

## **АВТОКОММЕНТАРИИ К «ГОЛОСУ ЗА СТЕНОЙ» (ПОСЛЕ ДРАКИ КУЛАКАМИ ...)**

### **3. ЖАНР – ЧИСЛО МНОЖЕСТВЕННОЕ**

Ещё один терминологический вопрос, как пришлось убедиться, не очевидный для многих, не прозвучавший в зале, зато обсуждавшийся после (всё из-за пресловутого недостатка оставшегося на это времени) – можно ли поэтическую песню называть жанром.

Мне кажется, сомнение возникает из-за параллельного существования двух подходов к выделению жанров или даже двух не совпадающих сложившихся значений этого слова.

#### Цитата.

*«Жанр художественный (французское genre, от лат. genus — род, вид), исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства. В каждой области художественной деятельности жанровая дифференциация особая в зависимости от специфики вида искусства: такой жанровый ряд, как «бытовой жанр — портрет — пейзаж — натюрморт», свойствен живописи и невозможен в музыке, литературе и киноискусстве; точно так же «песня — романс — кантата — оратория» есть ряд специфически музыкальных Ж...» [БСЭ].*

Обратим здесь внимание на формулировку «внутреннее подразделение во всех видах искусства». А вот и практический разворот такого подхода.

#### Цитата.

*«Виды и жанры театрального искусства: водевиль, драма, комедия, мелодрама, мим, мистерия, монодрама, моралите, мюзикл, пародия, пастораль, сати, трагедия, трагикомедия, фарс, феерия, флиаки. ДРАМА - один из ведущих жанров драматургии, начиная с эпохи Просвещения, в котором изображается мир реального человека в его остроконфликтных, но не безысходных отношениях с обществом или собой. вид драмы, в котором действие и характеры трактованы в формах комического. ВОДЕВИЛЬ - вид комедии положения с песнями-куплетами и танцами. МОНОДРАМА - драматическое произведение, исполняемое одним актером. и т.д.» [Словарь slovar.lib.ru].*

Сущность такого, традиционного, подхода к выделению жанров – встраивание каждого из них в рамки сложившейся таксономии, то есть, желание вписаться в строго иерархическую систему классификации, начиная с видов искусств и далее – вглубь, возможно, с использованием таких дополнительных слов как «род», «вид».

Если строго следовать этой логике, то и поэтическая песня не существует как жанр, пока ей не найдено одно единственное и всеми принятое место в иерархии жанров, начиная с единственного вида искусств, к которому тогда надо было бы сперва такую песню отнести. А ведь это может быть и театр и музыка и литература – не будем пытаться решить вопрос здесь, отметим лишь факт невозможности поиска такого решения в однозначном, внутренне непротиворечивом, виде. Попытки уже были.

#### Цитата.

*«Сочинение песни: род — музыка, вид — песня. Исполнение песни: род — театр, вид — эстрада. АП (СП, БП) в значении "песня" [сочинённая], включает в себя различные жанры: лирическая, детская, шуточная, пародия, туристская, студенческая и т.д. "Жанр АП (СП, БП) [исполненная]" — это эстрадный жанр, исполнение песни*

самодетельным автором со сцены.» [Чудиновских Валерий. Что такое "песня"?, эхо-конференция FIDO - SU.KSP, 2000].

Подобные работы ценны сами по себе, и читать их интересно, однако уверенность самого автора в окончательности и единственности найденного ответа – большая редкость, чаще автор в результате проведённого анализа приходит к выводу о множественности вариантов вписывания песни вообще и обсуждаемого песенного массива в частности в исторически сложившееся дерево искусств и жанров.

#### Цитаты.

*«Мне пришлось проанализировать более двух тысяч песенных произведений....Где место личностной песне в исторических жанровых пластах? ...в линии эпических, исторических песен она займёт отдельную позицию. ...Здесь мы видим целую группу песенных жанров - романс, элегию, канцону, баркаролу, вышедших из древних и пришедших в новоевропейские музыкально-поэтические виды песенных жанров.»* [Ножкина Вета. Попытка систематизации песенных жанров].

*«Становление авторской песни как жанра отражает процессы постоянного обновления и развития жанровой системы в ходе истории литературы. "Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра", - писал М. М. Бахтин. Авторская песня заимствовала у лирики свою субъективность, у эпоса - событийную повествовательность, у драмы - сюжетное действие; существенная часть авторских песен вообще принадлежит скорее эпосу или драме, чем лирике. Так, большинство баллад Галича и Высоцкого явно относится к традиционно-эпической жанровой группе. Но по силе напряжённого переживания и субъективности авторского отношения многие баллады вполне могут быть названы лирическими.»* [Курилов Д.Н.. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи. (60-е - 70-е гг.). Дисс. на соиск. уч. ст. к.филол.н., М, 1999].

*«Исследование приводит нас к выводу, что авторская песня - это синкретический поэтический жанр, имеющий лирическую и эпико-драматическую составляющие...."Эклектикой в позитивном смысле" можно назвать и метод авторской песни в целом, сочетающий в себе и романтизм, и символизм, и реализм, и академизм, и гротесковые формы и т. д. - вплоть до сюрреализма и постмодернизма. ...Сегодня жанр, претерпевая постепенные изменения, существует и как направление поэтической лирики, и, в то же время, как явление театрально-эстрадное - иначе говоря, обременён серьёзными внутренними противоречиями. ...Соответственно с разновидностями жанра есть барды-артисты и барды-поэты .... К развитию авторской песни как жанра пограничного, междуродового побуждает и технический прогресс, обуславливающий постепенное усиление "звучащего" слова. »* [Курилов Д.Н., там же].

