет больший интерес и представляется большей ценностью, чем человек, который ее в данный момент носит. Такая ситуация бывает, например, на показах модной одежды. Впрочем, не только. Так *упаковка становится самоценной* – тенденция, которая была рассмотрена ранее. Обратной ее стороной стало относительное упрощение собственно мелодии.

Этот процесс тогда еще только начинался, но начало уже было положено. С развитием самоценности аккомпанирующего ритма стало происходить усиление собственно ритмической группы музыкальных аккомпанирующих составов. Стали меняться основные принципы аранжировки, которая теперь уже не столь чутко следовала за мелодией, тем более за текстом, но активно предьявляла себя, свою энергетику, свою современность. В это же время появилась мода на современное «переодевание» старых, хорошо известных мелодий, в том числе и образцов музыкальной классики. Начали не мы. Сначала это стало модным за рубежом. Все тогда хорошо знали французский ансамбль «Swingle Singers» и американский оркестр с хором под управлением Рэя Конифа (Ray Konniff). Это была общемировая тенденция. Но теперь мы были значительно более открытыми и старались вписываться в общемировой контекст. Во всяком случае, слушали все это с большим удовольствием и у нас. Любопытно то, что с помощью новой ритмической упаковки старая музыка как бы возрождалась, реабилитировалась в глазах современного человека, «становилась достойной» того, чтобы стать частью быта людей второй половины XX века.

Повышение статуса ритмической упаковки, усиление интереса к ней происходило одновременно со снижением уровня запрета на все заграничное («буржуазное») и проникновение новых ритмов и новой моды из-за рубежа. Наиболее «эффектным» событием из этой серии стало появление отечественных образцов твиста. Первыми опытами такого рода были песни А. Бабаджаняна и Л. Дербенева «Лучший город земли» и знаменитый «Черный кот» Ю. Саульского и М. Танича. Это послание было воспринято миллионами. Смысл послания двойной: а) уже *можно* и б) это – *модно*. И то и другое относилось, по сути, к ритмической формуле аккомпанемента. Повышенное внимание к ритмической стороне песни, стали проявлять и представители власти, обязанностью которых было наблюдать за культурой, удивительным образом совпадал со столь же повышенным, если не сказать болезненным, интересом к внешнему. В частности, к одежде, к прическам, бородам и т.д. Здесь нам были продемонстрированы невиданные образцы формалистического отношения не только к искусству, но и вообще ко всему. Идеологическая борьба приобрела смехотворные формы охоты за яркими рубашками, модными

прическами и бородами. Впрочем, обе стороны этого противостояния инстинктивно понимали, что за этими «чисто внешними» вещами скрывается что-то внутреннее, существенное. И это стало предметом борьбы, конфликта, то скрытого, то явного.

Динамика «расширяющихся горизонтов» стимулировала процесс «разбегания» некогда компактной и безусловно, как часы, согласованной социалистической «вселенной». Если в классическом социалистическом жизнемифе и соответствующей ему песне «личное» и «общественное» органично встраивались в рамки одной общей картины, то теперь они все более отдалялись друг от друга, образуя собственные замкнутые и самодостаточные миры. Любопытно, что, отрываясь друг от друга, они как бы компенсировали этот разрыв тем, что воспроизводили внутри своего мира черты другого, того, от которого каждый из них все более отдалялся.

Так, песня *патриотическая* энергично насыщается лирическими интонациями, становясь как бы более сердечной, приобретая характер личного эмоционального высказывания. Таковы, например, песни «Россия – Родина моя» (В. Мурадели – В. Харитонов), «Моя Родина» и «Я себя не мыслю без России» (А. Долуханян – М. Лисянский). Немало такого рода песен можно найти в репертуаре Л. Зыкиной. Из патриотических песен такого рода уходит прямолинейная государственность, политический пафос. Песня звучит как лирическая, но несколько приподнятая над обыденностью, возвышенная. Родина все более ассоциируется с природой или приобретает очеловеченный характер, обретает облик женщины, матери и т.п. Ассоциации эти не новы, но представляется существенным их все более активное педалирование. Двигаясь в этом направлении, песня порой теряет внутреннюю органичность и искренность, именно здесь происходит потеря необходимого чувства меры. Для исполнителей в этом плане характерно проникновение в патриотическую песню интонаций «бабьей истошности», рождается своеобразный «патриотический надрыв». У мужчин же в обращении к Родине появляется своего рода покровительственная нежность («патриотический мачизм»). Получается, что патриотическая песня, отпочковываясь от общей песенной картины мира, воспроизводит в себе элементы этой картины, восстанавливая нарушенную целостность. Так, живой организм, лишившись тех или иных своих частей, воспроизводит на основе других органов функции этих утраченных частей. Такого рода *функциональная компенсация* имеет место и в культуре, но лишь в том случае, если мы имеем дело с живым культурным организмом. Сам по себе этот механизм очень важен. Однако он может запустить процесс, развитие которого приведет впоследствии к утрате органичности и естественности.

В свою очередь, *лирическая* песня обнаруживает симметричную тенденцию. Лирическая интонация теряет лирический масштаб, выплескивается за пределы личного пространства и приобретает трибунную пафосность. Она перестает быть обращенной к сердцу человека (единичного человека), а парит над головами людей, толпы так, как это было положено делать песням большого общественного звучания. Особенно это обращает на себя внимание в песнях о любви, которые в таком преподнесении становились как бы *вне-личными*, или *над-личными*. Нечто похожее можно найти и в песнях более ранних. Так, у Дунаевского, лирические песни нередко наполняются высоким пафосом и выходящим за пределы обычной лирики размахом. Достигаться это может разными средствами. Например, в песне «Каким ты был» (слова М. Исаковского) присутствует конкретный исторический контекст, а песня «Дорогой широкой» (Слова В. Лебедева-Кумача) интересна прямым, глубоким и органическим включением личного переживания в широкий *над-личный* контекст. Происходит радостное, почти экстатическое слияние личного с надличным. Сами по себе ее слова достаточно выразительны. Приведем лишь один куплет:

Нельзя нашу радость в словах передать,
Мы хотим с тобой весь мир обнять!
Высокие горы,
Большие поля,
Степные просторы –
Родная земля!
И плыть легко,
И петь легко!¹

В контексте классической советской песни так и должно быть. Здесь любви, самые глубокие и самые личные переживания встраиваются в общий процесс жизни страны, общества, родной земли.

В 60-е годы писалось немало «пафосной» лирики. Но здесь этот пафос уже никак не связан с идеей слияния личного и коллективного, включения их в единую панораму. Его природа иная, если не сказать противоположная. Происходила реабилитация всего личного, всего индивидуального, всего человеческого. И личные чувства «ставились на котурны», поднимались на пьедестал, им придавался размах и широта, сообщалась высокая патетика. Это было востребовано и это было модно. Немало образцов такой лирики мы найдем среди песен А. Бабаджаняна и А. Островского.

¹ <http://sovmusic.ru/text.php?fname=liriches>

Классические образцы исполнения такой пафосной лирики принадлежат Муслиму Магомаеву.

От прежней пирамиды и прежней панорамности картины мира, создаваемой в том числе и с помощью песни, уже мало что остается. Целое распалось на части, и эти части начинают жить своей собственной внутренней жизнью, развиваться по своей собственной траектории. С одной стороны, это было своеобразной эмансипацией песенного жанра, и каждой песни в отдельности, освобождением от неперенной включенности в единую смысловую пирамиду. Песня смогла теперь развиваться более свободно и естественно, появилось больше простора для эксперимента, расширились стилистические рамки. С другой стороны, прежняя включенность в единое и достаточно мощное смысловое целое, придавала смысл каждому его элементу. И первый «дефицит», возникший после «освобождения», оказался *дефицитом смысла*.

Песня начала «раскачиваться» между напускным глубокомыслием (иллюзия серьезности) и нарочитым отказом от любых претензий на какой-либо смысл (отказ от серьезности). Любопытно, что и в том, и в другом случае могли рождаться песни, не лишенные таланта и обаяния, и становиться весьма популярными. Возможно, они входили в резонанс с ожиданиями публики по каким-то иным, не связанным со смыслом текста причинам. Может быть, публике тогда импонировало само это «раскачивание»? Ведь тем самым раскачивались основы изрядно надоевшей идейной системы.

Раскачивание основ как бы подгоняло процесс расширения границ возможного. К этим границам было приковано основное внимание. Пограничье стало центром общественного интереса. Балансирование на грани между «можно» и «нельзя», «запрещено» и «разрешено» стала любимой игрой. Стоит ли удивляться тому, что новые элементы культурной жизни, связанные с песней, появились не на центральной, магистральной линии ее развития, а на периферии, чтобы не сказать, на задворках. Им никто не готовил торжественную встречу. Напротив, много нелестных слов было высказано в их адрес со всех трибун. Государство было против, а его граждане – за. Родилась новая коллизия, которая до этого момента не обнаруживала себя с такой откровенностью.

НОВЫЕ МИФЫ ПРИДУМАЛА ЖИЗНЬ

Что же произошло в 70-е годы? Если коротко, то именно тогда началось время существенных перемен в развитии песенного жанра, коснувшихся как стилистики песни, так и самого способа ее общественного бытования.

В последние два десятилетия наблюдается постепенное, но устойчивое повышение интереса к старой песне и ее исполнителям. Это можно назвать «возвращением старой песни и ее героев». Речь прежде всего идет о песне 70-х, а также 80-х годов. Естественно задать вопрос, в чем, собственно, состоит характерная специфика этой песенной «эпохи»? Какие ценности она несет в себе и чем может быть привлекательной для нынешних молодых современников? Произошли ли в 70-е годы какие-то *качественные*, существенные изменения в развитии песенного жанра?

Да, произошли. Для того чтобы дать такой ответ, не требуется даже проводить каких-либо специальных изысканий. Те, кто жил в это время, помнят, как неистово ворвались в нашу жизнь бит-группы, которые стали вскоре называться вокально-инструментальными ансамблями – ВИА, как громко (в буквальном смысле слова) заявили они о себе, сколько вызвали споров и даже скандалов, как много последователей они нашли и как молниеносно распространились по всей стране.

Вокально-инструментальные ансамбли явились первым в истории нашей страны массовым неформальным *молодежным социокультурным движением*. Самодеятельная гитарная песня (с начала 60-х – КСП) также развивалась в значительной мере по механизму *социокультурного движения*. Однако, во-первых, она не акцентировала своей «молодежности», не формулировала каких-то специфически молодежных ценностей и т.д.

Во-вторых, она вела себя не столь агрессивно и не претендовала на захват каких-либо доминирующих позиций. Что касается движения ВИА, то для него как раз характерно и то и другое.

Говоря о ВИА как социокультурном движении, имеется в виду следующее.

1. ВИА – феномен, к рождению которого ни государство, ни партийное руководство страны, ни органы управления культуры не имеют прямого отношения. Они зародились и развивались на первом этапе *стихийно*, как *самодельное* и *самоорганизующееся* проявление социальной и творческой активности молодежных масс. Участие в этом профессиональных музыкантов (таких, как А. Градский) ничего не меняет по существу, ибо способ творческой самореализации в этом жанре во второй половине 60-х мог быть только самодельным. Роль властей в этом процессе проявлялась в том, чтобы а) *душить*, запрещать, создавать максимально неблагоприятные условия, «держат и не пущатъ», б) *контролировать* и «упорядочивать», в) *использовать* для реализации собственных политических целей. Движение от (а) к (в) происходило постепенно и воспринималось как некий прогресс.

2. Особую роль в развитии этого социокультурного феномена играли *неформальные* структуры – неформальные группы, неформальные лидеры, неформальные отношения. Сам коллектив, как правило, представлял собой особую разновидность малой группы – так называемую первичную группу. А это значит, что он не только и не столько подчинял свое существование и свою деятельность достижению некоторой внешней цели, но жил как союз единомышленников, как группа людей, объединенная общими, в том числе и эстетическими, ценностями и идеалами. И такая жизнь сама по себе была ценностью и доставляла радость.

