

Юрий Самуилович Дружкин

Культурологические этюды

Юрий Дружкин

Культурологические этюды

«Издательские решения»

Дружкин Ю. С.

Культурологические этюды / Ю. С. Дружкин — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-688656-8

В книгу вошли материалы, написанные в разное время, в которых так или иначе затрагиваются вопросы развития отечественной культуры. Книги адресована культурологам, социологам, искусствоведам и широкому кругу заинтересованных читателей.

ISBN 978-5-00-688656-8

© Дружкин Ю. С.
© Издательские решения

Содержание

Культурологические этюды	6
Преамбула	6
Песня как социокультурный феномен	7
Песенная культура и оценка	14
Оценочная функция и ее универсализм	14
Автономизация ОФ	14
Автономизация ОФ в контексте массовой культуры	16
Попробуем сравнить	18
Звуковые ландшафты культурных пространств	19
Пространство и ландшафт	19
Звуковые ландшафты и песенные горизонты	22
Усталость энергии	23
Правда голоса	26
Песенное телешоу: конкуренция призраков или призрак конкуренции?	33
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Культурологические этюды

Юрий Самуилович Дружкин

© Юрий Самуилович Дружкин, 2025

ISBN 978-5-0068-8656-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Культурологические этюды

Преамбула

В книге собраны материалы, так или иначе затрагивающие проблемы культурологии. Значительная часть из них связана с моей работой в Государственном институте искусствознания, где основной темой моих исследований была песня. Жанр этот весьма сложен, сложен, прежде всего своими разнообразными социокультурными связями и функциями. Для исследовательской работы с ним необходимо было выстраивать соответствующую задачам понятийную систему, строить модели, делать обобщения, формировать гипотезы. Так стали появляться тексты, в которых, помимо описания и анализа основного предмета, поднимались более общие проблемы, выстраивались более общие картины, где процессы, происходящие с песней могли бы занять свое место и получить тем самым дополнительное объяснение. Значительное число таких текстов вошло в эту книгу.

Помимо них есть и другие. В частности те, которые были связаны с работой в сфере образования: в институте педагогических инноваций, в Центре образования «Измайлово» (г. Москва), в других учреждениях образовательной направленности. В этом случае в культурологическими вопросами так или иначе оказывались связаны вопросы развития образовательной деятельности. В связи с этим также было написано определенное количество текстов. Некоторые из них нашли место в данном сборнике. Связь с проблемами культуры – это то, что объединяет их вместе. Просто захотелось собрать воедино результаты собственной деятельности, имеющие отношение к общей тематике. Какие-то иные логические основания или общие замыслы в данном случае искать не стоит.

Песня как социокультурный феномен

Мир культуры живет и организуется по своим особым, внутренним законам. Сказанное, вообще-то, – трюизм, почти тавтология: если есть некий «мир», то у него по определению должен быть свой способ внутреннего устройства. Но трюизм этот для нас сейчас важен. Дело в том, что в способе устройства мира культуры большую роль играют всякого рода «табели о рангах», иерархические пирамиды, *вертикаль* вообще. Эти иерархии не абсолютны, не вечны, в той или иной степени они подвержены изменениям. Но они не могут совсем исчезнуть. Без них культура теряет силу, перестает «работать». И тогда ее атланты уже не «держат небо на каменных плечах». Когда подобное происходит, мы говорим: «культура разрушается», «болеет общество». Свойство культурного сознания, которое иногда приобретает значение «миссии», состоит в постоянном удержании этого самого вертикального измерения культуры. Удерживать вертикаль культурных ценностей и не дать ей упасть. Это – служение.

Итак, *культурный взгляд* на саму культуру и на жизнь в целом должен содержать в себе вертикальное измерение, опираться на него и одновременно его укреплять. Другой вопрос – должен ли *культурологический взгляд* на вещи быть точно таким же, или он в чем-то отличается от взгляда культурного? Странный вопрос? И все же...

Существуют интереснейшие феномены художественной культуры, пристальное изучение которых могло бы дать очень много для понимания не только важнейших тенденций современной культуры, но и глубинных механизмов функционирования и развития культуры в целом. Однако, не будучи представителями элитных слоев культурных иерархий, эти феномены как бы бессознательно отодвигаются на периферию научных интересов искусствоведческих дисциплин. Одним из примеров сказанному является жанр песни. С одной стороны, ни один серьезный музыковед не станет отрицать фундаментального значения песенного жанра и песенной формы для музыкального искусства. Но, с другой стороны, «табель о рангах», действующий в культуре, оказывает свое тихое воздействие. Изучение музыки сложной, музыки «высокой», «серьезной», «элитарной» представляется делом куда более увлекательным и престижным. Что приятнее – сказать: «Я изучаю творчество Мессиаана» или признать, что занимаешься самодеятельной гитарной песней или (упаси Бог) ВИА? Не более, чем предрассудок. Никто его всерьез не будет отстаивать, во всяком случае вслух. Но он, тем не менее, действует. А жаль! Почему жаль? Это я сейчас и попробую объяснить.

Попытаемся вообразить аналогичную ситуацию, ну скажем, в биологии. Представим, что и здесь при выборе объекта научного интереса в такой же степени, как и в искусстве, действовали бы наши эстетические предпочтения, устанавливающие соответствующее деление на «высокое» и «низкое». Изучать благородных и красивых животных считалось бы престижным и достойным, а всяких червячков, да инфузورий – нет. И не стал бы никто связываться со скромной и неприметной мухой розофилой, и, возможно, не было бы тогда такой науки, как генетика. К чему это я? А к тому, что мире художественной культуры могут существовать такие неприметные дрозофилы, такие скромные подсказчики, рельефно и выразительно демонстрирующие некие принципиально важные закономерности. И вот к таким объектам исключительной важности я отношу песню.

Начнем с «простого» вопроса – с вопроса о простоте. Проста ли песня? С точки зрения художественного ее восприятия – да, проста. Во всяком случае, проще симфонии. А как объект научного исследования? И вот тут-то оказывается, что на этот вопрос невозможно дать столь однозначного ответа. А скорее всего, он и вовсе не имеет смысла. Ведь не будем мы утверждать, что атом как объект исследования проще, чем самолет. Это же можно сказать и о песенном жанре. Её простота в качестве объекта исследования – не более, чем иллюзия. Сейчас мы попробуем показать это. Не для того, впрочем, чтобы искусственно нагнетать сложности.

Это вообще – не дело науки. Напротив, – наука стремится разглядеть в сложном и запутанном внутреннюю логику и простоту. Но, прежде чем упрощать сложное, нужно эту сложность увидеть, предъявить. Так попробует сделать это.

Как объект исследования, песня обнаруживает целый комплекс интересных, в чем-то даже парадоксальных особенностей.

Одна из таких особенностей состоит в том, что песня, является жанром весьма консервативным, в течение многих столетий в неизменном виде сохраняющим систему своих важнейших характеристик. Песня относится к «медленным жанрам». Медленным в том смысле, что существенные внутренние его характеристики развиваются в историческом времени чрезвычайно медленно. Это с одной стороны.

С другой стороны, она обнаруживает высочайшую лабильность, способность гибко и быстро реагировать на все изменения, веяния, тенденции, происходящие в культуре и в обществе в целом. Что касается внешних, бросающихся в глаза (точнее, в уши) признаков, то они меняются быстро и подвержены веяниям моды. Ее свойства и характеристики, таким образом, как бы распадаются на две группы. Одни образуют устойчивый и неизменный каркас системы, другие – ее изменчивую оболочку. Одни обеспечивают ее самотождественность, другие – адаптивность.

В этом отношении песню можно было бы сравнить с театром, где здание и конструкция сцены остаются неизменными, а декорации меняются, причем, иногда меняются достаточно радикально. «Современность, например, стиля техно-поп „размазана“ по его поверхности (тембр и инструментарий, соответствующая им аранжировка), тогда как конструктивный скелет мало чем отличается не только от предшествующих поп-течений, но и, если рассмотреть его в узловых сочленениях, от народной песни, скоморошьей погудки или жонглерской фротоллы (итальянской куплетной танцевальной песни, модно в XV веке).» Одно при этом не мешает другому: основа жанра остается, практически, неизменной, а внешние его одеяния («упаковки») сменяются быстро и образуют достаточно пёструю картину.

Суммируя, мы можем сказать, что жанру песни присуща *антиномия* МЕДЛЕННЫЙ – БЫСТРЫЙ. Если потянуть за эту ниточку, вытащим другую, не менее любопытную антиномию: АРХАИКА – СОВРЕМЕННОСТЬ. Действительно, песня – древнейший жанр. Известный афоризм Й. Хейзинга «Игра старше культуры» быть может относится и к песне? Не является ли пение в некоторых своих проявлениях своеобразной формой игры? Мы уже констатировали, что песня развивалась медленно и долго, оставаясь в самом существенном, равной самой себе. Но где начало этого плавного движения? Оно теряется за горизонтами исторического и доисторического времени настолько дальними, что мы не в состоянии его разглядеть. Поэтому песня лишь относительно и односторонне (то есть, лишь в определенном смысле) может пониматься как явление современной культуры. Одновременно она остаётся явлением вполне архаическим по своей природе, она есть *прошлое в настоящем*. Связь с архаикой никогда не прерывалась, пуповина так и не разорвана. И это, между прочим, время от времени недвусмысленно обнаруживает себя, когда на культурной арене появляются песенные течения, для которых архаика становится не просто внутренним нервом, а открыто декларируемым принципом, если хотите, лозунгом.