Не будем ломиться в открытые двери и вообще открывать давно открытое – жизнь никогда ещё не вписывалась удовлетворительно ни в какие строго иерархические классификации. Эта непреложная истина в 70-е годы прошлого века стала проклятием первых электронных иерархических баз данных, которые быстро, одна за другой, достигали тупика развития и вскоре были заменены сначала сетевыми, а потом реляционными структурами. То есть, повсеместно в организации долгоживущих, развивающихся хранилищ информации победил подход гибких, многократно и многообразно заново выстраиваемых классификаций (в зависимости от возникающих задач) к однократно хранимым растущим данным, а не вписывания вновь поступающих данных в существующие, пусть и пополняемые, иерархии.

Мир един. И специалисты, оперирующие понятием «жанр» в своих областях (в том числе – далёких от песни), никак не связанных с информатикой, конечно натолкнулись на ту же проблему в своём видении вопроса, так или иначе давно формулировали эту трудность на языке своего предмета исследований.

### Цитаты.

*«Определения жанра многообразны и взаимно пересекаются, что породило множественность точек зрения на саму проблему жанра...Сами термины "жанр", "род", "вид", "разновидность" употребляются нередко один вместо другого, не получая строго однозначного определения... Некоторые современные теоретики признают жанровую дифференциацию вообще устаревшей и снимают даже проблему жанра.» [Каган М.С.]*

*«Жанры сформированы наборами условий; многие произведения используют несколько жанров посредством заимствования и объединения этих условий ...В исследованиях жанра понятие не сравнивается с исходным значением. Скорее, все существующие произведения отражают определённые условия, участвуя при этом в создании определения понятия жанра.» [Википедия].*

*«Любой жанр может заимствовать специфические особенности других жанров и существенно менять свой строй и облик. В 20 в. жанры переживают и принципиальное переосмысление и радикальную перестройку: становятся возможны самые неожиданные экспериментальные соединения, поскольку уже ничто не разумеется само собой» [Энциклопедия «Кругосвет»].*

*«Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо... Нет общепризнанной классификации языковых стилей. Авторы классификаций часто нарушают основное логическое требование классификации - единство основания» [Проблема речевых жанров. // Бахтин М.М. Собр. соч. - М.: Русские словари, 1996. - Т.5: Работы 1940-1960 гг. - С.159-206.]*

*«К одному и тому же роду должны быть отнесены такие Ж., стилиевая функция которых глубоко несходна, и наоборот, — жанры различной родовой принадлежности зачастую близки друг другу. Так напр. мелодрама и роман ужасов в течение первой трети XIX в. выполняют сходные функции, рождаются в ответ на запросы одних и тех же социальных формаций и близки друг другу по своей художественной структуре. Внутренняя связь романа ужасов с мелодрамой, разумеется, гораздо теснее, чем напр. с рыцарским романом. Категория рода, сама по себе вполне законная, оказывается совершенно недостаточной там, где ею пытаются детерминировать реальное поэтическое единство .... Отпадает и второй принцип дифференциации жанров — по доминирующей в каждом из них внутренней направленности — деление Ж. на психологические, бытовые, философские, авантюрные. Такое основание деления логически порочно: бытовой Ж. в то же самое время может быть и психологическим (напр. романы Тургенева и Толстого, семейные хроники Аксакова и Щедрина); авантюрные элементы совсем не исключают философских («Кандид» Вольтера). Недостаточен и третий принцип дифференциации жанров — по историческим эпохам, на протяжении к-рых они бытовали. Понятие «эпохи» само нуждается в уточнении.» [Цейтлин А. Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор"]*

Однако, самим-то термином «жанр» успешно пользовались и пользуются на каждом шагу и специалисты и дилетанты, не обязательно витая воображением в теоретических стратосферах, а, например, просто скользя взглядом по полкам в музыкальном или книжном магазине. И, как следует из практики, возникающие при этом недоразумения не катастрофичны и преодолимы.

А это означает не что иное, как использование нами в ежедневной практике не теоретико-таксономического (от общего к частному), а другого — альтернативного подхода в определении понятия «жанр» и его меняющегося вслед за жизнью наполнения. Подход этот — кластерный.

### Цитата.

*«Кластерный анализ (Data clustering) — задача разбиения заданной выборки объектов (ситуаций) на непересекающиеся подмножества, называемые кластерами, так, чтобы каждый кластер состоял из схожих объектов, а объекты разных кластеров существенно отличались.» [Википедия].*

В определении нет ни слова про классификацию, и конкретному кластеру (и в частности – жанру) ничто не мешает существовать независимо от того, выстроены ли кем-то над ним те или иные старшие классификационные группы, единственна ли такая классификация или их много и они в той или иной степени независимы. Основания, по которым был выделен кластер, могут быть осознанны, точно формализованы, либо, напротив, ощущаться интуитивно – это не мешает собственно существованию конкретного кластера как понятия, его использованию в коммуникативных процессах.

Самые случайные, эмпирические кластеризации, выполненные наспех и не специалистами, могут, тем не менее, на практике удовлетворительно выполнять предназначенные им функции.