Подобные отношения являлись в то же время важной составной частью *имиджа* таких коллективов, тем «посланием», которое было адресовано обществу. Это послание легко прочитывалось, понималось и воспринималось как долгожданная благая весть. Впрочем, это был не просто имидж. Братство по духу требовалось подлинное, настоящее. Ценность «настоящего» в песне не явилась неким новшеством. Она проявлялась и раньше, в частности, в особом настрое песен военного времени. Теперь же эта ценность «заработала» с новой силой, наполнилась новыми смыслами: настоящее – значит естественное, настоящее – значит спонтанное, настоящее – значит неформальное, настоящее – значит не по указке сверху.

3. Способ распространения ВИА также в значительной мере опирался на неформальные группы и неформальные отношения. Особое значение в этом механизме имело взаимодействие *малых групп* и так называемых

кругов. Творческий коллектив – малая группа – обретает свою аудиторию и постепенно обрастает кругом своих поклонников. Круг, как известно, отличается от группы не только большей величиной, но и определенной размытостью, известным непостоянством своего состава. Внутри этих кругов могут созревать новые группы. Это и создает *цель*: группы порождают круги, а круги, в свою очередь, порождают новые группы. Помимо этого, действует принцип «почкования», когда творческая группа делится на части, из которых развиваются самостоятельные творческие единицы, либо участник группы выходит из ее состава и создает новую группу. Подобные механизмы распространения характерны не только для ВИА, но практически для всех молодежных движений.

4. Социокультурное движение всегда связано с определенным идейным содержанием, оно несет в себе свои *ценности* и *нормы*, свои *идеалы*, свою *картину мира*. В этом смысле оно ведет себя как *расширяющаяся субкультура*. Как и его «клеточка» – малая группа, – движение формирует *единство мировосприятия – консенсус* – и базируется на нем. Движение ВИА также несло в себе все эти элементы. Отметим два обстоятельства: а) все эти моменты в движении ВИА обнаруживают специфические особенности *молодежных* субкультур; б) они отражались и выражались не только и не столько в словесных текстах песен, сколько в самом *способе музицирования*, поведения и межличностного взаимодействия, что делало их практически неуловимыми для какой бы то ни было цензуры.

В отечественной песенной культуре *молодежная тема* присутствовала всегда, и ей уделялось немало внимания. Теперь же появился еще и *молодежный сюжет* культуры, где молодежь стала активным субъектом культурной жизни.

Заметим, что далеко не всегда молодежная культура проявляет себя в виде культурного движения, и не всегда она заявляет о себе как об альтернативной субкультуре. Например, в системе традиционной народной культуры существует, как правило, подсистема, ответственная за организацию молодежного периода человеческой жизни, насыщение его соответствующими смыслами, нормами и т.д. Но это не субкультура в современном смысле этого слова, а органическая часть единой местной культуры. Хотя в ней и присутствуют элементы противопоставления, сепаратности по отношению как детскому, так и взрослому сообществу, но есть также и нормы перехода из мира детства в мир молодежи, из мира молодежи в мир взрослых. Кроме того, эта сепаратность носит в значительной мере игровой или даже ритуальный характер. Все это сильно отличает традиционную «молодежность» от молодежных движений второй половины XX века.

Что же касается молодежной темы, то она может выступать просто как элемент содержания художественного текста наряду с иными темами: темой судьбы, темой любви, темой борьбы, войны, темой труда, темой «счастливого детства», историческими темами, темой будущего и многими другими. Как таковая молодежная тема достаточно стара. У нее есть, как минимум, два важных аспекта. Во-первых, молодость – возрастной *период жизни*, этап судьбы. Во-вторых, молодежь, понимаемая как *новое поколение*, ставящее и решающее новые задачи, использующее для этого новые средства и, как следствие, несущее в себе новые ценности, иные элементы картины мира.

В первом своем аспекте тема молодости является для искусства одной из сквозных, вечных тем, так же как тема любви, смерти, верности, предательства и т.п. Второй аспект (поколение) не столь универсален. Чаще всего он связан с такими моментами общественного развития, когда *шаг поколений* становится шире, когда различие между отцами и детьми усиливается, когда речь может идти о некоторой особой исторической судьбе нового поколения или об особой его миссии. Именно в этом втором качестве тема молодежи достаточно энергично, настойчиво и последовательно входила в жизнь уже с первых лет советской власти. Эта тема была важным элементом официальной идеологии. Усиленно акцентировалась идея счастливого будущего, настойчиво противопоставлялось старое и новое. Будущее выступало, с одной стороны, как объективная необходимость и было неизбежным, но, с другой стороны, за него следовало бороться.

Будущее принадлежало молодым. На молодых же возлагалась особая миссия его завоевания. Молодое поколение как бы выступало в роли «избранного народа». А обетованием было светлое будущее. Взамен требовались жертвы. Такова была исходная «конвенция». И она была принята, в нее поверили искренне и горячо. В дальнейшем этот договор неоднократно «переписывался» и перетолковывался. Жертвы исправно приносились. Они были обильными и регулярными. С исполнением обещаний, как всегда, требовалось подождать.

Этой идеологеме соответствовала и практическая политическая работа, направленная на сплочение и организацию молодежи, на превращение ее в особый «отряд борцов». Такой организацией стал комсомол.

Однако *такого рода организационное и идеологическое выделение молодежи не приводило к формированию особой молодежной субкультуры и не базировалось на особых молодежных субкультурных ценностях и соответствующей субкультурной картине мира*. Молодежь, эта выделенная часть общества, мыслилась как нечто с ним единое. Его неразрывная связь с целым всячески подчеркивалась. Более того, согласно таким представлениям

молодое поколение фокусировало, интегрировало, концентрировало в себе интересы и волю *всего народа*. Идеология утверждала нацеленность и устремленность общества в будущее. Молодежь объективно ближе к этому будущему. Она становилась, представителем будущего в настоящем и, одновременно, послем настоящего, отправляемым из настоящего в будущее. А это уже – миссия.

Возникла некая *мистическая* картина реальности, где молодежь, будучи *частью общества*, является одновременно концентрированным воплощением *всего общества*, его квинтэссенцией. Данная идея никак не соответствует *принципу субкультурности*. Это – нечто прямо противоположное. Такого рода отношение «мистического тождества» действовало и в иных случаях. В таком отношении к общественному целому мыслился пролетариат. В таком отношении к народу мыслилась партия. Такое же отношение выстраивалось между партией и партийным аппаратом, ЦК и, наконец, вождем. *Часть становилась равной целому, а затем и перерастала целое, поглощала его.*

Музыкальным жанром, позволявшим максимально полно пережить такого рода «мистическое тождество», оказался *марш*, и, как известно, не только в нашей стране. Существует огромное количество песен в ритме марша, связанных с молодежной темой. Среди них комсомольские, спортивные, военные, антивоенные. Но нигде в них не найти и тени «молодежного сепаратизма». Напротив, всячески утверждается идея *единства молодежного и общенародного*. Эта идея, выкристаллизовавшаяся в 30-е годы, отошла в тень в годы войны и в ближайшие послевоенные годы. В 50-е она обрела «второе дыхание». Но изменился контекст, и смысловые акценты сместились в сторону борьбы за мир. Вспомним «Гимн демократической молодежи» А. Новикова на слова Л. Ошанина.

К семидесятым годам молодежная тема претерпела существенные изменения. Появилась новая тенденция, которая раньше не заявляла о себе столь последовательно и недвусмысленно. Для нее характерно следующее.

Первое: молодежь выступала теперь не от имени всего общества, всего народа или даже всего человечества, а от своего собственного имени, от имени своего поколения, которое мыслилось как особая, отдельная популяция, формирующая свою культуру (субкультуру), свой особый образ жизни, исповедующая свои ценности и т.д. Молодежь строила свой отдельный культурный мир.

Второе: «молодежная тема», как она трактовалась ранее, была частью партийно-государственной политики, элементом официальной идеологии. Это была «*официальная молодежность*». Теперь же вопрос ставился

совершенно иным образом. Государственное, официальное мыслилось со знаком минус. А вот неформальное, неофициальное становилось сверхценным. Молодежная субкультура выступала как принципиально негосударственная и непартийная. Она не должна была привноситься в молодежную среду откуда-то извне. Она могла прорасти только изнутри, продуцироваться самой молодежью. Молодежная субкультура становилась *самодельностью поколения*.

Третье: на место идеи будущего счастья приходит идея счастья *в настоящем* («рай немедленно»). Никто уже не хочет становиться в строй и маршировать к какой-то далекой цели. Предпочтительнее танцевать «здесь и сейчас».

Этот поворот был подготовлен извне и изнутри. Новая стилистика и некоторые новые идеи уже сформировались в США и странах Западной Европы в 60-е годы. Речь идет, прежде всего, о рок-культуре, движении хиппи, идеях контркультуры. В некоторых странах социалистического лагеря, например в Польше, они также получили значительное распространение.

В 60-е годы аналогичный процесс стал набирать силу и в нашей стране, но происходило это с большими трудностями, наталкиваясь на жесткое сопротивление со стороны власти. Определенные предпосылки этого сложились раньше, уже в 50-х. Так называемые «стиляги» продемонстрировали образцы нонконформизма в сфере музыки, танцев, поведения, общего стиля жизни. Но это еще не было движением в буквальном смысле слова. Скорее это носило характер достаточно локального «социального эксперимента». Другой «социальный эксперимент» иного характера был организован на государственном уровне. Он имел совершенно иные цели, но вызвал сходные результаты, продемонстрировав саму возможность манифестации молодого поколения как отдельного слоя и самостоятельной общественной силы. Речь идет о Московском фестивале молодежи и студентов 1957 года.

К началу 70-х положение стало меняться так, как будто между властями и молодежью был найден какой-то компромисс. Никто, конечно, никаких договоров не заключал, но некоторая система взаимных уступок сложилась. Заключалась она в том, что власти смягчают (хотя и не прекращают вовсе) преследование молодежной музыки, молодежных танцев, молодежных причесок и соответствующей моды в одежде. Со своей стороны, молодежь держится «в рамках приличий», избегает каких-либо крайних проявлений, воздерживается от лозунгов, особенно идеологического или политического характера, сводит к минимуму использование западной музыки, особенно текстов, не декларирует своей

субкультурности, не противопоставляет себя советскому обществу, советскому народу – строителю коммунизма.

Граница была проведена, хотя и не обозначена четко. На границе всегда было беспокойно. Она постоянно нарушалась то с одной, то с другой стороны. Это делало молодежную субкультуру своеобразной «горячей точкой» общественной жизни эпохи застоя, эпохи, когда «горячее» и «холодное» сознательно исключались, и проводился курс на «теплое». Наличие такой особой «пограничной зоны» существенно меняло всю картину. Власть стремилась вытеснить все проявления молодежной субкультуры на периферию культурной жизни. Тем самым она лишь создавала дополнительные напряжения, создавала дополнительный событийный фон, атмосферу «идейной» борьбы и привлекала к этой проблеме внимание общества. В результате молодежная субкультура оказывалась не на периферии, а в *центре* событий. Она все более становилась той доминантой, которая оказывала существенное влияние на культурную жизнь, и на развитие песенного жанра в целом.

Это влияние проявилось далеко не сразу. Поначалу молодежная музыка, молодежная песня действительно были всего лишь периферийным, маргинальным явлением. Это была своего рода «резервация» молодежной субкультуры. Она допускалась к выходу на широкую аудиторию дозировано, после тщательного отбора, проверки, доводки, «причесывания» и при соблюдении ряда условий, в первую очередь репертуарного характера. Почему это вообще стало возможным? По всей видимости, у власти тогда уже не было другого выхода. Удерживать новое, «постшестидесятническое» поколение в рамках «официальной молодежи», в который раз апеллируя к светлому будущему, становилось невозможным.