Такое предположение требует комментариев. 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. Такое допущение ставит под вопрос привычное представление, согласно которому «доисторическое» время когда-то закончилось и с тех пор началось и продолжается время «историческое». Тогда мы вправе задать вопрос: что если «доисторическое бытие» не исчезло, а изменило свой облик и свой статус, ушло с авансцены, 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 ещё 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: также, как «уживаются» вращательное и прямолинейное движение, пример чему – колесо (или шар), катящееся по ровной поверхности. Такая гипотеза дает возможность несколько иначе взглянуть на современные культурные явления и процессы, дать им иное объяснение и иные оценки.

Теперь вернемся к вопросу о кажущейся простоте песни. В определенном смысле песня действительно проста. Ее масштабы невелики, ее язык, форма не идут ни в какое сравнение ни с оперой, ни с симфонией. Все это так. Но лишь до тех пор, пока мы рассматриваем ее как отдельное произведение, как вещь, которая существует «сама по себе». 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. Связь с контекстами имеет 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 во всей его сложности. 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 делает в культуре, и делает это очень оперативно, ибо обладает исключительной быстротой реакции.

Песня гибко, а главное, быстро приспосабливается ко всем изменениям социокультурной среды, входя в новые контексты и соответствующим образом меняя свои характеристики (характеристики своей оболочки). Изучая изменения в песне, мы углубляем свои представления, как о самой песне, так и о соответствующих контекстах.

Изучение песни требует анализа ее контекстов. Но 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» а обнаруживает некий сложный рисунок, шифрующий игру действующих на нее сил. Проблема в расшифровке.

В полной мере это относится и к современной культурной ситуации. Здесь, как всегда, очень важно выявить те наиболее существенные динамично изменяющиеся контексты, в которые включена песня и которые определяют собой главные направления изменения облика самой песни. Соединяя, сталкивая, а порой и «сшивая» эти контексты, песня оказывается сегодня важнейшим фактором культурной (и межкультурной) коммуникации, едва ли не самым совершенным и мощным коммуникатором в социокультурном пространстве.

Эта культурно-коммуникативная *функция* песни в значительной мере связана ее изначальной коммуникативной *природой*. Ведь по самой своей сути песня – это не просто особое вокальное произведение, но (и в первую очередь) *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 самой сущностью песни.

Мы снова наталкиваемся на парадокс. С одной стороны, коммуникативная природа песни заставляет глядеть на нее шире, видеть в ней не только музыку и не только искусство, но и нечто иное. С другой стороны, она же (коммуникативная природа песни) с предельной силой выражает самую суть музыки, делая песню квинтэссенцией музыкального. Здесь мы подошли к вопросу об *интонационной природе песни*. Знаменитое асафьевское определение музыки как «искусства интонируемого смысла» имеет множество содержательных граней, и, как представляется, это определение, при всей его общеизвестности и всем его лаконизме, так и не освоено по-настоящему. Для нас же оно имеет принципиальное значение. Вот некоторые наиболее для нас важные содержательные моменты этого определения.

– Музыка определяется не как искусство звуков, а как искусство *смысла*, превращенного в звук, опредмеченного в звуке.

– Музыка определяется как *коммуникативный процесс*, при котором внутреннее (смысловое, духовное) опредмечивается в звуке – интонируется, а затем (слушателем) распредмечивается, вновь превращается из внешнего во внутреннее.

– Музыка, таким образом, понимается не просто как *социальное* явление, а как органическая *связь* индивидуального, сокровенно личного, с одной стороны, и социального, общественного, с другой.

– Музыка оказывается, при этом, феноменом, выходящим за пределы простой противоположности внешнего и внутреннего, материального и духовного. Она соединяет в себе эти планы бытия, являет собой их единство.

– Как таковая, она соединяет в себе процессы познания мира, самопознания и общения.

«Что такое музыка после всего этого? Думается, что не искусство или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство»

Это искусство (что-то большее, чем искусство) органически связано именно с песней (которая, как мы видели, тоже должна быть чем-то большим, чем песня). Сам Асафьев неоднократно подчеркивал генетическую связь музыкальной интонации с речевой, разговорной, со словом. Также как и с жестом. А в песне эта связь продолжает существовать в качестве актуального свойства самого жанра. И это, между прочим, относится не только к речевой интонации и не только связано со словом, но и к жесту. Ведь во многих случаях (от фольклора до эстрады и, конечно же, рока) исполнение песни обязательно сопровождается жестом.

Этот асафьевский подход, эта *интонационная парадигма* задает достаточно определенную методологию изучения песни. В соответствии с этой методологией, предметом исследования оказывается *песня, которая одновременно есть нечто большее, чем песня*. Странно: «Х, который больше, чем Х»? Но у Асафьева эта «странность» проводится весьма последовательно: интонация у него больше, чем интонация (в привычном смысле слова), музыка – больше, чем музыка, а искусство, фактически – больше, чем искусство. Как не вспомнить в связи с этим, что поэт в России – больше, чем поэт? Понятие «интонация» начинает вести себя как сама интонация – обнаруживает тенденцию к преодолению границ, к выходу вовне. Трудность, возникающая на пути реализации этой идеи, заключается, в частности, в том, чтобы сочетать ее «диалектический пафос» с необходимой логической строгостью.

Попробуем понять, какие методологические последствия влечет за собой применение этого подхода к песенному жанру.

Прежде всего, иным становится отношение к категории «произведение», которая схватывает художественную деятельность в аспекте ее результата, плода, как объективированную «вещь». Эта категория теряет здесь свое самодовлеющее значение, уступая место категории «действие». Последняя важна для нас, во-первых, потому, что позволяет подчеркнуть процессуальный аспект предмета изучения, и, во-вторых, она «схватывает» момент субъектности, действие можно понимать, как *чье-то* действие. Песня, таким образом, рассматривается не как вещь, а как процесс, как действие, а точнее, как *социокультурное действие*.

Последнее уточнение весьма существенно. То, что песню можно и целесообразно (продуктивно) рассматривать не только как вещь, но и как действие, вообще-то достаточно известно и не требует специальных доказательств. 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), ничего не меняет, по сути. Вырвав песню из этого (деятельностного) контекста и превратив в «художественное произведение», мы осуществляем серьезнейшее преобразование, затрагивающее ее культурную основу, ее суть. При этом, естественно, теряется значительная часть культурного содержания. Не только к фольклору имеет отношение сказанное. Перенесемся в XX век и спросим не просто любителя (ценителя) 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 и есть процесс, действие).

Есть и другой «мостик», связывающий песню с категорией действия. Как искусство, существенно связанное с исполнением, песня имеет непосредственное отношение к действию, но только уже к иному действию – *исполнительскому действию*. Так, само слово «актер», указывает на то, что именно действие есть главный элемент его художественной палитры. И в этом смысле исполнитель песен может быть понят нами как особого рода актер, а его искусство – как особого рода театр. Пример, диаметрально противоположный фольклорному, но и здесь мы встречаемся именно с действием, хотя трактуем его иначе. Это означает, что перед нами не просто разные примеры действия, но разные культурно-исторические *типы действия*, связанные с песней.

Собственно исполнительское действие есть лишь частный случай, хотя и очень важный, *художественного действия*. И мы прекрасно знаем, что существуют иные виды художественного действия, непосредственным образом связанные с песней. Мы можем говорить о действии композитора – *композиторском действии*, о действии поэта – *поэтическом действии*. Заметим, что разные культурные типы действия, связанного с песней (будем для краткости использовать слово «*песнедействие*») по-разному расставляют акценты, выдвигая на первый план тот или иной вид действия (тот или иной компонент целостной системы песнедействия). Так, «бардовская» песня – это, прежде всего поэтическая песня, поэтическое действие, усиленное элементами музицирования. Но мы можем найти немало примеров композиторской песни, а также исполнительской песни. Помимо этого, история песни XX в. дает многочисленные примеры того, как на первый план может выдвигаться 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 (песня), 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. Мы видим, как 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 мы видим, что такой предмет как песнедействие (песня—действие) по своей внутренней сложности и культурной значимости мало уступает песне—тексту. Собственно, *само песнедействие во всей своей сложности может быть «прочитано» как особого рода «текст»*.

Однако если мы ходит рассматривать песню именно как *социокультурное* действие, мы должны сделать новый шаг в сторону увеличения сложности и ввести в предмет анализа новые контексты. Те действия, которые мы перечислили выше, целиком находятся внутри известной триады [автор, исполнитель, слушатель]. Теперь нам нужно расширить горизонт рассмотрения. Мы введем еще три существенных для песни (и не только) и глубоко взаимосвязанных контекста (плана).