#### Пример очевидно некачественной кластеризации.

*«ЖАНРЫ: Авторская песня, Комедия, Кантри, Легкая, Электронная, Рэп, Джаз, Латинская, Металл, Поп, Арт-рок, Рок, Джаз-рок, Фанк, Соул, Хип-хоп, Фолк, Панк, Регги, Шансон, Танцевальная, Другое, Хардрок, Декламация, Бардрок, Альтернативная, Блюз, Детская, Классика, Романс» [взято со случайного сайта – фирмы, торгующей дисками].*

Бросаются в глаза: неполнота, разноуровневость, заведомая возможность пересечений, неупорядоченность, отсутствие старших рубрик. Однако кто-то и как-то этим пользуется! Другое дело, что работа по пересмотру и уточнению состава, наименований кластеров, их границ в том или ином объектном поле при наличии воли к наведению порядка может продолжаться практически вечно – во всех отраслях знания мы наблюдаем никогда не затихающие споры о содержании и границах понятий.

При этом выдвигаемые авторами предложения по выбору оснований, принципам и правилам отнесения объектов к кластеру, в частности, произведений искусства – к жанру, сами определения жанра – могут вовсе никак не отталкиваться от взгляда на соответствующую таксономию в целом. Именно такой подход для жанра поэтической песни использован в подразделе 2.2 доклада. Именно так выглядят соображения по сходным проблемам в целом ряде источников.

#### Цитаты.

*«Жанр – исторически сложившаяся совокупность поэтических элементов разного рода, не выводимых друг из друга, но ассоциирующихся друг с другом в результате долгого сосуществования"» [Гаспаров М.Л.].*

*«Жанр есть определённая целостная форма, устойчивый тип структуры и системы образных средств.» [Кожин В. Происхождение романа. - М., 1963. - С.82].*

*«Жанр – исторически сложившаяся, удостоверенная традицией и тем самым наследуемая совокупность определенных тем и мотивов, закрепленных за определенной художественной формой, связывающая их между собой узнаваемыми чувствами и мыслями... главным содержательным признаком жанра является определенный набор конвенций, касающихся отношений между автором и адресатом данного текста.» [Энциклопедия «Кругосвет»].*

Здесь вовсе нет требования вписывания жанра в какую-либо классификацию.

Случаи явного отнесения различными авторами одного и того же жанра к разным видам искусств также не мешают этим авторам сходиться на существовании собственно жанра и в вопросах его наполнения.

#### Цитата.

*«Кандидатская диссертация С. Бирюковой "Б.Окуджава, В.Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде" (Всесоюзный НИИ искусствознания, 1990 г.) защищена по специальности "театральное искусство". Соответственно, авторская песня предстаёт*

в ней жанром, вобравшим в себя приёмы ораторского искусства, художественного чтения, поэтического театра; открытия его лежат, с точки зрения диссертанта, прежде всего в русле поисков театра и кино.

Диссертация же М. Каманкиной "Самодельная авторская песня 1950-1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра)" (Всесоюзный НИИ искусствознания, 1989 г.), представленная по специальности "музыкальное искусство", исследует авторскую песню с позиций музыковедческих – как жанр "музыки быта" .» [Курилов Д.Н., (см. выше)].

Таким образом, кластерный подход означает, что, скажем, биологам, впервые обнаружившим некоторое количество особей утконоса, с устойчивой общей манерой питаться и размножаться, необходимо сначала признать, что вид странного синкретического зверя существует, назвать его всем одинаково и зарисовать, а потом уже спорить (если бы! небось потрошить будут), к какому бы ранее известному классу, отряду, семейству его отнести. Более того, при рассмотрении разных проблем объект норовит оказаться в разных компаниях (водоплавающие, млекопитающие, яйцекладущие, ядовитые...).

А ежели от утконоса вернуться к не менее синкретическому и особенному зверю – жанру *этой самой* нашей песни, то кластерный подход означает, что мы можем свободно говорить и спорить, не теряя понимания друг друга, о жанре авторской песни или о жанре песни поэтической или бардовской, казспэшной, литературной или какой там ещё, каждый раз смещая и уточняя понятие жанра и его границы, защищая, опровергая – но всё это – независимо и параллельно с подобным же, если хочется, выяснением возможности отнесения определяемых жанров к известным видам искусств, родам, разновидностям и т.д.

Более того, синкретический жанр может по определению не вписываться в старые рамки и потребовать объявления для него одного нового вида искусства. Если говорить не только о песне – куда можно, например, однозначно отнести творчество Ксении Симоновой? Да мало ли...

И ещё более того. Синкретический жанр, скорее всего вообще правильнее относить не «или», а «и» к одному и к другому и к третьему виду искусств в той или иной степени. Именно об этом говорит Юрий Лорес.

#### Цитата.

*«Увеличивая в произведении значение какого-либо элемента, мы не усиливаем образ целого, а только видоизменяем его, вплоть до того, что этот элемент становится основным и переводит этот образ, а вместе с ним и произведение, в поле другого искусства. ...мы не можем установить объективных границ между видами искусств, а не только между жанрами... произведение – всегда целое...Мы прекрасно знаем, что такое лес и что такое степь. Если начать двигаться из леса в сторону степи, нам в какой-то момент начнут встречаться признаки степи, которых ранее не было и в помине. ... Провести границу между лесом и степью мы можем либо субъективно (т.е. для себя) либо, договорившись» [Лорес Ю. Авторская песня как театр одного актёра].*

Идея не только верная, но, как представляется, – единственно верная и логически строгая. Если бы стояла задача формализации подобного подхода, можно было бы адекватно воспользоваться математическим аппаратом нечётких множеств.