60-е годы создали ожидание постоянного расширения границ свободы, границ личных жизненных возможностей. Это ожидание входило в противоречие с реальными возможностями страны, экономическое развитие которой тормозилось. События в Чехословакии, появление первых диссидентов создали реальный риск неуправляемой политизации молодежи. Ее протестную энергию необходимо было каким-то образом «канализировать». Удобную форму подсказала сама жизнь. «Тлетворное западное влияние» оказалось спасительным. Критикуя буржуазную культуру на словах, власть использовала уже апробированный на Западе способ работы с молодежным протестом, когда его энергия переводится в условную форму *эстетического протеста*, фактически, в *игру*. Эта игра стала компромиссом, а компромисс – игрой. Такая игра началась и у нас, сначала осторожно, потом все активнее.

Главным *игровым предметом* стала выработанная ВИА особая форма молодежной музыки. Она оказалась «шкатулкой с двойным дном». С одной стороны, то, что непосредственно выражается в тексте, – слова, записанная нотами мелодия, аккорды. Это можно было представить контролирующим инстанциям, и к этому, как правило, трудно было придраться. Тем более, что многие ВИА активно использовали песни видных советских композиторов-песенников на слова вполне благонадежных поэтов. А то, что сочиняли сами, будучи представлено в письменной форме, мало чем от этого отличалось – во всяком случае, с формальной «идеологической» точки зрения.

«Второе дно» – все то, что фиксации на бумаге практически не поддавалось. Сюда относился внешний вид – одежда и прически; с этим постоянно пытались бороться. Но помимо одежды, которую можно поменять, и длинных волос, которые можно состричь, была манера держаться и общаться друг с другом и с публикой, были лица и глаза. Кроме того, была иная *интонация* и другой *певческий звук*, свой особый *голос*. Был особый, *иной* инструментальный состав, с иными функциями инструментов, *иной «саунд»*, включающий не только иные тембры и иную громкость, но и иную манеру игры. Прибавим к этому еще одно важное обстоятельство – особое взаимопонимание между исполнителями и публикой. В процесс их общения со стороны уже невозможно было как-то вмешаться.

Все это вместе складывалось в систему, фундаментом которой служил особенный, характерный именно для ВИА *способ музицирования*. Этот способ нес в себе не меньше важных культурных смыслов, чем все то, что поддавалось фиксации на бумаге. Пожалуй, именно с этого момента начала все более повышаться значимость способа музицирования как такового и превращения его в самостоятельную ценность.

Попробуем «прочитать» этот способ музицирования как некое послание.

1. *Мы – другие*. Теперь все это воспринимается уже не так, как в то время. Но тогда уже с первых звуков возникало отчетливое ощущение, что это *совершенно иная* музыка, и ее могут исполнять и слушать какие-то *совсем другие люди*, принципиально не такие, как раньше. Эта «инаковость» относилась практически ко всему – к громкости, резко отличавшейся от привычной, к тембровой палитре, некоторые элементы которой резко противоречили всем привычным нормам, к изменившейся роли ударных инструментов, к манере пения, к способу держаться на сцене, к поведению публики, к танцам, к внешнему виду. Из этого, как из кирпичиков, возводилась «*стена инаковости*». Эта стена отделяла молодое

поколение от старших, с одной стороны, от вышестоящих, с другой. Впрочем, и те и другие часто воспринимались как одно целое.

2. *Мы – вместе*. Совместное переживание идеи «мы – другие» само по себе способствует объединению и консолидации тех, кто осознает себя «другими». Есть, однако, и множество специальных средств, подчеркивающих момент единения. Прежде всего это *ритм*. Ритм получил исключительно важное, если не доминирующее значение, ритм *подчеркнут*, возвеличен, возведен на пьедестал. Его созданию и поддержанию служит большая часть состава – ударная установка, бас-гитара, ритм-гитара, иногда – соло гитара, исполняющая осторитмические «риффы», духовые инструменты, электроорган. Иногда эту же функцию выполняют специальные вокальные «подпевки». Ритм не только подчеркнут всеми средствами, но и значительно *усложнен*, то есть насыщен информацией. Благодаря этому повышается вес художественной информации, приходящаяся на долю ритма. Таким образом, именно ритм «поглощает» значительную часть слушательского внимания. Наконец, ритм здесь подчеркнута *остинатен*, то есть строится по принципу многократного повторения одной и той же ритмической формулы.

Ритмичная музыка в принципе служит объединению людей, слушающих ее, танцующих, марширующих или делающих что-то еще в ритме этой музыки. Музыка синхронизирует людей и этим объединяет. Если ритм форсирован, подчеркнут, в том числе и за счет громкости, энергетически заряжен, если он усложнен, если он монотонен, то происходит не просто объединение, а коллективное погружение в *экстатическое состояние*, в *совместный транс*. Это уже не просто объединение, а ритуальное утверждение единства людей, принадлежащих одному сообществу. В данном случае этим сообществом оказывается поколение молодых. Помимо ритма, идея «мы – вместе» манифестируется всеми средствами, включая словесный текст, интонационный строй, манеру держаться и двигаться, танец, формы массового поведения.

3. *Доступность*. Образ рок-певца или другого участника рок-группы, нес в себе противоречивый посыл, содержащий два взаимоисключающих «тезиса». С одной стороны, он «возвышался над толпой» как герой, кумир, властитель дум. Этим определялась *громкость дистанции* между человеком из публики и человеком на сцене. С другой стороны, всеми средствами подчеркивалось, что он «свой», такой же, как мы, у него те же недостатки, которые превращались в достоинства, такие же проблемы, такой же сленг и манера произносить слова, такой же стиль одежды «без галстука». Да и стилистика песен, кажущаяся простота исполнительских приемов, нарочитая «шероховатость» исполнения – все это как бы

говорило: «ты можешь так же». У многих возникала совершенно искренняя иллюзия, что стоит достать аппаратуру и инструменты (аппаратуру даже важнее), слегка овладеть некоторыми навыками, и мы сможем так же, как «Битлз». Ведь они же совершенно «простые ребята». Рок-сцена воспринималась как вершина огромной горы, быть может, самой главной на свете горы. Но парадоксальным образом эта отдаленная вершина казалась одновременно близкой и доступной. Это опьяняло.

4. *Свобода и могущество.* У человека XX века сформировалась устойчивая ассоциация идей свободы и могущества, с одной стороны, технического прогресса – с другой. Своеобразной иллюстрацией этой связи служили выступления групп, использующих мощные усилители и колонки, электроинструменты и всяческие приспособления к ним. Один лишь вид всей этой техники производил сильное впечатление. Когда все это начинало звучать, а со временем еще светиться и мигать, когда звуковая мощь обрушивалась на барабанные перепонки и проникала внутрь «до костей», когда человек ощущал силу воздействия всего этого комплекса и на тело, и на сознание, ему оставалось или сбежать поскорее «из этого ада» или, напротив, – власть в восторженное состояние. Люди постарше обычно предпочитали первое, молодежь – второе. Причем возникала иллюзия, что если самому взять в руки электрогитару, подключить ее к аппаратуре, вооружиться микрофоном, то станешь таким же великим и могучим, способным сокрушать стены и «жечь сердца людей». Громкий звук воспринимался как непосредственная сила воздействия, как власть над людьми. У меня самого нет такой энергии, но достаточно подключиться к «электрическому донору» и я стану всемогущим. Когда человек переходил к практическому осуществлению этих идей, когда он действительно брал в руки гитару и впервые подключал ее к усилителю, а усилитель к колонкам, когда издавал с ее помощью хотя бы один громкий звук, его эйфория многократно усиливалась. Мысль «я могу» сводила с ума. Эта мысль была как бы «растворена» в пространстве молодежной музыки. «Я могу», «мы можем». Формула эта обнаруживала еще один смысл – *«нам можно»*. То, что запрещали себе представители старшего поколения, мы, молодые, разрешаем. Вспомним, что за пределами громкий звук – вопрос не только технический. Его достижение связано также и с изменением культурной нормы, с преодолением неких усвоенных еще в детстве социальных запретов – «не кричи!»

5. *«Здесь и сейчас».* Западная молодежная субкультура, находившаяся под значительным влиянием идей контркультуры, хорошо усвоила этот принцип: сверхценность настоящего момента, пребывания в состоянии «здесь и сейчас». Одним из средств достижения такого состояния

служила музыка. В этом направлении действовал целый комплекс средств, в частности, обилие мощных акцентов. Вообще, любой музыкальный акцент подчеркивает как собственно звук, так и соответствующий момент времени. И это неизбежно есть *настоящий момент времени*. В этом же направлении действует и другое средство – громкостная динамика. Ее характерная особенность здесь – ровный громкий звук, без динамических оттенков (*crescendo* и *diminuendo*), то есть, непрерывная динамическая кульминация. Таким образом достигается своеобразный эффект максимальной интенсивности проживания бытия в каждый момент времени. Прибавим сюда широко используемый принцип многократного повторения одной и той же ритмической и мелодической формулы, отказ от использования гармонических средств с усиленным ладовым тяготением... Все это создает особое ощущение застывшего времени и как бы непрерывного пребывания в «эпицентре свершения». Экстатика рока, о которой говорилось и писалось много, в значительной мере связана именно с этим.

6. *Отчуждение и «частичность» человека*. И то и другое счастливо преодолевается самим способом музицирования. В данном направлении действует целый ряд факторов. Перечислим некоторые из них.

- *Отсутствие узкой специализации и многофункциональность каждого участника*. В составах такого рода каждый участник проявляет себя разнопланово. Он поет, играет на одном, а чаще на нескольких инструментах. Он может сочинять и музыку и тексты, принимать участие в аранжировке. Такая разносторонность имеет здесь значение культурной нормы. Участники коллектива могут выполнять разнообразные административные и технические функции. Это уже не просто способ музицирования или способ существования коллектива. Таков способ жизни всех участников. Этот способ жизни утверждается в акте совместного музицирования. Хотя бы символически, «частичность человека», связанная с разделением труда и специализацией функций, преодолевается.

- *Размыwanie границ профессионального и самодеятельного*. В какой-то мере это является продолжением предыдущего пункта. Действительно, профессионализм чаще всего связан с необходимостью специализации, но не только в этом. Самодеятельное творчество в значительной мере связано с мотивом получения непосредственного удовольствия от самого процесса деятельности. В рок-музыке гедонистический момент выражен предельно ярко. Там, где нет непосредственного удовольствия, где нет «кайфа», нет и рока. Кайф должен быть *настоящим*, а не поддельным, не изображаемым участниками группы. Это все чувствуют, и это очень сильно влияет на реакцию аудитории. Вспомним и о том,

что профессиональные и самодеятельные ВИА составляли как бы единую пирамиду, где профессиональные коллективы, с одной стороны, опирались на коллективы самодеятельные, а с другой – подпитывали их своим творчеством. Причем между теми и другими не существовало четкой границы. Самодеятельный коллектив мог в один прекрасный момент превратиться в профессиональный, а профессиональный на какое-то время мог утратить этот свой статус. И самодеятельные коллективы, и профессиональные группы и аудитория представляли собой единую культурную общность и были тесно друг с другом связаны.

• *Коллективность способа музицирования и восприятия.* Коллективность способа музицирования здесь достаточно очевидна. Заметим только, что сам имидж подобных коллективов, начиная с классического образа «Битлов», несет идею некоего братства, союза единомышленников. Распад таких коллективов воспринимается болезненно, примерно как распад семьи или разрушение дружеских отношений. Это всегда нечто большее, чем профессиональное сотрудничество. Сказанное относится и к восприятию. Слушать такую музыку в одиночестве как-то не принято. Здесь нет и «концертного одиночества», когда каждый сидящий в зале все свои реакции держит в себе, не выражая их ни жестами, ни телодвижениями, а тем более возгласами. Такое «концертное одиночество» противоречит атмосфере, царящей на концертах рок-групп и ВИА. В чем-то это сродни поведению аудитории джазовой музыки с той существенной разницей, что рок и ВИА по своей природе несут в себе стремление к массовости мероприятий, к массовости аудитории, а значит к эффектам, связанным с психологией толпы. И здесь человеку важно видеть, что его чувства, его реакции совпадают с реакциями и чувствами всех остальных. Его отдельное «я» иллюзорным образом сливается с большим коллективным «мы».