Первый из них – назовем его *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* (или психологический план) – 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.

Связь этих трех элементов выражается в простой схеме: треугольник, где вершинам соответствуют перечисленные выше элеанты.

Заметим, что при анализе конкретных явлений следует обращать внимание не только на содержание этих «планов», но и на характер связей между ними (то есть, не только на прямоугольники, но и на прямые линии, соединяющие их)

Любой тип песнедействия 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. (социальный план). Наконец, можно с известной степенью приближенности говорить о структуре (типе личности), характерном для этого типа песенной культуры, определенном стиле поведения, о психических (эмоциональных) состояниях, культивируемых в этой культуре (психологический или личностный план). Все эти характеристики имеют здесь не внешний, не привходящий характер, а культивируются данным типом культурного действия. Если взять другой тип, например, рок-музыку, то набор всех этих характеристик существенно изменится.

Строго говоря, речь идет уже не о социокультурном действии, а о психо-социо-культурном действии. Имея все это в виду, мы будем пользоваться для краткости словом «песнедействие». Теперь мы вплотную подошли к возможности дать хотя бы рабочее определение песнедействия. Для этого предварительно заметим, 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. Так вот, песня является социокультурным действием постольку, поскольку она *действует внутри этой системы и на эту систему*. Таким образом, мы рассматриваем песню как *песнедействие тогда, когда берем ее в контексте той психо-социокультурной системы, внутри которой она существует и на которую она воздействует*.

Сказанным не исчерпаны все возможные аспекты анализа песни как социокультурного действия. 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. Другой, не менее важный аспект песнедействия – *адекватный ему способ его понимания*

(интерпретации) в соответствующей картине реальности. Своя «интерпретационная схема» существует внутри любого достаточно развитого типа песнедействия.

Мы видим, что песня как предмет исследования при таком подходе, уже не выглядит столь простой. Но сложность его – не надуманная. Песня – комплексный феномен. Ее связь с жизнью общества и отдельного человека многогранна. И изучение ее должно быть комплексным. Изучая песню, мы не просто констатируем некие процессы, происходящие в одной из «периферийных» областей культурной жизни. Мы исследуем жизнь культуры и жизнь общества в целом, ибо жизнь песни – это и есть постоянный мониторинг, происходящих здесь процессов.

Но организация такой систематической работы пока остается делом будущего.

Песенная культура и оценка

Оценочная функция и ее универсализм

Любой художественный текст, в том числе и песня, является предметом оценки (эстетической, нравственной, политической и пр.) и на практике теми или иными людьми (группами) так или иначе оценивается. Эти оценки могут совпадать или не совпадать, ибо совпадают или не совпадают вкусы, позиции, критерии, ценностные ориентации. Оценочная деятельность людей – излюбленный предмет изучения в социологии искусства: что оценивается, кем оценивается, как оценивается, почему (каковы критерии оценки) и т.д..

Оценочная деятельность является одной из важнейших сторон культурной (художественной) жизни. Она не просто важна, она необходима, ее не может не быть, без нее система культуры перестает нормально функционировать. Но этим дело не ограничивается. Оценочная функция универсальным образом пронизывает собой все стороны системы, все остальные ее функции. Так в живом организме нервная система (ее деятельность и ее функции) пронизывает собой всю систему, все органы. Оценка включена в любую человеческую деятельность, в любой поведенческий акт, в любой акт восприятия. Это хорошо знают актеры. Например, Ершов выделяет такие необходимые моменты взаимодействия, как оценка, пристройка... Это относится к поведению вообще. Это относится и к поведению в сфере культуры. Исследование функционирования любого вида искусства, любого жанра не может обойти стороной все эти моменты.

Относится сказанное и к песне. Кому что нравится? Кто что предпочитает? Каковы критерии оценок и какова форма (способ) оценивания (выражения отношения)? Эти и другие подобные вопросы интересуют не только профессионалов, но и любителей. Интерес к этим вопросам – такая же необходимая часть «песенной жизни», как и сама песня, ее сочинение, исполнение, слушание... Но это – не просто часть. Она пронизывает собой всю песенную жизнь, проявляясь в любом ее акте, то есть во всех вообще ее частях.

Пытаться рассмотреть все это сразу – значит пытаться объять необъятное. Хочу, поэтому, ограничить предмет сегодняшнего разговора и коснуться одной, как мне кажется, важной тенденции в развитии современной песни. Назову эту тенденцию *автономизацией оценочной функции*.

Автономизация ОФ

Сам термин «автономизация функции» в каком-то смысле заимствован у Гордона Олпорта, который ввел понятие «функциональная автономия» (теория мотивов). Последнее означает состояние, которое характеризуется тем, что определенное поведение, изначально ориентированное на достижение какого-то результата, становится самоценным и начинает приносить удовлетворение само по себе, возможно вне достижения тех или иных целей. В нашем же случае, говоря об автономизации оценочной функции, мы будем иметь в виду, что оценка, оценивание, оценочная деятельность (так или иначе связанные с песней) приобретает статус относительно самостоятельной, выделенной функции, обладающей своими особыми формами организации, своими целями, своей особой внутренней ценностью (самоценностью), своими стилистическими особенностями и т. д. И этот особый орган культурного организма не просто служит целому, но и поддерживает свое собственное существование (служит сам себе). Более того, он завоевывает все более высокий статус в системе целого, становится чуть ли не важнее самой песни.

Мы рассмотрим эту тенденцию на примере двух, на первый взгляд совершенно разных (если не противоположных) феноменов. Первый – самоорганизующиеся культурные движения, с песней, так или иначе, связанные. Второе – поп-индустрия, шоу-бизнес, где решающая роль принадлежит не столько самоорганизации, сколько профессиональной и целенаправленной манипуляции.

Автономизация ОФ в контексте культурных движений

Оценочная функция в контексте культурных движений второй половины XX века, так или иначе связанных с песней, обнаруживает некие специфические особенности, если не сказать – странности. Целый ряд привычных критериев оценки теряет свою актуальность, а в ряде случаев и вовсе «не работает». Сюда, в частности, может относиться то, что привычно связано с понятием профессионализма. Зато «самодеятельное начало», и связанные с ним представления об искренности, естественности, спонтанности приобретают значение «новой ценности».

Приходится слышать, что оценка в отношении таких феноменов, как авторская песня или рок-песня – вещь, можно сказать, неуместная, что они не предполагают оценку и оценивание как таковые. У подобных суждений есть свои основания, но в столь прямолинейной форме, они выглядят, скорее, недоразумением. Действительно, оценка в подобных контекстах проявляет себя не так, как в филармоническом концерте. Но это не значит, что функция оценки и оценочная активность отходит здесь на второй план и как бы становится менее важной. Скорее, наоборот. Значение ОФ здесь значительно возрастает. Но формы ее реализации и ее смысл трансформируются. И дело не только в том, что критерии оценки здесь иные (специфичные для каждого отдельно взятого движения и его конкретной модификации). Трансформируется сама оценочная функция как таковая.

Использование тех или иных критериев оценки становится а) фактором самоидентификации (установления принадлежности к группе, кругу, движению), б) фактором оценивания оценивающего. В контексте движений эти моменты имеют большое значение. Вопрос: «Ты какую музыку любишь?» в этом социуме далеко не праздный. От моего отношения к музыкальным явлениям зависит отношение социального окружения ко мне самому. Оценка музыки как косвенная оценка своей группы и самого себя.

У любого такого движения есть своеобразная идеология (мифология). Важным элементом этой идеологии являются присущие ему особые ценности, а следовательно и критерии оценки. Например, можно услышать утверждение, что в некотором жанре искренность, естественность и непосредственность гораздо важнее технического совершенства и каких-то эстетических достоинств. Принадлежать данной общности значит разделять ее ценности, и значит использовать соответствующие критерии оценки. Музыка и процесс (возможность) ее оценивания создают в данном случае условия для формирования общности, дают возможность быть вместе и переживать «радость консенсуса». Как правило, движение манифестирует свои особые критерии и способы оценивания музыки (и не только музыки). Более того, оно находит свои специфические способы такой манифестации. Металлисты делают это не так, как, скажем, панки, а «фольклористы» не так, как любители туристической песни. Хотя, конечно, есть и общие черты. В любом случае, манифестация оценок и критериев есть одновременно манифестации общности и моей принадлежности к этой общности.

Принадлежность к той или иной группе (с едиными критериями оценки) аналогична принадлежности к общему тотему. (Татуировки и раскраски). А там, где тотем, там и табу.