#### 4. ТЕАТР ПЕСНИ ИЛИ ТЕАТР С ПЕСНЯМИ?

В докладе категорично предложено было либо вообще игнорировать зрительную составляющую выступления при восприятии поэтической песни, либо, как следует из текста (подразд. 2.3), по крайней мере считать её дополнением, лежащим за пределами явления, не непременно или хотя бы желательным атрибутом песни, а лишь неизбежным попутным благом или злом при восприятии исполнения вживую или на видео.

Такая позиция относительно роли зримой фигуры трудящегося в поте лица на сцене исполнителя у кого-то вызвала вопросы и несогласия, в частности – вопрос об отношении к идее Юрия Лореса о песне как театре одного актёра и несогласие с предложением («рулеточка №3») слушать поэтическую песню «зажмурившись». На ходу я, возможно, не вполне нашёлся, как убедительно, но покороче, дополнительно пояснить свою точку зрения. Да и сейчас наверно не смогу быть слишком кратким, но постараюсь, по мере сил, быть понятным.

##### 4.1. Даёшь голос – Чаплину, цвет лица – Штирлицу!

В докладе, в отношении изменившихся условий существования поэтической песни, было обращено внимание на то, что не только в обсуждаемом жанре искусства, а вообще в поле коммуникаций, с середины прошлого века до сегодняшних дней произошёл беспрецедентный сдвиг в пользу доли информационной нагрузки на зрение в ущерб информации, получаемой через слух, точнее – в ущерб тонким и сложным вещам, передаваемым аудиоспособом, а также – визуальной информации в ущерб вербальной.

###### Цитата.

*«Не буду углубляться в причины этого явления, но в современном цивилизованном обществе аудиальная сфера находится в угнетённом состоянии по сравнению с другими репрезентативными системами.» [Георгиевская Валентина. Власть голоса].*

Развивая эту тему, мы неизбежно сойдёмся на очевидном: куда ни посмотри, работу воображения нам стремятся подменить изображением, работу тонкую и чуткую к нюансам, многозначную и предполагающую обдумывание, возвраты, смакование – подменить валом часто поверхностной, неостановимой, катящейся, непрошеной, избыточной информации, ничего не добавляющей по существу, противоположной вектору глубины и вкуса.

Прошу извинить за ряд банальных напоминаний, но для опоры начала логической цепочки – нужно. Пришедшая на экран неперемнная визуальная «реконструкция» исторических или описываемых документальных событий, беспомощно и бессмысленно следующая за нормальным текстом рассказчика – это ли не пошлость? А кривляющиеся столько лет надувные фрики как, по-видимому, «анимированный» задник ток-шоу, возглавляемого эксминистром культуры?! А утомительные и бестактные обезьяньи ужимки сегодняшней физиономии интернета? Может быть, когда раскрасят всю монохромную кино- и фотоклассику, объяснят подмонтированным словом шедевры искусства мимики и жеста, зальют цветом гравюру и угольный рисунок, переведут в 3D мировую живопись, заставят шевелиться скульптуры и волосы на голове оставшихся немногих не сошедших с ума зрителей, кто-нибудь опомнится и скажет: «поиграли? а теперь всё это – на свалку».

Выбор художником с самого начала пространства, расширенного на ещё одну координату, даёт новую свободу и новые результаты. А искусственное приделывание дополнительной координаты к ранее созданному произведению или целому сложившемуся жанру, приделывание просто потому, что это стало технически возможно, а не потому, что этого не хватало... В случае алгоритмического раскрашивания и

моторной гальванизации это – пошлость, и только при конгениальном оригиналу подходе к пересозданию художественного объекта в пространстве с дополнительной степенью свободы может появиться новое достойное произведение или новый жанр.

Поступим же крайне осторожно с добавлением к песне визуальной составляющей.

#### **4.2. Ни партера нет, ни лож, ни яруса**

Но если исходить из того, что любой жанр не должен пользоваться сразу всеми доступными нашей цивилизации выразительными средствами, и увеличение их набора, начиная с какого-то момента, способно породить только безвкусицу и зашумлённость, а мы сейчас отвечаем себе на вопрос о месте визуальной составляющей в песне, то начнём прибавлять элементы постепенно. Начнём с того, что нам способен донести звук голоса вообще и слово, воспринимаемое на слух.