Все перечисленное относится не только к ВИА, но и ко всей рок-музыке. Однако поставим сказанное в специфический отечественный контекст, и мы увидим поразительное сходство этого «послания» с хорошо знакомым нам социалистическим мифом.

«*Мы – другие*», – утверждал он и возводил «стену инаковости» между нами и всем остальным «капиталистическим миром», с одной стороны, и «проклятым прошлым» и его пережитками, с другой.

«*Мы вместе*», – не уставал повторять он, имея в виду сначала мировой пролетариат и его революционный авангард, затем советских людей, затем всех людей «доброй воли».

«Доступность» – была одним из главных «козырей» всей идеологической системы. Речь при этом могла идти о разных вещах – от знаменитой прачки, управляющей государством, до образования, искусства, которое принадлежит народу и должно быть понятным народу, профессиональной деятельности, жилья, цен на продукты питания и предметы потребления.

«Свобода и могущество» – об этом много пелось в советских песнях. Достаточно вспомнить знаменитые строки: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» и «Нам нет преград ни в море, ни на суше, нам не страшны ни льды, ни облака». Кстати, в этих словах отчетливо слышны и два предыдущих смысла – «мы – другие» и «мы вместе». И тогда тоже происходило смешивание смыслов «мы можем» и «нам можно».

«Здесь и сейчас» – устремленность в будущее не отменяла важности переживания совместного ликования в настоящем. Акцент на этом делался постоянно. Действом, где это состояние актуально переживалось, была демонстрация. Наиболее активно используемым для этой цели музыкальным жанром был марш. Кстати, от ритма марша до ритма рока расстояние не столь большое, как может показаться на первый взгляд. В марше метрический акцент, соответствующий первой (сильной) доле такта, активно подчеркивается и усиливается, подтверждается физическим (акустическим) акцентом – более сильным ударом барабана, тарелок и проч. Иными словами, метрический и физический акценты здесь совпадают. В ритме рока физический акцент смещается с сильной и относительно сильной доли на слабые (2-ю и 4-ю). Метрический акцент соответствует работе «внутреннего метронома», физический воспринимается извне. Возникает противоречие «внешнего» и «внутреннего», которое превращается в новую норму и становится ожидаемым. Приспосабливаясь к этой новой норме, музыкальное сознание как бы расщепляется. Если марш является формой переживания радостного факта совпадения внешнего и внутреннего планов бытия, то рок становится формой не менее радостного переживания психоделического расщепления этих планов. И то и другое утверждает состояние «здесь и сейчас», но только задает это «здесь и сейчас» по-разному.

«Отчуждение и «частичность» человека» – эти принципы были изначально заложены в само основание идеологической системы. Главное существенное отличие заключается в том, что в социалистической идеологии отчуждение преодолевалось принципиально иными средствами и в масштабах всего общества. Здесь же все концентрировалось на молодой субкультуре и ее специфических формах.

Весь этот анализ приводит нас к довольно любопытному выводу. Сколь странным ни кажется это на первый взгляд, но между классической советской песней и молодежной песней 70-х имеет место существенная аналогия. И эту аналогию можно провести значительно глубже. В молодежном сообществе, которое выстраивалось в том числе и с помощью песни, сама песня играет особую роль. Можно сказать, что песня здесь больше чем песня, а элемент стиля жизни и одновременно элемент жизненного пространства, обустройстваемого для себя молодежным сообществом. Это жизненное пространство не складывалось из одной только музыки. Как любой дом, оно конструировалось из разных элементов. Но без молодежной музыки этот «дом» просто распался бы. Или это был бы совсем другой дом.

То же самое, как мы помним, можно сказать о классической советской песне, сложившейся в довоенный период. Песня того времени тоже была не только песней. Она была больше, чем песня, значительно больше. Она помогала *скреплять целое и наполнять его смыслами*.

Функция песни в молодежном социуме в значительной мере сходна. Но только следует иметь в виду, что социум этот локализован по своей природе. Это – не общество, а часть общества, которая должна осуществлять свое относительно автономное жизненное плавание не вне, а внутри большого сообщества. Вся проблема заключается в том, как, находясь внутри большого сообщества, получая от него все для жизни необходимое, осуществляя внутри него определенные функции, чувствовать себя максимально от него свободным и независимым. Этой цели можно достичь не иначе, как выстраивая в значительной степени иллюзорную картину реальности. Точнее, миф.

Но просто «выдумать» миф оказывается недостаточным. Нужно его как бы материализовать, воплотить в материале реальных человеческих действий, отношений, ролей, поступков, событий, вещей, наконец. Тогда в нем можно будет жить. Это и есть, собственно, *«жизнемиф»*.

Стоит оговориться, что сконструированное понятие «жизнемиф», является теоретически избыточным. Настоящий архаический миф и есть жизнемиф, и иным он быть не может. Однако есть и иные трактовки этого понятия, относящиеся к более поздним временам. В соответствии с ними миф есть, прежде всего, некая отличающаяся от объективной реальности картина мира, или фрагмент картины мира. Для того чтобы подчеркнуть тот факт, что в современном обществе целенаправленно и в небывалых ранее масштабах строился миф в его архаическом значении, но наполненный новыми смыслами, миф, в котором живут, и используется это словосочетание.

Молодежная субкультура, заявившая о себе в 70-е, также выстраивала *свой* жизнемиф. Важнейшую роль в его строительстве играла песня. Принципиально новым для нашей страны было то, что молодежь создала *свой особый мир* и продемонстрировала его *всему обществу*. Жизнемиф был не только создан, но и *манifestирован*. Рок-музыка как нельзя лучше подходила для этой манифестации.

Само по себе построение жизнемифа не было чем-то новым. Ведь и классическая советская песня принимала участие в строительстве несравненно более грандиозного жизнемифа. Песенным сообществом классической советской песни был весь советский народ. Песенным сообществом отечественной молодежной песни 70-х было *молодое поколение страны*. Оно, естественно, не могло быть внутренне абсолютно целым и неделимым. И оно образовывало внутри себя песенные сообщества меньшего масштаба. Но тенденция к интеграции поколения тогда все же доминировала.

Если попытаться кратко резюмировать сказанное выше, то получается примерно следующая картина. В 30-е годы сформировался классический социалистический жизнемиф. Важной его составной частью была песня. Начиная с 40-х годов (война, оттепель, расширяющиеся международные контакты, «шестидесятничество») эта система постепенно распадается. В 70-е годы происходит рождение нового, в значительной мере сходного жизнемифа, но, во-первых, локального, не на все общество распространяющегося, а во-вторых, на иной содержательной основе, когда этот процесс не ограничивался одним лишь примером молодежного культурного социума. Это была общей тенденцией и общей особенностью времени. Но молодежный жизнемиф и молодежная песня приобрела для этих лет доминирующее значение. Таким образом, постепенный распад *общего* для всей страны жизнемифа закончился появлением множества *локальных* жизнемифов.

В этом, по-видимому, и состояла главная суть *поворота 70-х*. В соответствии с этим иной стала и роль песни. Классическая советская песня была очень важным элементом всей системы. Но нельзя сказать, что вся система строилась на ней, означало бы впасть в сильное преувеличение. А вот для молодежной субкультуры 70-х подобное утверждение имело бы под собой значительно больше оснований. Она и правда в большой степени строилась на музыкально-поэтической основе. В ней было меньше вещественного, материально-предметного, а больше поведенческого и художественно-текстового. Такая «дематериализация» сообщества – далеко не предел, и современные виртуальные общности – яркое тому подтверждение.

Использование рок-музыки – факт далеко не случайный. Сама эта музыка была вызвана к жизни процессами, в чем-то сходными. Об этом немало сказано и написано. Кроме того, использование рок-музыки как международного молодежного языка – «музыкального эсперанто» поколения – решало двойную задачу: позволяло а) символически *отделиться* от «старших» и «вышестоящих» в своей стране и б) символически *объединиться* с людьми своего возраста, живущими в других странах.

Впрочем, было бы большим огрублением идентифицировать ВИА как всего лишь форму рок-музыки. Точнее будет сказать об использовании стилистики рока в творчестве ВИА. Много в них было другого, от западного рока отличающегося, что неоднократно служило причиной критики ВИА со стороны более последовательных приверженцев рок-культуры. Отличия были достаточно очевидными. Помимо существенно более «умеренного и аккуратного» внешнего вида филармонических ВИА и «благопристойной» манеры сценического поведения существовал целый комплекс отличий музыкально-стилистического характера – это их преимущественно мелодическая, традиционно-песенная природа. Никакая ритмическая упаковка не в состоянии была скрыть этого факта.

Сказать, что им не удалось преодолеть отечественных песенных традиций, значило бы не заметить главного. При всей их нередкой композиторской неумелости, неловкости в обращении с формой, приемами мелодического развития, гармонизации и т.д., ВИА не просто остались верны стихии песенной мелодии. В их творчестве произошло новое высвобождение (взрыв) этой стихии, часто не ограниченное ни школой, ни чувством меры. Появилось новое стремление к мелодической широте, к сложной организации мелодии, интонационному разнообразию, мелодической красоте (чтобы не сказать «мелодическим красотам»).

Ритмоинтонационный комплекс рока остался для ВИА чем-то вторичным, он был лишь одеждой песни, но не ее душой. В некоторых случаях это обнаруживалось со всей очевидностью. Часто приходилось слышать, как ударник, плохо чувствующий природу исполняемого ритма, компенсировал это силой удара, тем самым он внутренний «драйв» пытался заменить внешним напором. Более распространенное, хотя и не столь заметное явление – неумеренное и даже как бы неумное использование синкоп. Освоившись с идеей, что синкопа является необходимым элементом стиля, музыканты принялись синкопировать все сразу и каждый по-своему. Такой синкопный хаос можно слышать у многих ВИА первой половины 70-х, в том числе и у профессиональных. Но излишество синкоп как раз и указывает на неосвоенность, неорганичность используемых ритмических формул. Одежда с чужого плеча всегда плохо сидит.

Нельзя не сказать о вокальном звуке, о характерной именно для ВИА манере пения. Они выработали, а отчасти, позаимствовали у дворовой песни специфический *стиль молодежного пения*. Стиль этот внутренне неоднороден. Одну из его «ветвей» представляет сольное, чаще мужское пение, в предельно высокой тесситуре. Звук несколько «носовой», с гнусавинкой, открытый, звонкий, без классического вокального вибрато, зато с многочисленными мелизмами – форшлагами, «подъездами», трелеобразными оборотами. Здесь, возможно, сказалось еще и влияние «блатной» песни в ее молодежном, варианте. Пожалуй, именно с этого времени на нашей эстраде появилась устойчивая и все усиливающаяся тенденция к деформации фонетических норм языка, к вычурной артикуляции слова.

Несколько иной стиль и иной дух идет от ВИА «комсомольской» ориентации, таких как «Пламя», «Самоцветы» и другие. Это – очень качественный, точный унисон на мягком субтоне. От такого звука младенец в колыбели не проснется, а если и проснется, то не испугается и не расплечется. Это звук устойчиво теплый и добрый. Бывает немотивированная агрессия. А была ведь еще и немотивированная доброта. Именно такой звук составляет одну из характерных красок вокальной палитры ВИА. Природа этого звука несколько иная, чем у предыдущего. Он скорее родом из 60-х, где немало примеров мягкого субтона можно было слышать и на эстраде и на слетах КСП. И это тоже – вариант молодежного пения. Между этими двумя полюсами много промежуточных, смешанных вариантов.