Сказанное означает, что смысл оценки здесь существенно иной. Соответственно этому, иным является и предмет оценки. Художественный текст (любой) является предметом оценки. С другой стороны, он служит выражению оценки каких-то иных, от него отличных, явлений жизни. Давая эстетическую оценку произведению «высокого искусства», мы эти вещи, в общем, стараемся различать. В контексте движения подобное различие оказывается не вполне адекватным. Именно способность служить выражением оценки (манифестации цен-

ностей и критериев оценки) и есть то, что ценно в самом тексте. Ценность текста здесь, прежде всего, в том, что он позволяет формировать солидарные оценки в отношении тех или иных явлений. То есть, он служит утверждению консенсуса, который и выступает в качестве особой внутренней (не манифестируемой) ценности. (Единство трех оценок: оценка явлений жизни – оценка художественного текста (выражающего оценку явлений жизни) – оценка оценивающего (выражающего через оценку текста свое отношение к выражаемым в тексте оценкам).

Продолжением сказанного является то, что здесь наблюдается принципиальная диффузия между оценкой эстетической и оценкой этической. Сюда же примешивается действие принципа «наш – не наш». Непосредственным следствием этого является проникновение в структуру оценки мотивов а) оправдания – осуждения, б) солидарности – вражды. С этим обстоятельством хорошо согласуется то, что манифестация оценок оказывается одновременно манифестацией (знаком) оппозиционности чему-то («истеблишменту», партийному диктату, попсе и т.п.).

Слишком много всего соединяется в одной оценке, чтобы она могла быть спокойной («умеренной и аккуратной»). «Зашкаливающая» оценка, выражающее сверх-ценное отношение к соответствующим явлениям, достаточно типична в этой среде. Это касается не только крайних проявлений «фанатства». Это, скорее, общее правило, норма.

Достаточно типичным предстает и столкновение разных субкультурных групп, исповедующих разные ценности. Здесь наблюдается переход от оценки художественных текстов и стилей к оценке непосредственно друг друга. Оценка может быть относительно мирной, а может быть и агрессивной (мордобой как форма эстетической дискуссии). Это в значительной мере зависит от характера конфликтующих групп (гедонисты и агрессоры).

И агрессоры, и «балдёжники» вырабатывают свою «философию», подводят некоторую «теоретическую базу» (мифологическую базу) под свои предпочтения. И те, и другие имеют некоторую смутную модель человека (нормативную), его внутреннего и внешнего мира. В своем поведении они пытаются эту модель реализовать – манифестировать.

Всякое движение что-то поднимает, возвышает, а что-то «опускает», ниспровергает. Оно поляризует систему отношений человека своим особым (присущим данному движению) образом. Возникают самостоятельные потоки рок-движения, потоки авторской песни, потоки фольклорного движения. Этот мир расслаивается и ветвится, раскрываясь множественностью миров. Это создает предпосылки для того, чтобы отвлечься от мира «большой» культуры и наполнить свою жизнь борьбой субкультурных миров.

Так оценка превращается в относительно самостоятельное (обладающее самостоятельной значимостью) социокультурное действие.

Автономизация ОФ в контексте массовой культуры

Здесь явление автономизации оценочной функции развивается на своей основе и имеет свою динамику и свое смысловое наполнение.

Так, уже с первых шагов развития радио, грамзаписи, в затем и телевидения начинается процесс популяризации такой культурной роли (функции) как знаток, или даже. Меломаны на базе радио (грамзаписи) не просто удовлетворяли потребность в слушании любимой музыки. На этой основе они развили потребность судить, высказывать свои суждения, отстаивать свои взгляды (вкусовые предпочтения и оценки). Их вкусовые предпочтения нередко превращались в нечто похожее на личную преданность тем или иным исполнителям (певцам и певицам). Все это становилось предметом бытовых разговоров, дискуссий и как бы наполняло собой (отчасти) обыденную жизнь.

Достаточно скоро СМИ отреагировали на эту потребность и, пойдя ей на встречу, стали умело на этом играть. С одной стороны, развилась «популярная критика», на уровне, доступ-

ном массовому слушателю и на понятном ему языке (газеты, журналы, радио). С другой стороны, письма слушателей на радио и в газеты (их озвучивание в эфире и публикация на страницах прессы) стали основой для популяризации оценок и оценочной активности самих слушателей.

С развитием современного телевидения и радиовещания, Интернета, иных средств, а также с формированием на основе всего этого медийного многообразия особой информационной среды, этот процесс вышел на новый (количественный и качественный) уровень. Оценочная функция и оценочная активность стали постоянным предметом манипулирования и излюбленным материалом для строительства самых разнообразных медиа-проектов.

Вот лишь некоторые формы и направления использования оценочной функции в шоу-бизнесе.

1. Рейтинги
2. Конкурсы
3. Специализированные теле-форматы (часто с использованием возможностей Интернета), обыгрывающие оценочную активность зрителей (специализированные шоу)
4. Интернет-форумы
5. Использование медийных персон в качестве источников оценки (критиков, судей, просто любителей и т.д.).

6. Организация конкурсов со «звездами», где последние выступают в неспецифическом для себя качестве (за пределами их профессионализма). Момент оценки здесь всегда подается особо, составляя едва ли не главную интригу. Последние две позиции отвечают линии на девальвацию профессионализма как принципа и как культурной ценности. Зато, «приближают искусство к массам».

6. Формирование специализированных телевизионных форматов, активно развивающих и использующих оценочную функцию, имеет еще и дополнительное значение. Формат – товарная форма. И, как таковая, сама является предметом массовой оценки (момент товарной конкуренции). Рынок – арена оценок и их соревнования. Но формат, о котором идет речь, сам является ареной оценок (или пытается казаться таковой). Так рыночная форма становится товаром.

Когда оценочная функция становится основой формирования шоу (представления), возникает потребность ее драматизации. Естественный источник – конфликт оценок, а еще лучше – конфликт критериев оценки (критериальный конфликт). Такого рода конфликты могут возникать естественным образом. Но могут и входить в замысел шоу.

Пример естественного (непреднамеренного) критериального конфликта – шоу «СТС зажигает суперзвезду», где разгорелся жаркий спор вокруг выступления Ивана Кабанова, к которому активно подключились блогеры.

Другой пример естественного критериального конфликта – подключение блогов к конкурсам (типа конкурса Чайковского или Хамамацу). Роль таких ресурсов, как форум «Классика».

Дмитрий Покровский умел специально провоцировать такие конфликты и затем манипулировать ими.

Шоу «Модный приговор» именно на этих конфликтах и построено.

8. Что здесь важнее – предмет оценки или сама возможность оценивать и организовывать интересное действо, наполненное «спорами о вкусах»?

Мы видим, что и в этой сфере оценка превращается относительно обособленное действие, обладающее самостоятельным смыслом и ценностью, как для публики, так и для организаторов.

Попробуем сравнить

Мы бегло рассмотрели процесс автономизации оценочной функции на двух направлениях – а) самоорганизующиеся движения (формирование субкультур), б) поп-индустрия (массовая культура). Помимо некоторого внешнего подобия, между ними происходит процесс взаимодействия, как взаимного отталкивания (негативизма) так и взаимного отображения (использования). При этом, культурная природа этого процесса у них существенно различная.

В основе движений лежит стремление к духовной (ценностной) общности, стремление человека принадлежать к группе людей, с которыми его объединяют общие представления о должном и недолжном, прекрасном и безобразном, добре и зле. Это – общность на основе консенсуса, где сам консенсус выступает как ценность особого рода. Согласованность оценок является признаком наличия этой ценности. Консенсус всегда предметен, всегда содержателен. А содержание всегда (как правило) существенно. В каком-то смысле этот тип общности людей можно считать архаичным (во всяком случае, очень древним). Такова община. Но такова и любая «первичная группа». Это, по-видимому, вечный механизм, и потребность в нём вряд ли когда-либо исчезнет. Культурным продуктом развития движений становятся все новые субкультуры, (которые затем могут приобретать общекультурный статус и использоваться различным образом, как в контексте «высокого искусства», так и в шоу-бизнесе). Автономизация оценочной функции происходит здесь в силу ее особой (жизненной) значимости. Она изначально обладает сверх-ценным значением. Так для человека важно, чтобы близкие ему люди оценивали его положительно, любили его и уважали. Отношение к песне выступает здесь продолжением моего отношения к тебе и твоего отношения ко мне.

В условиях массовой культуры может использоваться (эксплуатироваться) эта особенность субкультур. Но собственная динамика автономизации оценочной функции тут существенно иная. Это – динамика рынка. Оценка художественного явления здесь то же, что и оценка товара. Ценность – эвфемизм цены. Мода – призрак консенсуса. Призрак, как ему и полагается, бесплотен. Его внутреннее содержание теряет сколько-нибудь существенное значение. А потому и вся кипучая активность вокруг оценок оказывается искусственно организуемой игрой. Зато подлинное значение приобретает технология манипуляции. Но именно это в контексте субкультур (движений) является едва ли не главной анти-ценностью, тем общим врагом, который объединяет большинство субкультур при всем их различии.