##### Цитаты.

*«При страхе — голос дрожащий и охрипший от сухости рта. При ярости парализованные губы отказываются повиноваться, и голос обрывается или становится глухим, резким, нестройным. При страдании или жалобе почти всегда говорят высоким голосом. Любовь, соперничество, торжество сопровождаются музыкальными звуками» [Дарвин Ч.]*

*«В качестве звуковой модели эмоций интонация структурно подобна таким психофизиологическим реакциям человека, как нервно-мышечное напряжение, эмоциональные фазы подъема, кульминации и спада.» [Джалгония Л.А.. Взаимосвязь речи и музыки как форм человеческого общения.]*

*«К.С. Станиславский считал, что чувства, возникающие у человека, рождают потребность выплеснуть их наружу через звучание. Так, например, открытый, ясный, широкий ба-а... передает неожиданность, радость, бодрое приветствие, от которого сильнее и веселее бьется сердце. «Прислушайтесь сами. Ба! Вы чувствуете, как у меня внутри, в тайниках души, зародилось, забурлило гортанное б, как мои губы едва сдерживали напор звука вместе с чувством — изнутри. Как, наконец, препятствие прорвалось и из распахнувшихся губ, наподобие объятий рук или дверей гостеприимного дома, к вам навстречу вылетел, точно хозяин, встречающий дорогого гостя, широкий, хлебосольный, пропитанный приветливым чувством звук а. Б-б — а-а-а! Разве вы не чувствуете в этом восклицании кусочек моей собственной души, который летит к вам в сердце с радостным звуком?»» [Колесников Н.П. Культура речи. 2001].*

*«Хорошо подготовленный человек может по голосу определить, какое движение совершается в момент произнесения той или иной фразы, и наоборот, наблюдая за жестами в ходе речи, можно определить, каким голосом говорит человек.» [Моисеева А.П. Основы теории коммуникации: Учебное пособие/ Том. политехн. ун-т. - Томск, 2004].*

Несмотря на такую информативность слова звучащего, пока мы говорим о речи повседневной, а также о публицистике, о гражданской риторике, о случаях, где надо убедить, увлечь, донести конкретную информацию, аргументы, – гармоничность добавления зримой фигуры говорящего, его мимики и жеста к организованному звуку несомненна и была известна во все времена.

##### Цитаты.

*«Фрасимаху (ок. 459-400 гг. до н.э.) приписывают призыв к выражению эмоций через жесты.» [Википедия].*

*«Цицерон, перечисляя ораторов в своем "Бруте", заявлял, что не видел никого, кто превосходил бы Цезаря... Цезарь говорил голосом звонким, с движениями и жестами пылкими, но приятными.» [Рыжов К. Все монархи мира. - М.: Вече, 1999].*

Но свернём теперь в сторону слова художественного. Может ли быть, что в крепко сложенном здании театрального искусства перечисленные достоинства передачи только голосом, звучащим словом, состояния героя, эмоции, образа, картины (а не информации, не идеи, не аргумента, не призыва) в каком-то его – театра – уголке выйдут на первое место, станут важнее жеста, мимики, мизансцены, сценографии, вовсе отменят роль всего зрительного в спектакле?

Да, да, ответ ясен, уголок этот – старый добрый театр у микрофона (всплывающий часто и под другими названиями). Однако его расцвет совпадает по времени с эпохой радио в каждом доме при второстепенной ещё роли телевидения, и таким образом легко заподозрить вынужденность, неполноценность жанра, обеспеченность его конкурентоспособности только техническими ограничениями средств воспроизведения информации. Поэтому важны были бы приметы настоящей достаточности для театра, в каких-то случаях, только звука без изображения в силу одних внутренних, закономерных причин.

#### Цитаты.

*«“Мир видимый” шире и подробнее “мира слышимого”. Слух беднее глаза. Но зато слуховые впечатления гораздо активнее зрительных» [Ивлев С.А. . Музыкальный театр в истории художественной культуры].*

*«Первый проект в серии «IC:Аудиотеатр». Серия объединит в себе лучшие аудиоспектакли, записанные в традициях «Театра у микрофона» с участием популярных артистов. ...Радиоспектакль приглашает Вас провести 2 часа в кругу, который...Жанр: классика. Тип: аудиоспектакль» [интернет-магазин].*

*«Итак, Вы пришли на сайт «Аудио Театра» – проекта, посвященного аудиоспектаклям. Иногда их называют радиоспектаклями, радиопостановками (хотя не всегда они создаются именно для радио), иногда аудиопостановками «говорящими книгами». Последнее кажется мне не совсем точным и обозначает все же нечто иное – скорее просто актерское чтение текста под музыку и без... Это просто иной жанр, как театр, кино или мультипликация» [Урюпин Дмитрий. Сайт «Аудио Театра»].*

*«Честно говоря, я еще не видел сценической или телевизионной версии, которая была бы адекватна «Театральному роману». Может, потому, что этот роман — слишком проза... Радио — единственное искусство, способное передать интонацию рассказчика... Возможности слова почти равны возможностям музыки. У радио безграничные возможности для параллельного существования литературы в звуке. Радио дает свободу воображению. Актер, читающий роман, усиливает, обогащает мои впечатления... Я убежден, "Театральный роман" — произведение для голоса. Надо читать этот текст от начала и до конца — многосерийно, ничего не пропуская, чтобы пережить его целиком.» [Смелянский А.М. «Российская газета», 19 сентября 2005, № 208п (3877). ]*

*справка: Смелянский Анатолий Миронович — театральный критик, историк театра, ведущий телевизионных передач о русском театре.*

Подытожим урожай. Стоило сместиться от публицистики к слову художественному, от трибуны к театру, как роль мимики и жеста говорящего, всего зрительного ряда, психологических приёмов, действующих на зрителя, стала не абсолютной. Нашёлся-таки уголок для жанра театра звука без изображения. И это не только становящаяся всё более популярной аудиокнига. Аудиотеатр в формате традиционного театра у микрофона жив, имеет свою аудиторию и даже возрождается и отвоёвывает своё достойное место в эпоху казалось бы сплошной победы зрелищ. В упомянутой радиоверсии «Театрального романа» (2005г.) были заняты такие мастера как Олег Табаков, Максим Суханов, Юлия Рутберг. Причём современным профессионалом (см. последнюю из приведённых цитат) сформулированы преимущества для данного случая аудиотеатра перед театром зрелищным.