Помимо этого широко применялись различные виды многоголосного пения. В том числе и с элементами подголосочной полифонии. Часто многоголосие использовалось без слов, как вокализ или даже как элемент сопровождения, то есть инструментально.

Говоря обо всех характерных моментах ВИА-музицирования, не будем забывать о профессионально-самодеятельной природе этого явления. И если профессиональные коллективы чаще смягчают и маскируют такого рода моменты, то в самодеятельности они подчеркиваются и выпирают, приобретают нарочитый характер.

Несмотря на все шероховатости, ВИА устойчиво создавали то особое настроение, за которое их, по-видимому, и ценили в первую очередь. По прошествии многих лет, когда смотришь выступления старых ВИА (а сейчас такого рода концерты практикуются), понимаешь, что это не просто настроение, а целое мироощущение. Молодежное мироощущение как органическая часть молодежной субкультуры 70-х, которое сохраняют и которое не разучились генерировать седовласые ветераны молодежи.

Это в основе своей жизнерадостное мироощущение базируется на переживании фундаментального факта гармонической согласованности индивидуального существа и всего окружающего бытия. Эта «предустановленная гармония» нас самих и окружающего мира означает, что мир прекрасен в целом и в частях, и каждая его часть, каждый самый незначительный предмет может служить источником «кайфа». Чтобы увидеть и воспринять мир и окружающие вещи именно так, необходимо особым образом настроить (изменить) свое сознание. Нет, какие-либо психотропные вещества для этого не применялись, даже «легкие». Во всяком случае, это не было элементом ВИА-культуры. Просто каким-то образом культивировалось умение смотреть на все вещи с неким «психоделическим прищуром». Этот настрой непосредственно, вживую передавался от человека к человеку, в том числе через песню, через интонацию.

Такой взгляд на жизнь можно назвать «гедонистическим реализмом». Это и был своеобразный реализм. Творчество целиком оставалось «в пределах реального», оно не нуждалось в сотворении альтернативной реальности. Оно не погружалось во внутренние пространства, не оперировало со сложными символами. Вижу велосипед и пою про велосипед, вижу теплоход – пою про теплоход. Но и велосипед, и теплоход, и «ветка крупного жасмина» составляют предмет творческого интереса потому лишь, что их созерцание, и воспевание может стать источником нашего общего удовольствия. Теплоход, который «не в кайф» – не тот теплоход, который нам нужен. Благая весть, которую несло это мироощущение, заключалась в том, что источник радости всегда рядом, всегда под рукой. Как пчела собирает нектар с цветов, так и мы с любого предмета можем взять свою капельку радости.

Эта идея не декларировалась, но она интонировалась со всей определенностью. Как правило, о чем бы ни пели ранние ВИА, они делали это с большой внутренней радостью. Назвать эту радость беспричинной было бы неточно. Скорее, это радость, которая просто не предполагает внешних причин, содержит причину в самой себе. Такое мироощущение обладает внутренней прочностью и сообщает прочность его носителям. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть видеозаписи недавних концертов ВИА 70-х, таких как «Поющие гитары», «Синяя птица», «Цветы», «Ариэль» и другие. Изменившись внешне, эти песенные герои сохранили в неизменности свою прежнюю радостную интонацию. Ни раскаленная атмосфера 80-х – 90-х, ни отчужденный холод последнего десятилетия, казалось бы не оставили на них заметного следа. Они – именно они! – остались собой. Это поражает и восхищает.

Теперь обратим внимание на некоторые существенные особенности их *культурной роли*, которая, надо заметить, сильно отличается от культурной роли современной поп-звезды. Что бы ни говорили о ВИА их «критики слева», их творчество не было «попсой» в современном смысле слова. Хотя бы потому, что этот феномен «попсы» тогда еще не сформировался и, тем более, не получил того размаха и влияния, как в 90-е. Уже это одно обстоятельство сильно отличает ВИА от поп-звезд. Но они, строго говоря, и не были звездами, хотя по своей популярности значительно превосходили многих современных звезд.

Дело в том, что время, о котором мы говорим, не было временем звезд. Это было время *культурных героев*. Роль культурного героя утвердилась в жизни страны в 60-е годы. Но не в области песни. В шестидесятые эта роль формировалась, развивалась и распространялась, прежде всего, благодаря новой когорте молодых поэтов. Но воспринимались под этим углом зрения далеко не только поэты, а, скажем, художники, чье творчество критиковалось со стороны властей. Культурным героем для советской интеллигенции был Д. Шостакович. Но главное – не поименный список культурных героев, а то, что роль эта обрела тогда особую ценность и стала своеобразной точкой отсчета или, если хотите, мерой, с помощью которой оценивалась значимость любой личности в культуре. То, что человек, что-то делающий в сфере культуры, должен быть личностью, сомнению не подвергалось.

Понятно, что культурный герой – не звезда, а нечто более серьезное и весомое. Он всегда имеет свою собственную, неповторимую культурную функцию, точнее, *миссию*. Его имя и его культурная роль совпадают. Дмитрий Шостакович – это такая культурная роль. Никто другой не мог бы ее осуществить. У культурного героя своя судьба, свой путь и свой крест, которые имеют значение особого рода текста культуры. Он обязательно должен сказать свое слово. Как в мифологии одного героя нельзя заменить другим героем (например Геракла Одиссеем), так и культурный герой – единственный в своем роде и его нельзя заменить другим культурным героем. Культурный герой приходит сам, нередко преодолевая значительное сопротивление среды. Их никто не «зажигает». «Зажигают» звезд, как мы теперь хорошо знаем. Культурных героев лишь могут пытаться гасить. Их дело – зажигать других.

Постепенно культурный герой становился доминирующим принципом культурной жизни. В сфере песенного творчества эта тенденция проявилась не сразу. Но к 70-м годам она дошла и до песенного жанра. Впрочем, уже в 60-е годы появились первые культурные герои с гитарой. Это был и Булат Окуджава, чья популярность росла с начала 60-х годов, и Владимир

Высоцкий, начавший свое победное шествие с конца 60-х – начала 70-х. Были и иностранные образцы, в первую очередь знаменитый ансамбль «Битлз», пример которого имел для развития ВИА решающее значение. «Ливерпульская четверка» дала образец сочетания двух принципов – культурного героя и содружества. Это был идеальный образ братства героев, что-то вроде трех мушкетеров, но с электрогитарами. И это вызвало резонанс. Соединение этих двух принципов было чрезвычайно важным: оно позволяло преодолеть или хотя бы скомпенсировать присущий герою дух одиночества, время которого тогда еще не пришло. ВИА генетически связаны с бардами, с одной стороны, и с «битлами», с другой. И все они были людьми с гитарами. Так гитара, считавшаяся когда-то «мещанским» инструментом, стала инструментом «героическим».

С 70-х годов, в советской песне начался период культурных героев. Все прочие были уже не столь интересны. Масштабы героев могут быть разными, как и звезды – бывают первой и не первой величины. Но не по величине различаются герой и звезда, а по способу существования в культуре. Их узнаешь «по походке». И, что важно, у них разная публика. Аудитория 70-х была аудиторией не звезд, а героев, она ждала героев и она их получала.

Интересно, что многие песенные герои тех лет так или иначе соприкасались с феноменом ВИА. Творческая судьба Аллы Пугачевой пересекалась с коллективами такого рода, в частности, с группой «Веселые ребята» под управлением Павла Слободкина. Большинство согласится с тем, что Алла Пугачева – звезда, причем первой величины. Однако правильной было бы увидеть в ней культурного героя. Так именно появилась она в нашей жизни, таков был ее путь и такова была ее поступь. Ранее было сказано о том, что сам способ музицирования ВИА содержит в себе некое «послание». Нечто аналогичное, тоже своего рода «послание» содержит культурный образ Пугачевой. Называть этот образ «имиджем» не хочется, ибо в нем больше подлинного и неразрывно связанного с личностью. Имидж – атрибут звезды, а не культурного героя. Имидж создается искусственно, а у культурного героя все настоящее. В песнях Пугачевой много поется о жизни женщины и женском одиночестве. Но одиночество в творчестве певицы имеет также смысл одиночества художника, сделавшего свой жизненный выбор в пользу творческой свободы. Таким образом, идеи Личности – творческой личности, Свободы, Одиночества и составляют смысловое ядро «послания» Пугачевой. Личность выбирает свободу, позволяя себе быть сильной, и расплачивается одиночеством. Так можно понять песни «Арлекино», и «Маэстро», и «Миллион алых роз», и «Женщина, которая поет», и многие другие. Одиночество здесь следует понимать,

как внутреннее одиночество, которое всегда с тобой, даже в кругу самых близких людей. Этой интонации у ВИА еще нет. И ни у кого с такой ясностью она не прозвучит. Спустя не столь долгое время, одиночество займет прочное положение в смысловом ряду отечественной песни.

Затронув тему одиночества и брошенности, нельзя не сказать, что звучала она и в песнях многих ВИА. Однако по-особому. Прежде всего характерный момент – это мужская песня. ВИА оставили нам огромное множество песен примерно одного и того же содержания – это сетование, а иногда и вопль покинутого юноши. Причем все, как правило, происходит внезапно и без видимой причины.

Был ещё недавно
Я любим и мил,
Отчего внезапно
Изменился мир.
Стали вдруг длиннее
Сумерки назло
Тем, кому в любви
Не повезло¹.

Отчего. ВИА «Веселые ребята»

Лирический герой в подобной ситуации выступает в пассивной, страдательной роли. Такая его роль воспринимается как сама собой разумеющаяся. Причины неудач связаны со странным и случайным стечением обстоятельств или с прихотью противоположной стороны, либо с какой-то глупой ошибкой, неумением «удержать счастье». В любом случае, они крайне несерьезны. Неудачное стечение обстоятельств – *невезение* – не имеет ничего общего с идеей судьбы, а неудачный поступок не влечет ни вины, ни ответственности. Есть просто ошибки и досадные недоразумения, нарушающие «предустановленную гармонию». Неудачи в этом контексте – всего лишь исключения, подтверждающие общее правило: радость гарантирована самим мирозданием, она заложена в его природе. Нужно лишь стараться не делать глупых ошибок. Драматических и тем более трагических интонаций в песнях о любовных неурядицах практически нет. Напротив, танцевальный характер песни и неперемное подпевание («ля-ля-ля» и «ту-ту-ту») в самых «напряженных» моментах, придает высказыванию несколько двусмысленный, полуиронический характер.

¹ http://goodsongs.com.ua/song94373_veselye-rebyata_otchego.html

Такой взгляд на вещи, возможно, объясняет еще одну характерную особенность трактовки личных (гендерных) отношений в песнях ВИА – постоянное *препирательство с противоположным полом*.

До чего ж я невезучий,
До чего ж я невезучий!
Так хотел тебя увидеть
И опять не повезло.
Чем себя напрасно мучить,
Я влюблюсь в другую лучше,
Вот увидишь, вот увидишь –
Я влюблюсь тебе назло.¹

Вот увидишь. ВИА «Лейся песня»

Вообще же таких песен много: «Я к тебе не подойду», «А дело было так» («Веселье ребята»), «Чужая ты» («Красные маки»), «Где же ты была?» («Лейся песня»), «Слова», «В море ходят пароходы», «Знаешь ты», «Записка», «Так вот какая ты!», «От крутого бережка» («Синяя птица») и многие другие. Послушав все эти песни или хотя бы прочитав тексты, мы не увидим там ничего более острого, нежели препирательство людей, для которых «браниться – только тешиться». Зато можно увидеть другие, более интересные вещи. Например, *отказ от маскулинности* (данный термин означает совокупность соматических, психических и поведенческих признаков, отличающих мужчину от женщины у людей, а у животных – самца от самки). Так вот, эти признаки в подобных песнях ощутимо сглажены, как бы завуалированы. Интонация, в которой ведется это «препирательство», скорее напоминает обращение малолетнего сына к обидевшей его мамочке.