Нужно ли доказывать, эти две принципиально различные среды существования песни (или иного культурного феномена) создают разные условия для ее содержательного развития. В частности, для реализации ее способности служить выражением отношения к жизни, выражением оценки тех или иных явлений и позиции (критериев) оценивающего (все это можно назвать словом «пафос»). Доказывать это мне представляется излишним, а вот исследовать и описать было бы интересно. Но это уже тема другого исследования и другого сообщения.

Звуковые ландшафты культурных пространств

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. Чуть конкретнее – ландшафт есть структура среды.

Всё же этого не достаточно. С «ландшафтом» всё сложнее. И интересней.

Для начала обратимся к примеру вполне прямого, не метафорического и не расширенного толкования этого слова: «ЛАНДШАФТ – 1) общий вид местности; 2) картина, изображающая природу, то же, что и пейзаж; 3) л. географический – *природный географический комплекс*, в котором *все основные компоненты*: рельеф, климат, воды, почвы, растительность и животный мир – находятся в сложнейшем *взаимодействии*, образуя неразрывную *систему*. (Словарь иностранных слов. М. «Русский словарь» 1990).

Среди этих трех смыслов к нашей теме ближе всего 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, указывает на то, 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 аналогичное 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 прихода на *эту*

Землю и стояния на *этой* Земле может забываться. Но время от времени об этом почему-то вспоминают.

– *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 попадания внутрь Текста как целостного Мира. В этой логике сотворение Мира (Земли и Космоса) естественным образом 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 *«землеукорененность» всей культуры*.

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

ВЫВОД ПЕРВЫЙ: ЛАНДШАФТ ЕСТЬ ТЕКСТ.

Древнейший текст (архетекст), ландшафт одновременно и древнейший гипертекст, и прототекст, порождающий из себя все остальные культурные тексты. Ландшафт в его единстве с человеком, с человеческим сообществом можно рассматривать в том числе и как архетип самой культуры. Впрочем, делая такие утверждения, не будем забывать оговариваться: «в определенном смысле».

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**. Речь, прежде всего, 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 (интенсивного) художественного восприятия является своеобразное «погружение» в текст, «вхождение» в него, попадание внутрь. Психотехника интенсивного художественного восприятия предполагает включение *всего тела* в процесс взаимодействия с художественным текстом. 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

возвратишься». Хотя уместно вспомнить и о круговороте воды в природе. Внутреннее родство ландшафта и текста определяет собой непрерывающееся 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. Но об этом мы сегодня подробно говорить не будем, а просто обозначим этот момент.

Взаимное тяготение, взаимопроникновение (диффузия), взаимодополнение и взаимонаполнение ландшафта и культурного текста проявляют себя весьма многообразно. Приведу пример из собственного опыта. В начале восьмидесятых годов, став участником т. наз. 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 (ландшафтной) среде, мы испытывали некую неполноту ее восприятия, недостаточную включённость в нее нас самих, если мы 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 из нас это стремление реализовали.

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

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

Справедливо и обратное: текст не будет живым и не будет ассимилирован (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 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. Ничья территория означает, что её можно захватить, сделать своей. Можно говорить о территориальной экспансии и даже территориальных «войнах». Территория отличается тем, что она ассоциируется с идеей населения. Кроме того 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). Кроме того, территории могут *делиться* 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 с тонкой игрой восприятия, то мы согласимся и с тем, что пруд «звучит» не так, как лежащий в поле огромный камень. Да и каждый камень звучит по-своему.

Перейдем в пространство культуры. 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 всё вроде бы понятно.

Значительно меньше ясности и гораздо больше оговорок нас ожидает при переходе к конкретным музыкальным феноменам. Как структурирует культурное пространство та или иная конкретная симфония, какой ландшафт образует рок-музыка? В самих этих вопросах уже ощущается натяжка. В чём тут дело?

Вспомним знаменитое определение Асафьева – «Музыка – искусство интонируемого 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.* Он определяет изначальную неопределенность пустого пространства. *Интонация, напротив, преодолевает разность разного, внеположенность внеположенного, возвращая разделенному целому изначальную нераздельность.* Интонация нарушает границы, она 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 обретёт 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 молчащий 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 *интонация* (в том числе, музыкальная) характеризуется вдобавок к сказанному ещё и тем, что она есть преодоление границ не только между разными объектами, но и, что существенно, *между разными субъектами.* Интонация 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 (интонационный процесс) реализуется с помощью голоса (голосовое интонирование). Однако практика показала, что в процесс интонационного взаимодействия субъектов могут быть включены (вовлечены) самые разные физические объекты. Специализированные

объекты такого рода и стали музыкальными инструментами. Если человек заставляет (сам, своими руками или своим дыханием) звучать некий предмет, то он вольно или невольно вкладывает в звук свое субъективное содержание (свою душу). И даже такое массивное тело, как колокол (опытные звонари это подтверждают), передает характер и состояние того, кто приводит его в движение. Удивительно, но *это слышно!* Субъект начинает звучать, его субъектность объективируется, внутреннее овнешняется, и становится воспринимаемым для других субъектов.

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 элемента, 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 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 «колокольная» с которой я смотрю на реальность. Можно также употребить метафору «очков», сквозь которые мы смотрим на 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 выращивается 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 пространство культуры 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.

То, что мы слышим, в значительной мере определяет то, как мы видим.

По нашей логике получается так.

Но всегда ли так обстоит дело на практике?

Усталость энергии

Мы уже обратили внимание на то, что 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 своё существенное подобие.

Интонация, лишённая энергии, не может совершать свою специфическую работу, работу с человеком и в человеке, работу с культурой и в культуре. Ведь перенастройка восприятия (осознания) 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 становится моментом содержания*. Иногда очень важным, иногда самым важным.

В истории музыки мы можем найти иллюстрацию этому.

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

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

Строго говоря, выход на «чистую» энергию и её утилизация – не новость. Эта практика уходит корнями в архаику. «Энергетизирующие» и «мобилизующие» музыкальные средства использовались и позже. Например, марш. Но XX век, который по праву можно было бы назвать 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 экстатического 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 дотоле индустрии по добыванию 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 далёкие. Но это не лишает нас права называть её 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. Нечто аналогичное происходит сейчас и с культурным ландшафтом, и с самим человеком. Идет освоение глубинных, архаических пластов культуры и психики, тех, где лежат богатые энергетические ресурсы. Добыть и утилизировать – вот лозунг эпохи. И её 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, её 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 свою былую самодостаточность. Мощное визуальное подкрепление – стало правилом. *Песня превратилась в зрелище.*

Мы задали себе вопрос: а всегда ли то, что мы слышим определяет то, как мы видим? Пожалуй, не всегда. Сегодняшняя практика бытования (прежде всего телевизионного) песни демонстрирует противоположную тенденцию: *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 (упаковки) 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, некоторого образного дополнения или общей эмоционально-смысловой поддержки. Сама по себе такая «поддержка» уже содержит в себе риск потери песней её 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 её роль. Ей не интересно оставаться упаковкой песни. Она как бы хочет стать сердцем песни, стать новой интонацией, не слышимой, а видимой захватив место за дирижерским пультом оркестра сознания.

Почему это происходит? То ли интонация «устала» от её энергетической эксплуатации, то ли визуальный канал информации совершил переворот и пришел к власти? Не знаю. Но так происходит.

От прогнозов пока воздержимся.

Правда голоса

Что-то поменялось?... Кажется, подул свежий ветер.

И подул оттуда, откуда менее всего ожидал — с первого канала телевидения. Первым сигналом перемен для меня лично оказалось реакция жены на мое смотрение телепрограмм, связанных с песней. Обычно, когда мне приходится делать это, она, проходя мимо, бросает насмешливое: «Понимаю — тебе это нужно для работы». А сейчас — чего не было никогда ранее — мы сидим вместе и смотрим не только каждую передачу, но и все выпуски «Голоса за кадром». Более того, бродим по Интернету в поисках новой информации об участниках, а затем делимся друг с другом результатами изысканий. Короче, «зацепило». И, как выяснилось, зацепило очень многих, независимо от возраста, образования, профессии, места проживания....

«Голос» смотрят, практически, все. И это уже не просто весьма удачный телевизионный проект из сферы музыкального шоу-бизнеса, но и значительное явление музыкальной, культурной и — шире — общественной жизни. Что это за невиданное единодушие? Что это за внезапное объединение людей, живущих в стране, где последние десятилетия слишком сильны были процессы разобщения и отчуждения, и где именно по этой причине так настойчиво и остро ставились вопросы об основаниях национального единства? Ведь не без причин начинается поиск «национальной идеи», «духовных скреп»... Так может быть, сам этот песенный проект несет в себе некий отблеск или предчувствие чего-то родственного «национальной идее», и может быть содержатся в нем какие-то его смыслы, способные быть этими самыми скрепами?

Странный вопрос.