За неимением бОльшого, сочтём мнение эксперта достаточным доказательством и сформулируем сразу не гипотезу, а Лемму о предпочтительности аудиоисполнения литературного произведения в варианте, основанном только на основании вышеприведённой реплики А.М.Смелянского.

**Литературный текст предпочтительно исполнять в рамках жанра аудиотеатра (без визуальной составляющей), если:**

- в нём существенна доля голоса «от автора»;
- текст потенциально богат интонационно, при произнесении есть простор для «приближения возможностей слова к возможностям музыки»;
- картины, рисуемые литературными средствами, несут заведомо бОльший художественный заряд, чем возможная сценическая интерпретация, для полноценного восприятия необходима «свобода воображения слушателя»;
- художественный уровень текста высок, сокращение и адаптация его к условиям сцены были бы потерей.

Добавим кое-что ещё от самих слушателей.

Цитаты.

*«В России возрождается радиотеатр — любимейший жанр, много лет существовавший как «Театр у микрофона». Жанр волшебный: там звуком пишется многокрасочный мир и предполагается активное участие слушательской фантазии» [Багдасарян Марина, журналист].*

*«Рива Левите: А я вообще любила слушать "Театр у микрофона", потому что сразу слышно, врут актеры или не врут. Между прочим, больше, чем когда видишь спектакль в театре. Вчера я сначала посмотрела видеозапись "Мецан" товстоноговских, а потом вечером показывали "Облом-off" - какой-то московский театр. И сейчас мне пришла мысль такая: вдруг бы этот "Облом-off" по "Театру у микрофона" послушать, сразу было бы видно, что сплошное вранье, ерунда и кривлянье.*

*Виктор Шендерович: Я должен вспомнить замечательную легенду про Кнебель, которая уже совсем в почтенном возрасте дремала на экзамене. По описаниям свидетелей, моих друзей, работавших в ГИТИСе, молодых педагогов, она дремала на экзамене, а они играли что-то на сцене. А старушка дремала, и все думали, что уже все. Вдруг она открывала глаза и говорила: "Врет". Говорила она на слух. Она устраивала себе "Театр у микрофона".» [Радио Свобода. "Все свободны" - разговор на свободные темы. Ведущий: В. Шендерович. 21-03-2004].*

Справка:

*Левите Рива Яковлевны — педагог и режиссер Нижегородского театрального училища,*

*Кнебель Мария Осиповна (1898-1985) — советский режиссёр, педагог, Народная артистка РСФСР (1958).*

Лемму приведённые реплики не расширили, только подтвердили. Но зато названо ещё одно важное свойство аудиотеатра по сравнению со зрелищным, ясно и безоговорочно сформулированное здесь двумя театральными профессионалами (независимо, не договариваясь, в совпавшей терминологии!): на один только слух истинное качество предъявленного действия («врут или не врут») яснее, чем на слух плюс глаз. Таким образом, внимание тем, кто был согласен с моей **«рулеточкой №3: слушайте зажмурившись, и не ошибётесь»**. Вглядитесь в приведённые цитаты – нашего полку, оказывается, всегда было больше, чем могло показаться, и воины-то какие!

Продвигаясь дальше к своей цели, потребуем, чтобы текст был не просто художественным, – чтобы это были стихи. Очевидно, стихи чаще всего отвечают всем четырём условиям сформулированной выше леммы, и тем самым для них априори более

предпочтительно исполнение в аудиоварианте. В стихах мы получаем резко возрастающую, по сравнению с прозаическим текстом, художественную информативность, образную плотность звукового материала. Динамика, заключённая во внутренней интонации стиха, являющаяся одной из его сущностей, дополнительной по отношению к нестиховому тексту, налагает с ещё большей определённой ограничением, если не запрет, на динамику внешнюю, механическую, визуальную, из пространства слишком примитивного по сравнению с тем, что улавливается слушателем из смысла и мелодики стихотворного текста, и даже, в какой-то степени, – ограничение на привычную актёрскую работу в звуковом поле – подчёркивание смыслового деления фразы.

#### Цитаты.

*«В стихотворении свидетельством душевной деятельности является интонация. Говоря точнее, интонация в стихотворении — суть движения души» [Бродский И.]*

*«Вспоминая чтение поэтов (в частности, Михаила Кузмина), Н.Н.Берберова пишет: «Он сильно пел, но пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов. Об этом пении (не Кузмина только) Мережковский говорил мне однажды (в Париже, в 1928 году), что «оно идет от Пушкина» – так ему объяснил когда-то Я.Полонский, которого он знал в молодости глубоким стариком. Полонский видимо соблюдал традицию и всегда тоже читал напевно...Пел и Тютчев, по словам Полонского, и вообще только актеры в то время рубили стихи и читали эмоционально, подчеркивая, как в прозе, знаки препинания и интонацию, так что и рифмы слышно не было...»» [Невзглядова Елена. Волна и камень].*

Наконец, совершая над стихами музыкальным интонированием метаморфозу перевода их в новую форму существования – в поэтическую песню, мы добавляем координату необыкновенной информационной мощности, насыщая воображение и поющего и слушающего до возможных пределов. С добавлением музыки поэтическое слово обзаводится всем, чего ему ещё не хватало для выражения трудновыразимого. Если речь идёт о настоящем художественном произведении, включая исполнение, здесь остаётся уж совсем мало места для видеоряда, не снижающего общего впечатления, а тем более – способного что-то к нему добавить.