В поисках объяснения этого явления можно говорить о происходящих в обществе смещениях, деформациях гендерных ролей или об аналогичных процессах в западной массовой культуре, которые проявились и в молодежной музыке, и в прическах и проч. Однако есть еще и такая грань: мужественность певца и его исполнительской манеры, например, такая, которая была свойственна Муслиму Магомаеву, плохо согласуется с идеей вечной молодости, когда мысль о неизбежном переходе во взрослое состояние попросту «выносится за скобки». Магомаев даже в восемнадцать лет не выглядел представителем молодежного социума. Это был молодой мужчина. А последовательные и убежденные

¹ <http://docmusic.ru/avtbkk/txtnn.html>

представители молодежной культуры тех лет проносят юношеские, а иногда и подростковые черты через всю свою жизнь.

Так был устроен этот молодежный жизне-миф, особенности которого не могли не проявляться в его песнях. Невидимая, мифическая, но непроходимая стена отделяла молодежный мир от остального мира. Физически он располагался на той же Земле, но мифически это была другая Земля. Физически над ним светило то же солнце и сияли те же звезды, но мифически и солнце и звезды были у него свои. О каком же переходе границы могла идти речь в его песнях? Стало быть, над Землей светит не одно солнце?

Здесь опять мы наталкиваемся на очевидное сходство и очевидное отличие молодежного жизне-мифа и классического социалистического жизне-мифа. *Сходство* – выстраивание непроницаемых границ, наличие собственного Космоса. *Отличие* – акцентуация молодости, ведущая к ослаблению признаков взрослости и мужественности, что прямо противоположно эстетике довоенной песни. Это в свое время приведет к весьма острому и болезненному шоку, который придется испытать молодежной субкультуре.

Отказ от маскулинности будет еще долго отзываться в последующем развитии песенного жанра. До сих пор мы слышим его «эхо». Одним из них станет столь же отчетливый *отказ от феминности*, который проявится сначала в русле отечественного «рок-андеграунда», а затем перекочует и в «большую попсу».

Не противоречит ли сказанное (отказ от маскулинности) принципу культурного героя, о чем мы говорили выше? Это интересный и непростой вопрос. Противоречие здесь есть, но противоречие реальное, существующее в самой жизни. Культурный герой должен совершить некоторое *действие в культуре*, утвердить или опрокинуть какие-то ценности, что-то изменить в сознании людей, разрушить привычные связи или установить новые. Так вот, отказ от маскулинности оказался одним из таких действий, произведенных ВИА. Они, в частности, ослабили связь между идеей культурного героя и идеей мужественности. Но тем самым они ослабили связь между идеей культурного героя и тем классическим образом героя, который традиционно предполагает мужественность как общую, а не только мужскую черту характера. Таков, если хотите, один из парадоксов этого культурного феномена.

Ориентация на героя была свойственна и периоду советской песенной классики. Правда, тогда доминировали иные герои, понятия и ценности *культурного* героя не существовало. Герои воспевались, но воспеваемые герои не были культурными героями. Культивировался героизм иного

рода. И он, безусловно, обладал ярко выраженными чертами мужественности. Даже если в роли героя выступала женщина.

В массовой песенной культуре «геройность» – ориентация на культурного героя – стала влиятельным принципом лишь в 70-е годы. Песенные кумиры 60-х были все же скорее звездами, хотя и с поправкой на советскую специфику. Что касается культурных героев шестидесятых, то массовая песенная культура не была их поприщем. Первые шаги вхождения культурного героя в социум и утверждение в нем были связаны не с массовостью, а с формированием своего, пусть ограниченного, круга единомышленников, понимающих, сочувствующих. Этот круг или клуб мог весьма интенсивно расширяться, что имело значение побочного эффекта, не было главным. Обретение себя, верность своим принципам и служение – реализация миссии – были важнее, чем завоевание публики. Это было делом тогдашних звезд. А шестидесятники были в определенном смысле элитарно ориентированными аристократами духа.

Личностью, соединившей «геройность» 60-х и новую «геройность» 70-х, предполагавшую покорение масс в качестве обязательного условия, стал Владимир Высоцкий. Можно сказать, что именно он открывает эпоху 70-х, как эпоху культурных героев «стратегического радиуса действия». Культурный образ Высоцкого несет в себе антиномию концентрированного творческого *одиночества* и *общительности*, открытости, обращенности ко всем. Сверходиночество и сверхкоммуникабельность. Полюс одиночества опирался прежде всего на его творческую сверхсамодостаточность. Он не был, правда, гитаристом-виртуозом. Многие «барды» владеют инструментом лучше, да и «интересных» аккордов знают больше. Зато он был большим актером, а в руках настоящего актера вообще любая вещь – звучащая и молчащая – становится выразительной, обретает дар речи. Так произошло и с гитарой в руках Высоцкого. Высоцкий с гитарой был одновременно и поэтом, и актером, и певцом, и композитором, и трибуном. Он был всем сразу, и все сразу фокусировалось и концентрировалось в нем одном. Здесь полюс сверхсамодостаточности и одиночества соединяется с полюсом сверхкоммуникативности. В песне он был одновременно и оратором, обращенным к массам, и другом-собеседником, общающимся с тобой лично. Думаю, что Высоцкий и по своему духу был все же шестидесятником, *шестидесятником в семидесятых*, атакующим шестидесятником.

«Аутентичные» семидесятники были несколько иными. Именно в это время кухня стала «больше, чем кухня», обретя статус культурного центра и места гражданской активности. На кухне читались книги, пелись песни и велись разговоры. Это был вынужденный эскапизм – кухонный

эскапизм. А может быть, «внутренняя эмиграция» или форма подпольного существования. «На своем, на поле, как подпольщики», поет позднее Александр Башлачев. Чем-то подобным, только в неизмеримо больших масштабах, была молодежная субкультура и молодежная песня. Ее можно было бы спеть и на кухне, и на природе в акустическом варианте, а можно и на танцах, и на стадионе в электрическом варианте. Такая способность к «переодеванию» и к изменению «радиуса действия» также была важной чертой молодежной песни. Она отражала существенную особенность молодежного социума – то распадаться на мельчайшие частички, то собираться вместе, превращаясь в единое, большое целое, когда кайфующее (характерно для 70-х), когда протестующее (это уже в 80-х).

Отношение двух принципов – молодежности, молодежной субкультуры и геройности – было не простым. Оно и не могло быть простым. Герой был необходим молодежной субкультуре. Но в определенных пределах и с определенными ограничениями. Он должен *быть своим*, или хотя бы таковым восприниматься. Настоящий культурный герой стремится, прежде всего, *быть собой*, найти и нести свою собственную неповторимость. И Высоцкий, и Градский, и Пугачева, конечно, были лишь частично, условно «своими». Их пути пролегли независимо от молодежной субкультуры, лишь затрагивая ее. Но и этого было достаточно, чтобы оказать на нее определенное воздействие.

Сюда же можно отнести и Юрия Антонова. Он, правда, не слишком педалировал молодежность как таковую, и в песнях (а также в пении) его не было особого лидерского напора. От них больше веет теплом, душевным равновесием и уютом. Но зато в них отчетливо присутствует качество, которое описано выше, под названием «гедонистического реализма». Его мир состоит из обычных, реальных вещей, это принципиально обыденный мир, не фантастический и не символический, но наполненный теплом, обращенный персонально к каждому и каждой своей частичкой доставляющий радость. И он в своих песнях дает панораму этого своего мира так же, как Дунаевский выстроил панораму своего мира.

Этот мир (жизне-миф) давал внутреннюю устойчивость человеку, сумевшему в нем душевно обустроиться. Но его доминирование в молодежной культуре оказалось не столь уж долговечным. Его дух постепенно выветривался в творчестве ВИА. Мастерство музыкантов росло. Усложнялась форма песен, богаче и изысканнее становились гармонии, расширялась интонационная палитра. Наивное хаотическое синкопирование ушло в прошлое, появились новые ритмы, в частности ритм «диско». Приход «диско» оказался знаковым – с ним пришла дискотека. А дискотека – это и иная форма досуга, и иная форма организации социума, и иное

мироощущение, и иная реальность. В сверкающей темноте дискотеки все *вместе* и все *одиноки*. Совместный танец в ней в большей степени разъединяет, чем объединяет. Да и зачем объединяться? Все средства дискотеки нацелены на каждого в отдельности. Это, по сути, трансовое воздействие. Дискотека продолжает линию на гедонизм, но от реализма уже не остается и следа. Это скорее «гедонистический иллюзионизм». Задача «оторваться по полной» должна пониматься так: уйти от обыденности, от привычного стиля поведения и общения, от самого себя, наконец. Дискотечная культура постепенно вытесняет более ранние формы молодежного мироощущения 70-х.

В молодежной песне одновременно происходят и иные процессы, отдаляющие ее от исходной парадигмы. Она, как это часто случается, начинает усложняться и пытется сблизиться с «серьезным» искусством. В жанре ВИА начинают все чаще создаваться произведения, рассчитанные на то, чтобы их внимательно слушали, понимали, оценивали и т.д. То есть сочиняются «опусы». И, естественно, появляются циклы песен, объединенные одним художественным замыслом. Эта тенденция, в большей или меньшей степени, затронула практически всех. Ярким ее примерам относятся «Русские песни» А. Градского, «По волне моей памяти» Д. Тухманова. Такие образцы есть и в творчестве «Песняров», например, «Крик птицы» (В. Мулявин – Ю. Рыбчинский) и другие. Ряд «песен-опусов» можно найти и в репертуаре «Цветов» («Ностальгия» на стихи А. Вознесенского) и в других группах. Собственно, самой рок-музыке изначально был свойственен пафос универсализма. И, как следствие, стремление к активному «впитыванию» самых разных элементов музыкальной культуры, а следовательно, и на взаимодействие с самыми разными ее пластами. Это неоднократно ставило ее на грань потери самоидентичности.

Какие тенденции культурного развития оказались решающими, сказать сегодня сложно. Но со второй половины 70-годов начался процесс внутренней трансформации исходного образца ВИА-музицирования, а к концу 70-х эпоха ВИА закончилась. То есть ВИА продолжали существовать, но потеряли свое прежнее влияние. А главное – утрачивалась их прежняя связь с «молодежным» образом жизни и консолидирующая функция. Песни ВИА все более становились «просто песнями», они переставали быть частью мифа и не создавали своего мира. А это значит, что молодежный жизнемиф 70-х распадался.

Эпилог. ПОСЛЕ МИФА

Вряд ли дело ограничивается действием только лишь культурных факторов. В конце 70-х был разрушен тот общественный устой, на котором мог строиться и развиваться «заповедник» молодежного социума. Был нарушен негласный «общественный договор», компромисс между властью и молодежью, под сенью которого молодежь обретала чувство безопасности и могла аполитично радоваться жизни, не переходя известные границы – «мы не трогаем вас, а вы не трогаете нас». В самом конце 70-х молодежь «тронули», не всех, а лишь «ограниченный контингент», но болевой импульс прошел по нервам всего поколения и, прежде всего, его культурно активного ядра. 25 декабря 1979 года советские войска вошли в Афганистан.

Война эта длилась 9 лет, 1 месяц и 19 дней. В ней погибло около 14 тысяч наших солдат. Почти 50 тысяч получили ранения, остались инвалидами на всю жизнь более шести с половиной тысяч. Официально о войне практически ничего не говорилось. Однако попытка повторить старый опыт и расщепить жизненную реальность на две части – светлую (освещаемую во всех СМИ) и теньевую (которой как бы и нет вовсе) в новой исторической ситуации была обречена на провал. Вместо этого стал разворачиваться сценарий типа «голового короля» или «крошки Цахеса», отвратительный гротеск которого видели и понимали уже многие. Говорить об этом прямо было еще опасно, и выработался некий двойной, двусмысленный язык, когда говорятся «правильные» вещи, но с иронией в глубоком подтексте. Или же можно было выражать свое отношение к жизни в предельно обобщенной форме с использованием метафор и символов. Этот второй вариант был к тому времени хорошо отработан молодежной культурой. В 70-е на этом языке начали говорить и жизнерадостная в целом

«Машина времени», и куда менее оптимистичная группа «Воскресенье». В начале 80-х появились команды не менее отвлеченно изъясняющиеся, но с гораздо более энергичной, протестной интонацией («Крузиз», «Круг»).