Оставим его пока открытым и дадим волю сомнению:

Ну что за ерунда! Что такого специфически нашего, российского можем мы здесь найти? Этот формат придуман в Голландии и с успехом реализован во многих странах мира. Сравните разные «Голоса» и увидите высокий уровень стандартизированности во всем, включая конкурсные правила, последовательность этапов, музыкальную заставку, гигантскую руку с микрофоном, пространственное решение сцены и зала, крутящиеся кресла с красными кнопками, системы дополнительных (подсобных) помещений и т. д. Во всем этом разные «Голоса» и «Войсы» либо совершенно одинаковы, либо очень похожи друг на друга. Прямо какое-то триумфальное шествие нового стандарта по всему миру!

Помимо общеобязательных требований формата, просто не может не происходить взаимного «подсматривания» и использования понравившихся решений и образов. Так, глядя американский «The Voice», не могу отделаться от ощущения, что за лицами четырех наставников (Кристина Агилера, Со Ло Грин, Адам Левин, Блэйк Шелтон) скрывается наша «четверка»: Пелагея, Александр Градский, Дима Билан, Леонид Агутин. Много общего в атмосфере, в характере поведения: также обнимаются, также радуются, также плачут, также шутиливо пикируются...

Если говорить о репертуаре, то и он преимущественно западный. А исполнительский стиль опирается, в основном, на точное копирование манеры иностранных «звезд», как это уже было у нас на заре ВИА- эпохи. Есть, правда, и совсем другая тенденция — устойчивое обращение к классике советской эстрады. Однако, по этой ли причине «Голос» столь стремительно завоевал такую беспрецедентную популярность? Ведь, для того, чтобы слушать советскую песню, совсем не обязательно было дожидаться, когда наше телевидение купит этот, ставший популярным во всем мире, формат. Так что, вывод напрашивается сам собой: причины успеха проекта «Голос» в России те же самые, что и в других странах — высокое качество самого формата, позволяющего привлечь свежие исполнительские силы и организовать захватывающее соревнование.

На этом, казалось, вопрос о культурных особенностях российского «Голоса» можно было бы считать закрытым. Однако вопрос этот не столь прост, как кажется, и закрыть его не так легко. Много существенных моментов, общих у российского «Голоса» с иными голосами мы уже перечислили, и, конечно же, перечислили далеко не все. Сходство очевидно. Об этом даже нечего спорить. Но является ли это обстоятельство решающим? Разве мало у нас исторических примеров того, как заимствованная форма становилась основой для возникновения значительных явлений отечественной музыкальной (и не только музыкальной) культуры: русская опера, русский романс, русская симфония...? Никто ведь не будет спорить, что эти по форме заимствованные явления наполнялись вполне отечественным содержанием.

Так что вернемся к проекту «Голос», приглядимся к нему еще раз и попробуем найти в его формате пространство, которое могло бы свободно наполняться смыслами и ценностями людей, ставших участниками этого большого культурного действия. Ведь даже сквозь асфальт прорастает трава, а на стенах высоких каменных башен пускают свои корни зеленые деревья...

Мы упустили в наших предыдущих рассуждениях одну важную «деталь» — это голос. Не название проекта, а живой человеческий голос. Если есть хоть какая-то правда в словах о «музыкальной магии», то голос, следует признать едва ли не самым мощным «магическим инструментом». Л. С. Выготский в своей книге «Психология искусства» пишет: «как это засвидетельствовал Толстой, музыка есть великое и страшное дело... она раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам; она действует подобно землетрясению, обнажая к жизни новые пласты...».¹

Так действует инструментальная музыка. Музыка вокальная, голос отличается тем что действует сильней и непосредственней. Ведь инструментом здесь выступаю я сам — мое тело, мои нервы, мое дыхание. Голос — мое акустическое тело и одновременно — моя вибрирующая в воздухе душа. С его помощью моя внутренняя суть начинает жить во внешнем пространстве, глубинное всплывает на поверхность, потаенное становится явленным.

Как и тело, голос не умеет лгать. Люди умеют, но лишь в той степени, в какой им удастся поставить под свой сознательный контроль движения своего тела и нюансы своего голоса. Из опыта мы знаем, что воспринимается не только сам звук, но и нечто, лежащее по ту сторону звука. Если поющий умен, тонок, интеллигентен, мы это слышим. Если глуп, слышим и это. Мы сразу слышим в голосе нарциссизм, самолюбование, если эти качества имеют место. Всегда слышна подлинная искренность. Она покоряет сразу. А «искренность» деланная, фальшивая звучит просто тошнотворно, как и наигранные переживания.

Такое «правдолюбие» голоса в какой-то мере связано с участием подсознания. Пение, как и дыхание, — процесс, которым одновременно управляет и сознание и бессознательное. Здесь они встречаются, или, во всяком случае, подходят друг к другу почти вплотную, как электроды, между которыми проскакивают искры и может возникнуть вольтова дуга. Длительная концентрация коллективного внимания на этом процессе дает ему дополнительную энергетическую подпитку и многократно усиливает эффект. Накал эмоций становится предельно высоким; подключается тело, выдавая целый спектр вегетативных реакций, например, «мурашки», ставшие даже своеобразным индикатором качества исполнения. И не только «мурашки», но и весь известный набор — дыхание, сердцебиение, ощущение жара и холода в теле... и, конечно же, слезы, потоки которых могли бы стать визитной карточкой проекта.

Получается, что правда является внутренним смыслом голоса, условием его свободного развертывания. Другой внутренний смысл голоса — восстановление единства между человеком и другим человеком. Когда мать поет младенцу колыбельную, она не только успокаивает его ритмическими, монотонными звуками, но и дает почувствовать: «я с тобой, мы вместе». Коллективное пение — необходимый элемент народной культуры. Одна из его важнейших функ-

¹ Л.С. Выготский. Психология искусства. Москва 1986, стр. 319

ций – утверждение единства поющих. Пение тут – жест общности. И когда среди горожан в 70—80х годах прошлого столетия стала распространяться такая культурная практика, как пение фольклорных песен, то ценным обретением была не только красота этих песен, но и радостное чувство общности в пении – опыт для многих ошеломляюще новый.

Телепроект, приковавший к себе внимание огромной аудитории телезрителей, поставил Голос в центр всеобщего внимания, сфокусировал на нем огромную душевную энергию, сделал его предметом всеобщего интереса, главной фигурой огромного действия, отчасти развлекательного, отчасти ритуального. И Голос, став предметом своеобразного культа, начал оказывать влияние на ход событий. Обнаружилось, что голос – активная сила, что у него есть свои внутренние законы, своя программа. С его помощью замыкается цепь и образуется особое пространство понимания и любви и особое сообщество людей, испытывающих, быть может, странную для них самих, близость. В этом пространстве быстро складывается система отношений, которая никак не вытекает из «формата» и задаваемых им «правил игры». Возникает параллельная жизнь, участниками которой становятся и конкурсанты, и наставники, и ведущий, и оркестр вместе со своим руководителем, и вся команда проекта, и телезрители. Последнее, как может показаться, не ново. Много уже было телепроектов, специально ориентированных на вовлечение телезрителей в некое иллюзорное подобие живой жизни. Здесь жизнь настоящая, что делает «Голос» белой вороной среди телевизионных сородичей, так сказать, телевизионным иноходцем.

Элементы этой параллельной жизни обнаруживаться уже на этапе слепых прослушиваний. Формальная их цель – набрать команды наставников. Процедура вроде бы стандартная и довольно жесткая. Но вместо привычной и потому ожидаемой формулы «спасибо, следующий», перед нами разворачивается не просто вежливый, но теплый, откровенный разговор людей, объединенных общими интересами. Разговор далеко не формальный. Эпизод с поющим гастроэнтерологом – один из ярких тому примером, и он далеко не единственный.

Далее, на этапе поединков мы видим не столько соперничество участников дуэта, сколько сотворчество, совместное служение красоте и основанную на этих общих ценностях дружбу и взаимопомощь. Победитель при этом может искренне переживать по поводу ухода побежденного, а побежденный — радоваться за победителя. И, в довершение ко всему, складывается ощущение, что для участников действия (и для наставников, и для конкурсантов) процесс важнее результата. На соревнование в чистом его виде все это не очень похоже. Также и «Нокауты» — они менее всего оправдывают свое суровое название. Это даже не нокдауны, а захватывающие музыкальные представления, где участь проигравшего – всего лишь роль в большом спектакле. Так, например, Ленский не доходит до финала оперы «по состоянию здоровья», с тем, чтобы с триумфом выйти не поклон. Хотя, конечно, далеко не все участники это понимали и переживали одинаково.

За редким исключением, наставники пытались каким-то образом объяснять свои решения. Объяснения эти часто выходили за рамки конкурсной логики, которая обязывает определять, кто из участников на данный момент больше удовлетворяет условиям конкурса, а кто меньше. Нет, речь часто шла совсем о другом. О том, например, кто из участников с большей вероятностью поможет реализовать наставнику его творческие замыслы. Или о том, кто уже состоялся как артист, а у кого большие перспективы на будущее.... И постоянно подчеркивается: «вы не думайте, что мое решение означает, что кто-то лучше, а кто-то хуже». Быть может, мы имеем дело не с конкурсным судейством, а с чем-то еще?