#### Цитаты.

*«Музыковеды утверждают, что любую эмоцию (гнев, радость, боль, нежность, презрение и др.) можно выразить при пении мелодии без слов, и даже лишь одной гласной на одной ноте.» [Колесников Н.П. Культура речи. 2001].*

*«Если бы слуховое восприятие было присуждено человеку в такой же степени тончённости, как зрительное ... или осязательное, – музыкальные представления расширили бы наше миропонимание до ясного интуитивного вникания во многое, что сейчас требует длительного пути сложных размышлений.» [Асафьев Б.В. Ценность музыки].*

*«В.Ф. Одоевский к концу жизни пришёл к пессимистическому выводу: "Ежедневный опыт нам доказывает, что не только не всякое чувство, но и не всякая мысль выражается словом, – мы всегда хотели бы договорить нашу речь". Исключительный интерес. Ф. Одоевского к музыке во многом связан с поиском средств, более языка пригодных для выражения тончайших мыслей и чувств. В музыку по существу, уходил А. Фет: О, если б без слова/Сказаться душой было можно!» [Щедрецов Александр . Мысль и слово. Проблема "невыразимого"].*

Трудновато подсчитать долю всех случаев встречи заинтересованного слушателя с поэтической песней (пока мы говорим строго о слушателе, а не об исполнителе и не об участнике коллективного пения), когда визуальная составляющая исключена в принципе. Это слушание: в аудиозаписи, с радиозэфира, у ночного костра и т.п.. Но можно утверждать следующие вещи.

- 1) Эта доля весьма значительна (в первую очередь за счёт слушания в записи, конечно) и, возможно, является определяющей для аудитории жанра поэтической песни, особенно – вдали от столиц и крупнейших городов, а также, независимо от места проживания, для слушателей, не вовлечённых ни в клубную деятельность, ни в регулярное посещение концертов. Моя личная оценка, ни в коей мере не способная подменить статистику (не знаю, где бы её быстро взять): из песен, которые мне приходилось исполнять или хоть подпевать, коих было наверно 700 - 900, (то есть – наверняка пришедшихся по душе), дай бог 100 были выловлены впервые из слушания вживую, остальные – всё из записей, чаще – любительских, а если и услышаны впервые верхним слухом, то переслушаны внимательно и выучены опять-таки с аудиозаписи. Но даже, если общая сегодняшняя статистика сильно отличается от этой частной (к тому же, возможно, устаревшей) оценки, то и сейчас, по-моему, доля такого способа восприятия жанра, если как-то оценить её по стране в слушателе-часах, – всё же превосходит все остальные.
- 2) Такое восприятие (только на слух) нисколько не хуже, а часто – лучше для внимательного любителя жанра, поскольку (подытожим всё найденное выше) поэтическая песня:
  - в отношении текста удовлетворяет условиям леммы о предпочтительности аудиоисполнения литературного произведения;
  - имеет особый дополнительный аргумент к аудиоисполнению – музыкальное интонирование текста;
  - в аудиоварианте позволяет сосредоточенно расслышать и оценить произведение со всеми интонационными нюансами.

#### Вывод.

Если рассматривать поэтическую песню как жанр искусства, то фактически в наибольшем объёме она воспринимается аудиторией в качестве разновидности аудиотеатра. Такая форма вполне адекватна жанру, ничего не отнимает у потребителя, если действительно говорить строго о поэтической песне, напротив – даёт возможность максимально нюансированного восприятия и исчерпывающей оценки произведения, включая каждое исполнение.

Иными словами, **весь театр поэтической песни заключён целиком внутри звучащей песни. Любые визуальные сценические усилия – это уже театр с песнями.**

Полученный вывод – по необходимости первый в логической цепочке. Но осталось много невыясненного: нельзя ли убрать это «если» в начале вывода, куда девать выступления вполне себе визуальные и притом – замечательные, что насчёт пения для себя и в кругу себе подобных, и где ответ на прямой вопрос про театр одного актёра? Нет, как всё-таки делаются длинные тропы к родникам, едва только встанет действительный вопрос утоления жажды!

#### **4.3. А потом вы играйте меня**

Дальнейшее продвижение затрудняет и даже останавливает, в общем, один ключевой фактор, и неоднозначный и трудный для исследования. Но без его учёта ничего в поднятой теме не объяснить. Что ж, начнём прямо с основного препятствия.

Театр или не театр, для себя или со сцены... А с чьей это всё точки зрения?

Придётся для начала признать, что их – точек зрения – принципиально две. Придётся начать с того, что, говоря о явлении поэтической песни, мы, хотя и говорим только о массиве художественных произведений, но всё же при этом подразумеваем наличие совокупности людей, играющих в игру, где есть роли: смотреть и слушать, болтаться в

качестве зевак по поляне слёта, творить, петь со сцены и в студии, петь в кругу, организовывать и трудиться, чтобы это всё работало, отдавать труд и талант безвозмездно, и наоборот – покупать и продавать искусство. И вот вся совокупность этих персонажей, в смысле их отношения ко всему происходящему в пределах данной игры, принципиально делится на две группы. Назовём их *наблюдатели* и *адепты*.