В то время резко возросло значение исполнительской манеры, которая стала едва ли не важнее слов. Время требовало жестких, энергичных, протестных интонаций и звучностей. Случайное ли совпадение, что ансамбль Дмитрия Покровского и другие ансамбли подобного направления именно на грани десятилетий стали стремительно набирать свою популярность?

Пример ансамбля стал одним из главных импульсов к зарождению и распространению молодежного фольклорного движения.

1. Участники молодежного фольклорного движения (МФД) вновь обрели песню, которая была «больше чем песня». Она стала строительным материалом для формирования особой альтернативной общности, особого альтернативного стиля жизни. Она была исключительно перспективным материалом для формирования не одного, а многих жизнемифов.

2. МФД уже не выступало от имени всего молодого поколения, а мыслило себя его *особой* частью. Хотя сами группы были по преимуществу молодежные. И обращалось оно не столько к молодежи, сколько к обществу в целом, а точнее, к его «мыслящей части». Его протестный, альтернативный характер мог быть выражен достаточно ясно, а мог носить и завуалированный характер. Его позитивная направленность касалась восстановления нарушенных связей: а) связи поколений, б) связи укладов (городского и сельского), в) связи эпох (современности и исторического прошлого), г) связи между людьми (фольклор использовался как мощный катализатор человеческого общения).

3. Фольклор понимался (или интуитивно ощущался) в качестве обретенной, наконец, панацеи от отчуждения. Тот, кто примкнул к движению – «пришел к фольклору» – уже мог радоваться тому, что обрел спасение от отчуждения. В этом мире, в этом жизнемифе отчуждения не существовало.

4. Вхождение в фольклор одновременно означало вхождение в сообщество единомышленников. Происходило формирование групп, которые помимо изучения фольклорного материала выстраивали свой образ жизни. Такие группы общались между собой и образовывали своеобразные сообщества высшего порядка. Так на асфальте больших городов выросал свой особый «фольклорный мир», столь же реальный, сколь и сказочный.

5. Важная роль отводилась такой ценности, как *организованная сложность*. Это относилось к отдельно взятой песне и воспринималось как ее

эстетическое качество, как *красота*. Это относилось и к *культуре в целом*, к ее множественным внутренним связям и связям со всем жизненным укладом. Интересно, что и то, и другое выступало в том числе и в качестве определенной компенсации тех качеств, которых явно не хватало ни в современной песне, ни в современной жизни.

6. Фольклорное пение в кругу или даже нахождение в поющем кругу ценилось, помимо прочего, и как сильное психоделическое средство. У людей, как правило, происходило изменение состояния сознания, характеризующееся повышением общего настроения, тонуса, приливом энергии, чувством раскрепощенности и одновременно защищенности, общей эйфорией. Особенно сильно подобные эффекты проявлялись у новичков, у опытных участников они также присутствовали, но уже ощущались как привычные.

7. В начале своего формирования «фольклорный мир» воспринимался как альтернативный по отношению к существующему порядку и образу жизни. Трудно сказать, чему больше он противостоял – чиновникам от культуры, политической системе, ограничению свободы, атмосфере лжи, наступлению потребительской психологии и мещанства... Если суммировать господствующее тогда чисто эмоциональное понимание этого, то можно сказать, что было противостояние живого и мертвого, настоящего и фальшивого. «Мы другие потому, что мы теперь живые и настоящие» – мог бы сказать участник МФД. Со временем альтернативная составляющая МФД постепенно сошла на нет, уступив место иным ценностным установкам. Тем не менее на момент своего зарождения фольклорное движение выступало как довольно энергичная протестная форма культурной активности.

Фольклорное движение в большинстве случаев делало предметом своих интересов не только народную культуру, как таковую, но и работу с сознанием, прежде всего с ценностями и картиной мира. Очень часто в фольклорных кругах обсуждались общемировоззренческие вопросы. Людей, обратившихся к традиционной культуре, часто интересовало, как *правильно* организовать свою жизнь и свое сознание. Многие потому и приходили, что считали (или чувствовали), что в их жизненном устройении что-то не так. И искали средства это поправить.

Это, в свою очередь, не могло не приводить к различию подходов, взглядов на то, что на самом деле представляет собой подлинный фольклор, какие ценности он несет, на каких предельных основаниях строится присущая ему картина мира, чему он учит. В результате большое фольклорное сообщество стало «разбегающейся вселенной». *И вместо одного мира и одного мифа (жизнемифа) мы получили целое множество.* Но это

множество не теряло внутренней связи, и тонкие ниточки, соединявшие самые разные части этого плюралистического целого, не порвались окончательно. Вплоть до настоящего времени.

У Покровского и вызванного им к жизни МФД появился новый оттенок в отношении к мифам, как таковым (и жизнемифам, в частности). Это – *рефлексивность*, позиция не только изнутри, но и со стороны. В жизнемифе 30-х годов люди просто жили, и любое утверждение, что это – миф, и даже намек на это не нашло бы понимания. Представители молодежной культуры также не были склонны называть свою реальность мифической. В новом «фольклоризме» миф признавался не просто в качестве реальности, но и в качестве важнейшей культурной и жизненной ценности. Миф стал не просто интересным предметом изучения и освоения, миф стал желательной жизненной реальностью, благоприятной жизненной средой. Если раньше в мифе жили, не думая, что живут в мифе, то теперь уже в мифе сознательно *хотели жить*. Были, конечно, различия. Они заключались, во-первых, в степени осознанности такого отношения к мифу, а во-вторых, в понимании, интерпретации самих мифов.

Заметим, что такого рода рефлексивность, понимающая миф именно как миф, обладает разрушающим действием по отношению к «наивному» мифологизму сознания, принимающего миф за реальность. И с каким бы пиететом ни относились к мифу лидеры и рядовые участники МФД, жить в нем естественным образом они уже не могли. Были две реально возможные позиции. Назовем их условно *метаифология* и *псевдомифология*. В первом случае, человек встает сознательно в метапозицию по отношению к мифу, он отдает себе ясный отчет, что человеком мифа ему уже не стать никогда, он может им интересоваться, восхищаться, его изучать, в него играть. Но не строит себе никаких иллюзий на этот счет. Такая метаифологическая позиция была свойственна Дмитрию Покровскому и некоторым (лишь некоторым) его «соратникам». Псевдомифологией мы можем назвать такое отношение к мифу, когда человек, не желая понимать, что возвращения к «наивному» состоянию ждать уже не приходится, начинает примерять на себя различные мифологемы, а часто существенно искажать существующие мифологические системы или вовсе придумывать новые. МФД дает нам множество образцов такого рода отношения.

Метаифологию и псевдомифологию объединяет принципиально позитивное отношение к мифу.

Но может существовать и негативное отношение либо к мифологии как таковой, либо к каким-то конкретным ее формам. Назовем это

антимифологией. Целенаправленным и последовательным разрушением накопленных в советское время мифологем стали заниматься новые рок-группы, относящиеся к той их генерации, которая позднее была названа «русским роком», первоначально же известная под именем «подпольного рока». Делали они это именно с помощью направленной рефлексии.

«Русский рок» стал активно развиваться примерно в то же время, что и фольклорное движение. Это было не просто совпадение во времени. Между двумя этими движениями происходило общение, они интересовали друг друга и творчески взаимодействовали, хотя такие контакты не были систематическими. Были и смысловые «резонансные точки». Так же как и «фольклористов», их интересовала мифология, но только мифология советская, а также химеры обыденного сознания. Другое, не менее важное отличие состояло в том, что их интерес к этим мифам носил негативный характер. Это была тотальная негативная рефлексия всей советской мифологии. Официальной и бытовой. В результате такого рода культурной активности возникла еще одна мифологическая *панорама*, но панорама негативная – отрицательная и отрицающая. Панорама выглядела отчасти как кунсткамера. Среди ее экспонатов была и песня как целиком, так и разъятая на составные элементы. Известны случаи, когда такого рода группы исполняли советские песни на своих «сейшенах». Ими нередко также намеренно воспроизводились штампы и клише, свойственные текстам советской песни и ее музыкальному языку.

Рок-движению 80-х подобная ирония была свойственна в значительной мере. Причем она была более явной и несравненно более жесткой и хлесткой. Для обозначения этого использовалось специальное слово – «стёб». Слово это – не новое, его можно найти в словаре В. Даля, где «стебать» трактуется как синоним «стегать» – бить, а также шить крупными стежками. Наличие этого качества в песнях групп и в характере их выступлений весьма ценилось. Умение понимать стёб трактовалось как важная характеристика человека, позволявшая отличать «своих» от «чужих». «Стёб» достаточно быстро сформировался и был осознан в качестве своеобразного «творческого метода». В ходу были такие термины, как «концептуализм», «концептуальный». Например, «концептуальный совок» означало нарочитое использование стилистики и тематики советского искусства (например советской песни) для выражения антисоветских по сути смыслов. Конечно же, к «концептуальному совку» не сводились все формы иронии. Просто в рок-сообществе выработались соответствующие коммуникативные нормы «перевернутого понимания». Выработались или до предела обострились. Вот характерный пример такого рода текста:

Инспектор ГАИ любит Баха и Гейне,
Инспектор ГАИ – Рамайаны знаток,
Инспектор ГАИ – частый гость в Эрмитаже,
Инспектор ГАИ врубается в рок.

Инспектор ГАИ – он зависает на Фройте,
Инспектор ГАИ лихо пляшет брейк дэнс,
Инспектор ГАИ – ученик Сен-Мен Муна,
Инспектор ГАИ – гуру и экстрасенс.

А то, что он машет дубинкой –
Таков его имидж.
А то, что он дует в свисток –
Это тонкий пристеб.
Пристеб, пристеб, пристеб, пристеб,
Пристеб.
Пристеб, пристеб, пристеб, пристеб,
Пристеб, Оо!¹

Инспектор ГАИ. Группа «Выход»

Ирония не исчерпывала собой содержательного пафоса движения. По сути, это была стихийная гласность, спонтанно прорвавшаяся незадолго до эпохи объявленной гласности. Рок стал зеркалом, причем зеркалом тех сторон жизни, включая и жизнь общества и жизнь человеческой души, которые ранее замалчивались. Можно даже сказать, что ему был свойственен особый «зеркальный пафос». Рок действительно был зеркалом, то смеющимся, то плачущим, то издевающимся, то яростным. В любом случае это должно быть предельно искреннее, открытое высказывание, «с открытым забралом», высказывание от себя лично. Искренность ценилась выше мастерства. В этом высказывании проповедь и исповедь сливались в одно. Говорить, петь и кричать было одним действием. Исходило это действие не только от ума и даже не только от души, но также и от тела. Идеалом были целостность, спонтанность, подлинность. Здесь опять появляется *ценность настоящего*, но понимается она уже иначе.

Настоящее рок-высказывание носит крайний, предельный характер. В этой предельности оно приобретает иррациональный, парадоксальный характер. Пафос утверждения и пафос отрицания в пределе своем легко переходят друг в друга и часто оказываются неразличимыми. Противоположности здесь вообще легко взаимопревращаются. Это – точка, где

¹ http://stranapesen.ru/song/vyhad_inspektor-gai.html

синтез граничит с распадом, где движение вверх незаметно переходит в движение вниз. Это же относится и к другим фундаментальным противоположностям – таким, как свобода и зависимость, любовь и ненависть, наслаждение и боль...