Формальный итог конкурса – выбор лучшего в данном виде деятельности, установление победителя. Однако по мере продвижения к финалу, все яснее становилось, что «выбор лучшего» действительно является в значительной мере именно формальностью. Сама постановка вопроса – «кто лучший?» – в данном контексте логически не возможна. Участники проекта демонстрируют очень высокий уровень мастерства, а главное, сильно отличаются друг

от друга по направлению творчества. Стремление узнать, кто окажется победителем, сохраняет интригу, поддерживает зрительский интерес огромной аудитории. По сути же, «Голос» начал терять смысл конкурса уже на этапе поединков.

И стал набирать силу тот подспудный процесс, который привел к своему логическому итогу. Речь идет о складывании особого неформального сообщества «Голоса» — то ли клуба, то ли братства. Рядом с множеством соревнующихся «я» сложилось единое поющее «мы». Примерно так закончилась дуэль д'Артаньяна с Атосом, Портосом и Арамисом: «один за всех, а все за одного». Не потому ли дальнейшее движение к финалу сопровождалось многочисленными оговорками, смысл которых в том, что победы, в принципе, достоин каждый?

На проекте роль голоса предельно высока. Особенно на этапе слепых прослушиваний. Казалось бы – вот он, голос. Слушай и оценивай. Но происходило все же нечто иное. Вслушиваясь и «всматриваясь» в голос, наставники, вольно или невольно, всматривались в *поющего*, реконструировали в своем сознании *всего* человека. И этим подчеркивали универсальность Голоса: все в нем и он во всем. Таким образом, он переставал быть «просто голосом», в нем виделось «нечто большее». И постоянно повторяемая фраза ведущего – «Это голос!» – своей особой интонацией настойчиво подчеркивала, что голос – *не просто голос*. А что тогда? Возможно, будет некоторым преувеличением ответить так – *мифологическое существо*. Позволим себе это преувеличение, ибо оно все же верно указывает направление, в котором изменяется роль голоса в контексте проекта. Голос мифологизируется и становится предметом своеобразного культа, а регулярные программы – своего рода ритуальным, растянутым на целый сезон психо-культурным действием.

Как и любое мифологическое существо, голос обладает здесь особыми «магическими» способностями. Две из них мы уже упомянули. Во-первых, способность восстанавливать целостность души, что усиливает чувство правды и пробуждает дар видеть сокровенное («художественное ясновидение»). Во-вторых, особая объединяющая людей сила, усиливающая коллективное начало. Третья способность — следствие первых двух. Состоит она в оживлении, пробуждении образов «коллективного бессознательного». При этом вещи и явления обыденной жизни приобретают как бы «сказочный ореол» и начинают восприниматься как символы, несущие какие-то «особые смыслы». В сферу повседневности вторгаются архетипы. Возникает ощущение встречи с чем-то иным, нездешним, неземным, и как бы общения с высшими силами. В это переживание вплетаются смешанные чувства страха и восторга. Добавим сюда четвертую – соединять то, что разделено пространством и временем. Все четыре суть разные формы преодоления разделения, отчуждения и восстановления единства и целостности.

Если продолжить тему мифологизации голоса и превращения его в мифологическое существо, то можно сказать, что существо это реализует принципы:

Голос значит Правда,
Голос значит Братство,
Голос значит Откровение,
Здесь и Везде,
Теперь и Всегда.
Или что-то в этом духе.

Проект «Голос» всем своим контекстом создает предпосылки к превращению голоса в Голос, сущности эстетической в сущность мифологическую. По мере этого превращения уже сам Голос начинает перекрашивать весь контекст действия в новые тона. Каких-то чрезвычайных усилий или необычайных условий для этого не требуется. Мифология голоса имеет древнюю природу. Сегодня она просто подзабыта и как бы дремлет. Во многих облициях являлась в истории «магия голоса»: сирены, Орфей, Сирин, Садко.... Нужны ли какие-либо чрезвычайные усилия и исключительные условия, чтобы о ней вспомнить, чтобы ее разбудить?

Если же она просыпается, то одним Голосом дело не заканчивается. Мифологически-сказочное восприятие Голоса означает, что включилось мифологически-сказочное восприятие как таковое, и теперь *она* руководит формированием реальности проекта в целом. Вполне закономерно оно переходит на человека, произносящего слово «Голос» чаще всех, человека, чей облик и голос встречает нас в начале каждой программы и провожает при ее завершении – на ведущего. Заметим, что эта роль и так нагружена подобного рода ассоциациями – сказитель, сказочник, тот, кто вводит нас в мир сказки и ведет по этому миру. А значит, он еще и проводник в иную реальность, построенную по иным законам. Он сам отчасти принадлежит этой иной реальности. И потому он должен чем-то от нас отличаться, быть *иным*. Надо сказать, что Дмитрий Нагиев справляется с этой задачей великолепно. Его облик обезоруживающе странен, а голос заряжен магнетизмом. Его остроумные реплики всегда непредсказуемы и точны. Он – тот, кто *вправе* быть «неправильным» и переступать границы, которые всем прочим переступать недозволенно. Он – *трикстер*, фигура вполне мифологическая и вполне архетипическая. Таков, например, кот в сапогах.

В постоянном контакте с этим персонажем находятся *наставники*, что высвечивает древнейшую природу их образа. Это архетипическая четверка — устойчивая смысловая структура, имеющая множество самых разнообразных проявлений: четыре времени года, четыре времени суток, четыре стороны света, четыре стихии (земля, вода, огонь, воздух). Это и игральные карты – туз, король, дама, валет (в картах Таро – король, рыцарь, королева, паж).

Конечно же, нам хорошо знакома эта четверка. С самого детства. И роль, которую они здесь играют, нам знакома. Это — *волшебные помощники*. Участникам своих команд они помогают сотворить чудо – принять облик, ранее им не свойственный, и создать то, чего от них никто не ожидает. Есть здесь и другие волшебные помощники: дирижер оркестра со своими музыкантами, режиссер и еще многие, кого мы непосредственно не видим, но знаем о них из передачи «Голос за кадром» и со слов участников. Так сказка втягивает в свой мир все новых людей, как бы расширяя свое жизненное пространство. Собственно, весь проект уже становится сказочным «тридевятым царством», каким-то совершенно иным миром, о чем постоянно говорят сами участники.

С ними тоже происходят соответствующие превращения. По сути, каждый из них становится здесь героем своей собственной сказки. Причем, главным героем. Получается, что есть одна общая большая сказка, внутри которой разматываются ниточки своих историй. История каждого участника по-своему интересна. И мы болеем за каждого, ибо в своей маленькой сказке он – главный герой, а за главного героя не болеть мы не можем. Историю героев мы знаем приблизительно, «пунктиром». В сказках иначе и не бывает. Остальное достраивается воображением, которое становится необычайно активным. И все это вместе постепенно выстраивается в одну удивительную картину, сплетается в какой-то странный и причудливый узор. Так постепенно наряжают новогоднюю елку, на ветках которой поселяется сразу множество сказок. Как и новогодняя ель, проект «Голос» стал большой «мультисказкой». Ее рассказывали в течение целого сезона и закончили как раз к самому Новому году.

Свое слово в этой истории сказали и зрители. В соответствии с формальными правилами проекта, зрители должны были вместе с наставниками выбрать финальную четверку, а затем (уже без помощи наставников) выбрать из этих четырех самого.... Самого лучшего? В каком отношении? Здесь возникает, практически, непреодолимое затруднение. Они все «самые», но только по-разному. Каждый превосходит других в чем-то своем. Эта «ловушка» заложена в самих условиях конкурса. Предмет соревнования определен предельно широко. Голос? Но ведь можно сравнивать параметры самого голоса, а можно сравнивать умение голосом пользоваться, владение голосом и т.д., и т. п.

Возникает задача, которую нельзя решить, но можно обойти. Каждый претендент на победу, фактически, предлагал зрителям не только предмет для оценки, но и ту систему

ценностей, которой этот предмет в максимальной степени соответствовал. Выбор «лучшего» певца стал фактически выбором ценностей. Здесь возникало множество дилемм. Вот только некоторые из них.

- Выбор между ценностью индивидуального, неповторимого и ценностью эталонного, и не просто приближающегося к эталону, но и претендующего на то, чтобы стать такого рода образцом, носителем универсальной нормы.

- Выбор между ценностью природного дарования и ценностью школы, мастерства, культурной традиции, постигаемой трудом.

- Выбор между близким (свой, такой как я) и далеким (высоким), а значит далеким, отстоящим на большой дистанции, которую пройти может не каждый.

- Выбор между новым, старым и вечным.

- Выбор между отечественным и иностранным....

Судя по результатам голосования, зрители свой выбор сделали. Выбор достаточно красноречивый. С одной стороны, голосование зрителей показывает разнообразие и внутреннюю неоднородность аудитории, где разные ее группы ориентируются на разные системы ценностей. С другой стороны, ясно обнаружились предпочтения большинства.

Давайте вспомним, с какими известными певцами ассоциируется голос и исполнительская манера Сергея Волчкова. Впрочем, он и сам в своих интервью говорил об этом — Георг Отс и Муслим Магомаев. И тот, и другой — элитные представители эпохи высокой классической советской песни. Песня, которая претендовала на роль полноценного художественного произведения, предполагала высокопрофессиональное исполнение и требовала от вокалиста настоящей (оперной) постановки голоса. Таковым, во всяком случае, было господствующее направление.

В те годы, когда оба певца — один чуть раньше, другой чуть позже — завоевывали популярность, возникло хрупкое равновесие ценностей личного и общенародного. Это равновесие не могло не найти своего отражения в песне. Лиризм проник и отчетливо зазвучал в песнях патристических, как бы говоря, что отношение к стране может (и должно) быть глубоко личным и даже интимным. С другой стороны, песни о личном, в частности, песни о любви, приобрели энергию и пафос, сближавший их с песней массовой. Такое взаимопроникновение песни лирической и гражданской может, как мне кажется, происходить лишь тогда, нет ощутимого отчуждения между личностью, обществом, государством, когда наступает (или кажется, что наступает) гармония этих различных планов человеческого бытия. Мироощущение того времени было именно таким. Отс и Магомаев были его певцами.

С тех пор многое неоднократно менялось. Причем последние два десятилетия развитие шло как раз по линии постепенного, но неуклонного усиления этого отчуждения. Индивидуальное и общее все более отдалялись друг от друга, и пустоту между ними заполнял холод. Песенный жанр *утрачивал середину*, разбегаясь по полюсам бездумной развлекательности и сложного интеллектуализма, безудержного гедонизма и отчаяния, ура-патриотизма и крайнего индивидуализма. И этот процесс, очевидно, дошел до какой-то критической точки, когда родилась и стала усиливаться потребность в том, чтобы вновь обрести утраченную середину и восстановить потерянную гармонию и равновесие. Чтобы такое мироощущение выразить не подойдет ни фальцет, ни крик, ни стон, ни хрипотца, ни безудержная мелизматика. Нужен голос безупречно красивый и теплый одновременно, с интонацией глубоко индивидуальной и при этом отвечающий высоким стандартам мировой вокальной культуры.

Голос победителя второго сезона Сергея Волчкова по многим своим характеристикам является именно таким голосом. Очень личный и общезначимый одновременно. В нем звучит и «я» и «мы», причем не узкогрупповое, не субкультурное, а большое «Мы» общенародного масштаба. Он поет от себя лично, пропуская каждую интонацию сквозь призму собственного

опыта, заряжая энергиями своей души. И в то же время он поет как бы от всех и за всех, кто его слушает и, слушая, сопереживает. Это очень теплый, «задушевный» голос. Но это и *государственный голос* – то, чего мы давно не слышали, когда-то перестали считать чем-то ценным, а потом и вовсе забыли.

Голос Сергея Волчкова напоминает об этом. О гармонии человечности и гражданственности, о высоких песенных образцах, ее выражавших. Об утрате этой гармонии. О том, что утраченное можно и нужно обрести вновь, отыскав его в культуре и в себе самом. А недвусмысленный характер зрительского выбора показывает, что в массовом сознании происходит поворот к этим ценностям. Мне кажется, это и есть главное послание и главная правда «Голоса 2013».

Но не единственная. Зрительский выбор не был единодушным. Споры о том, «кто лучше» в интернете не затухают. Их крайне эмоциональный характер лишний раз подтверждает, что спор идет не столько о приоритете исполнителей, сколько о приоритете ценностей. И было бы очень интересно попытаться разобраться, какие именно смыслы и ценности манифестируют и утверждают певцы, творчество которых продолжает оставаться предметом столь горячих дискуссий.

Песенное телешоу: конкуренция призраков или призрак конкуренции?

Готовясь к сегодняшнему докладу, я обратился к материалам прежних наших «телевизионно-компьютерных» конференций, прежде всего к моим собственным. Со смешанными чувствами удивления, смущения и досады увидел устойчивую тенденцию проникновения в пространство дискурса понятий и метафор, далеких от традиций строгой научности. Встречались там уже и призраки, и волшебные помощники, и свободно разгуливающие тени, и зазеркалье, и царство мертвых, и зона сумерек, и упавшее с небес пламя, и темная материя и всякое такое. Вообще-то, я знал, что такие вещи там есть. Но не думал, что так много. И не предполагал, что они так незаметно, постепенно, «пазлик за пазликом» складываются в картину какой-то особой – мифической, сказочной или паранаучной – реальности. Будто невидимое течение так и тянет исследователя в область сверхъестественного. И наблюдается подобное не только в моих текстах (что радует меня лично). Так что это: фантазии авторов, или говорящие сами за себя особенности изучаемого предмета?

Честно говоря, я склоняюсь ко второму предположению. Думаю, что есть такие особенности и в художественной реальности, и в культуре в целом, и в телевизионной реальности, и в реальности интернета, и в характере переживаемой нами эпохи.... От них нельзя просто отмахнуться. С ними нужно как-то иметь дело. Но так, чтобы не превращаться в сказочников, а оставаться на позициях исследователя. Попытаемся это сделать.

Речь, как и обещано, пойдет о *призраке*, но не в качестве оккультного явления, а в качестве *культурологического феномена*. Для обозначения такого феномена у нас нет соответствующего культурологического понятия. Поэтому слово «призрак» мы будем сначала использовать в качестве метафоры, которая поможет хотя бы приблизительно очертить круг обсуждаемых вопросов.

Для начала отдадим дань памяти и уважения тому весьма влиятельному призраку, который был обнаружен в Европе в середине 19 века. В веке 20-м происходил процесс его активных трансформаций и материализаций на значительной части территории земного шара. Но в конце прошлого века произошли события, которые были восприняты многими как факт его исчезновения (во всяком случае, с территории Европы), а иные и вообще сочли концом истории. Продолжает ли он на самом деле бродить по Европе – этот вопрос выходит за пределы нашей темы. Так же, как и вопрос, как правильно называется то, куда мы попали – «капитализм» или как-то еще? Но вот, что важно для нас: не менее тридцати последних лет нас окружают разнообразные «призраки капитализма». Причем, многие из них приходят к нам из виртуального пространства телевидения и сети.

Говоря о «призраках капитализма», мы, конечно же, не имеем в виду конкретную общественно-историческую формацию, способ производства или систему общественных отношений. Призрак преподносит нам лишь видимость тех или иных характерных черточек объекта. Появление этих призраков было вполне закономерным. Когда Советский Союз и страны соцлагеря прекратили свое существование в прежнем своем качестве, чувство сожаления одних и чувство облегчения других во многом было связано с уходом прежней идеологии. Одни воспринимали это как крушение идеалов, другие – как освобождение от иллюзий. Перестав строить общество «всеобщего счастья», люди встали перед необходимостью строить собственное благополучие. Совершился, казалось бы, поворот к суровой реальности. Однако в зазор между человеческим сознанием и действительной жизнью неизменно проникает миф. Миф о капитализме создавать с чистого листа не было необходимости. Он давно существовал в советской идеологической системе и активно внедрялся в общественное сознание. В капиталистических странах также существовал и не менее активно распространялся свой миф о капиталисти-

ческом обществе. Эти мифы оказались не столь несовместимыми, как могло показаться. Их содержание во многом пересекалось, тогда как оценка одних и тех же вещей была разная. Для слияния этих мифов необходимо было, прежде всего, поменять полюса оценок. Здесь подходили разные средства. В том числе и игра.

Такого рода игровые телешоу начиная с девяностых годов прошлого века постепенно заняли достаточно прочное место в телевизионном пространстве. Тем или иным способом, в той или иной форме, они воспроизводили те или иные элементы капиталистического мифа. Капитал-шоу «Поле чудес» явилось одной из первых удачных попыток создать российский аналог западной телепрограммы. Её прототип – американская программа «Колесо фортуны». Реалити-шоу «За стеклом» также имело прототип – международное реалити-шоу «Big Brothe» («Большой брат»). Добавим сюда такие программы как «Голод», «Последний герой» (и возникший на его основе «Остров»), «Кто хочет стать миллионером?», «Форт Боярд», «Слабое звено» и, конечно же «Дом» и «Дом-2».

При достаточно явном различии перечисленных игровых шоу, у них есть ряд существенных общих черт. Во-первых, они «реабилитировали» образ денег, в частности, «больших денег», а также стремление заработать (выиграть, получить) крупную сумму. Заметим, что такие слова, как «миллион», «миллионер», «капитал» и т. п. достаточно долго «накачивались» негативными коннотациями. А в игре они освобождались от привычного смыслового шлейфа. А иногда и романтизировались: вспомним звон сыплющихся монет в конце каждой серии игры «Форт Боярд». Во-вторых, они утверждали ценность свободной и честной конкуренции, где побеждает сильнейший (умнейший, или просто самый везучий).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.