Рок – все еще феномен молодежной субкультуры. Одновременно он выражает собой резкий выход за границы молодости, отказ от ограничений, налагаемых принадлежностью к молодежной субкультуре («За флажки!»). Это – субкультура резко повзрослевшего поколения, берущего на себя ответственность – нередко в форме декларативного отказа от ответственности. В XX веке рок-движение – последнее молодежное движение, где молодость не насаждается сверху и не предлагается в качестве товара. И во многих иных отношениях рок является *последним*. Рок является последним поприщем культурного героя, связанного с песней – песенного героя. Все яркие имена русского рока 80-х – не звезды, а именно культурные герои. Хотя некоторые впоследствии претерпели известную трансформацию и стали-таки звездами. Рок-сообщество было последним примером стихийно организующегося песенного сообщества, а творческие содружества в этой сфере были последним примером творческого песенного братства. Да и термин «молодежное движение» не может быть применим к последовавшим после рока явлениям.

Еще в период становления отечественного рока, когда он был «подпольным», наряду с песенными сообществами стали появляться антипесенные сообщества – молодежные объединения «стайного» типа, а затем и более организованные. Они объединялись на основе своей нетерпимости к молодежной музыке того или иного стиля. Форма их «культурного» самовыражения – уличная драка. И это тоже стало приметой времени.

Рок-песня – последняя, о которой еще можно сказать, что она «больше чем песня». Собственно, рок и стал той точкой, где песня, еще оставаясь «больше чем песней», уже становится «меньше чем песней». Собственно, песенное начало, песенность подминается и подменяется в ней ритмом, криком, лицедейством. Гармония слов и музыки распадается. Да и не роковый это идеал – гармония.

Здесь еще происходит синтез новых интонаций, продолжает развиваться и обогащаться интонационный язык песни. Некоторых рок-героев легко узнать не только по характерному звучанию голоса, но и по собственному интонационному языку. К таким прежде всего относится Виктор Цой. Но на роке этот процесс, если не останавливается вовсе, то, во всяком случае, резко замедляется. Ведь интонационный синтез – не просто придумывание новых мелодических оборотов. Интонация, как ее понимал Асафьев, предполагает процесс «интонирования смысла», то

есть переход внутреннего переживания в звуковую форму, движение из плана внутреннего в план внешний, и обратно. Рок в этом смысле явился предельной, крайней формой интонирования.

Развитие интонационного языка периодически сопровождается «интонационными кризисами». Это нормально. Однако после эпохи рока начинает развиваться процесс, который можно было бы назвать не просто интонационным кризисом, а «кризисом интонационности». Песня, которая, казалось бы, должна оставаться оплотом интонационности, все более лишается этого ее фундаментального основания. Интонирование как принцип уходит из нее. На место интонирования приходит комбинирование или же изобретательство, выдумка. «Интонационная душа» песни отделяется от ее «акустического тела».

Року присущ был своеобразный реализм – реализм наотмашь – с акцентом на демонстрацию изнанки социальной или личностной, «нутра». Это, пожалуй, был последний пример реализма в песне ушедшего столетия. Грань здесь очень тонкая. Искренность и правдивость легко превращаются в штамп, показ жизни как она есть в целенаправленное нагнетание чернухи, а открывание забрала – в демонстративное снятие штанов. Что вскоре и произошло.

Русский рок обладал по преимуществу пафосом отрицания. Но это отрицание понималось как действие исторически позитивное. Это было позитивное отрицание. И это был последний опыт позитивного песнетворчества в XX веке. При всей негативности року в целом был присущ большой внутренний оптимизм. В нем было много смеха и силы. В нем был заряд человеколюбия и свободолюбия. Он еще не научился бояться ни того, ни другого, он не боялся радоваться и смотреть в будущее. Вскоре из песни начинают уходить и эти элементы.

Все перечисленное характеризует отечественный рок как культурный «надлом». Этот надлом ощутили прежде всего сами рокеры. Ощутили тогда, когда оковы ненавистной им цензуры стали слабеть, когда пришла долгожданная свобода. Получив свободу, они значительной мере *утратили смысл*. Борьба наполняла их жизнь, питала творчество. Утратив противника, они утратили смысл борьбы. Для многих это было равноценно краху.

Рок без пафоса борьбы – уже не рок. Были у него противники не только политические, но и культурные, песенные. И среди них не последнее место занимал ближайший родственник – ВИА. Свое негативное отношение к этой форме песенного творчества всячески подчеркивалось. Это оказалось не более чем недоразумением. Прошло время, и вскоре ориентация несколько поменялась. Выяснилось, что действительно чуждым по духу

являются не какие-то конкретные коллективы определенного вида, а дух неуловимый и рассеянный повсюду – дух «попсы». И в дальнейшем на долгое время главной стала оппозиция рока и «попсы». И это уже не было недоразумением.

«Попса» так же, как в свое время и ВИА, явилась формой негласного социального договора. Компромисса, если хотите. Вот ставки договаривающихся сторон: одни получают возможность «наслаждаться жизнью», погружаясь в состояние душевного «расслабона» и веселого отупения, другие пользуются правом манипулировать первыми и делать деньги, а кто и политику.

Рок и попса – две наиболее влиятельные силы в песенной истории нашей страны начиная с 90-х годов. Попса постепенно побеждает, становясь доминирующей силой на песенной арене. Здесь необходимо оговориться. Во-первых, сказанное не означает, что помимо попсы и рока не существует других явлений в песне 90-х. Они есть, но главную смысловую оппозицию составляют не они. Во-вторых, термин «попса» не есть некое клеймо, означающее низкий профессионализм, отсутствие таланта или что-нибудь еще в этом роде. Это обозначение определенного культурного потока. Не больше.

Баланс сил в пользу попсы имеет конкретные общественные причины. Но есть и то, что коренится в природе этих двух культурных феноменов. Попса гораздо более прожорлива и всеядна, чем рок. Рок может негодовать по поводу попсы. Попса же просто будет его кушать. Не испытывая ни гнева, ни смущения, ни благодарности. Она будет пожирать все и все превращать в товар. Попса прежде всего рыночный феномен. Все, что рок произведет внутри себя, будет оценено, переупаковано и продано.

Упражняетесь в «стебе»? – Хорошо, будем продавать «стеб» и всяческие «приколы».

Протест? – Отлично! Торгуем протестом.

Социальные язвы? – Торгуем социальными язвами.

Ах, так у вас пошли суицидальные настроения? – Уж из этого-то мы просто конфетку сделаем!

И ведь сделали. На любителя, конечно, продукт. Так ведь и любителей, оказывается, достаточно.

Этот сюжет раскручивался довольно долго. В эйфорические годы перестройки, в разгульные, а потом и угарные 90-е. На фоне нищеты и на фоне благополучия. Попса все превращала в товар, стандартизируя и упаковывая, «раскручивая» и «впаривая».

Есть, правда, вещи, неудобные для торговли. Например культурный герой. Пока он не изменяет этой своей сущности – он не товар. Чтобы

стать товаром, культурный герой должен или умереть, или позволить превратить себя в звезду. Другая неудобная вещь – песенное сообщество до тех пор, пока оно настоящее, естественно возникающее и естественно развивающееся, на подлинных ценностях основанное сообщество. Но его можно подменить псевдосообществами, специально придуманными и легко манипулируемыми объединениями людей вокруг и по поводу различных «событий» режиссируемой «культурной жизни». Все это поп-индустрия научилась делать.

Следующий шаг в развитии этого процесса состоит в том, что поп-индустрия стала относиться ко всему, с чем она имеет дело, не просто как к товару, а как к сырью для собственных «изделий». Это – серьезный «качественный скачок». Наиболее влиятельной формой реализации этого нового принципа и стал клип.

Мир клипов в чем-то очень похож на те наиболее важные и культурно значимые формы жизни песни, которые мы видели в прошлом. Песня здесь – не только песня, она встроена в какую-то внушительных размеров систему. Элементы этой системы в значительной мере мифологизированы, хотя и обладают непосредственным эмпирическим статусом. Нечто вроде жизне-мифа. Люди, связанные с песней профессионально, и публика организуются в некие сообщества и вовлекаются в какие-то совместные действия, что напоминает культурную жизнь песенных сообществ. Все вроде бы, пошло, как прежде.

Это, однако, не более чем красивая иллюзия. Разберемся по порядку.

Песня – не только песня? Да. Но она теперь «меньше чем песня». Она стала информационным поводом для развития всяческой «бурной деятельности» в сфере рекламы и пиара, и чем-то похожим на информационный повод для создания клипов. В ней осталось очень мало от пения. Прежде всего из нее испарилось живое человеческое общение, а значит, ушло интонирование – ее песенная суть. Песня в этом контексте перестает быть песней. Она здесь что угодно, только не песня.

Чем стал певец? Он – больше чем певец, но менее всего он здесь *певец*. Он – универсальная кукла в руках режиссера, продюсера и других, более важных на сегодняшний день участников производственного процесса. О статусе культурного героя ему лучше сразу забыть. Героем он может быть лишь как марионетка, если в спектакле ей досталась такая роль. Предел мечтаний – стать звездой, что становится тем вероятнее, что звезды зажигают теперь очень многие и звезда нынче совсем не редкость.

Мифология? Мифологии в нашей жизни стало гораздо больше, чем когда-либо. На любой вкус. Каждый товар продвигается на рынок не иначе, как со своим мифом. Одних только пивных мифов теперь столько же,

сколько марок пива. У одних «мужской характер», другие способствуют слиянию с природой и т.д. А что касается больших панорам, то теперь на их месте находится большой прилавок, если хотите купить, или большая витрина, если только полюбоваться. Такие же мифы, а точнее легенды, сопровождают всех персонажей большого поп-спектакля, который непрерывно разыгрывается на наших глазах. Нужно ли специально анализировать вопрос, отличается ли все это индустриальное мифотворчество от прежних жизне-мифов? Оно отличается как подделка от подлинника, или как муляж от живого дерева.

Понятно, что в этих условиях песенное сообщество полностью утрачивает свою естественность. Оно теряет свои социальные и культурные (ценностные) основания и оказывается имитацией общения и жизни. Это хорошо чувствует сама песня. В ней уже достаточно давно прогрессирует тема одиночества, обнаруживающая себя весьма многообразно, но с большим постоянством и настойчивостью. Один из устойчивых образов в этой связи – холод. При желании можно выстроить целую панораму холода в песнях последних без малого двух десятилетий. А знаменитые «Земляне» так и поют в одной из поздних песен: «Холодно, холодно» (Группа «Земляне» – «Блюз»).

Так почему же происходит возвращение старой песни? Почему происходит возвращение к старой песне и ее героям? Почему люди хотят вновь вдохнуть атмосферу тех времен, атмосферу, которую привыкли считать душевной? Быть может, это и все почувствовали – холодно, холодно?

Та «душная» атмосфера обладала некоторыми необходимыми для человеческой жизни характеристиками, которые утрачены в современном песенном пространстве. Чтобы человек нормально жил, общался, чтобы ощущал землю под ногами и небо над головой, ему, как это ни странно, нужна настоящая песня и настоящая песенная жизнь. Песня, песенное сообщество – необходимая часть общественного организма, и эта часть должна быть натуральной, а не «пластмассовой». Культурная ситуация, где песня вытесняется некоторой ее имитацией, где она становится «меньше, чем песня», характеризуется постепенным, но неизбежным общим упадком. Ветер смыслов перестает надувать паруса человеческой жизни. Человек становится «меньше, чем человек», общество – «меньше, чем общество», общение – «меньше, чем общение».

Поэтому и оказывается жизненно необходимым вернуть песне ее естественный, во всяком случае для нашей культуры, статус. Должна родиться новая песня, которая будет больше, чем песня, которая вернет себе все характеристики полноценного социально-культурного действия в их живом, подлинном виде.

Научное издание

Ю.С. Дружкин

**Песня как
социокультурное
действие**

Редактор

Е.В. Игошина

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

И.Б. Трофимов

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 23.10.2013

Формат 60×88¹/₁₆, Гарнитура PT Serif Pro

Усл.печ.л. 14,0. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5