С самого начала защитим идею от случайных контрпримеров и возражений, основанных на частностях. Для этого определим, что наблюдатели и адепты – это крайности, типажи, очищенные от всего лишнего, а не живые люди, что каждый индивид, так или иначе прикасающийся к поэтической песне, является в какой-то степени (от нулевой до абсолютной) наблюдателем, а в какой-то – адептом, причём от момента к моменту это соотношение может в нём меняться – «очарованный зритель» станет адептом, а усталый адепт в силу психологической эволюции переместится в наблюдатели, но что такие метаморфозы, тем не менее, не происходят с человеком ежеминутно и сразу глубоко, и в целом существует статистически однородное поведение двух названных существенно различающихся групп.

Не теряя из виду эту сделанную оговорку, можем теперь постараться очертить контуры двух понятий через построение набора признаков.

Наблюдатель видит в поэтической песне один из жанров искусств, один из предметов своих интересов, один из способов провести время. Ни в одном из перечисленных отношений для наблюдателя поэтическая песня ничем кардинально не выделяется в общем ряду других искусств и занятий в силу какого-либо особого соответствия складу его личности, мировоззрению, принципам, духовным основам, продиктованным его природой или воспитанием. Заметная или даже преобладающая доля времени или труда наблюдателя, отдаваемая им именно поэтической песне, по сравнению с другими занятиями, объясняется относительно случайными причинами или является следствием прагматичного поведения. Наблюдатель не чувствует общности с другими наблюдателями, выходящей за рамки чувств, испытываемых к соседям в зрительном зале, попутчикам, клиентам или коллегам по работе.

Адепт находит в поэтической песне нечто принципиально родное, она для него ничем не заменима, она не сопоставима для него с жанрами искусств, даже теми, которые близки ему, где он является зрителем, слушателем, собирателем и т.д., интересы его в области поэтической песни принципиально немеркантильны. Адепт чувствует общность с другими адептами примерно на уровне ощущаемой им интуитивно формулы А. Галича «А живём мы в этом мире послами не имеющей названья державы», независимо от того, пытается он или нет объяснить и назвать для себя, что есть эта «державка» и каковы человеческие «посольские» функции.

Наблюдатель-зритель способен воспринимать или думать, что воспринимает, поэтическую песню, держа в руках стаканчик или вилку, наблюдатель-артист не видит причин не выступить почти в любой обстановке.

Адепт не может жевать, когда поют, и не станет петь перед столиками с едой.

В терминах доклада, если бы подразумевалось, что люди, имеющие к рассматриваемой песне то или иное отношение, все являются адептами, а наблюдателей из этой подразумеваемой совокупности вовсе исключить (не забудем: наблюдатель и адепт – утрированные персонажи, сосуществующие в душе человека), то можно было бы вернуться к понятию авторской песни, не расширяя его до поэтической. Кроме того, ясно, что понятия адепт поэтической песни и адепт авторской песни тождественно совпадают, и можно было бы пользоваться только вторым из них.

Присматриваясь к выстроенному набору признаков, постараемся теперь вычленить сущностные понятия, составляющие мостик отношения «индивид – поэтическая песня». Похоже, мы говорим о мотивациях. Тогда мостик этот сложен из трёх частей. Центральный настил содержит как минимум следующие выделяющиеся брёвнышки:

«потребность в общении», «эстетические потребности», «потребность в собственном творчестве». По краям от этого центра ещё два брёвнышка: по одну сторону – «прагматизм», по другую – «непрагматическая этика». При этом и наблюдатели и адепты используют в той или иной степени центральную часть мостика, тяготея, однако, к противоположным его сторонам, так что адепты не интересуются краем «прагматизм», а наблюдатели не оставляют следов на брёвнышке «непрагматическая этика».

Может показаться, что в мостике не хватает самостоятельной жёрдочки «интеллект» («думающая песня для думающих людей»), но вектор «интеллект» отбрасывает тени на координаты «этика» и «эстетика», участвует в формировании этических и эстетических предпочтений, растворяется в них, поэтому оставим всё как есть.

#### Отступление.

*Мы сделали вынужденный шаг на зыбкую территорию психологов. Поэтому необходимо заранее признать возможную неполноту или некоторую перекошенность модели с точки зрения профессионала, сомнительную строгость использования терминов и т.д. Однако, во-первых легко было бы показать и для психологии, как это было сделано в подразделе 2.2 настоящих автокомментариев, что гуманитарные науки не предусматривают ни однозначности, ни преэминентности в использовании понятий, достаточных, чтобы признать их (гуманитарные науки) придерживающимися строгой логики, отделяющей знания от суммы гипотез и мнений, так что сочтём себя вправе внести свою лепту в эту неразбериху (шутка). А во-вторых, не станем забираться в эту сторону слишком глубоко. Будем считать уже сказанное достаточным для пояснения идеи предложенных терминов «наблюдатель» и «адепт» в рамках обсуждаемых вопросов.*

Заметим ещё, что на фото, запечатлевающим момент, когда и адепт и наблюдатель шествуют по средней части моста, не наступая соответственно на свои края «прагматизм» и «непрагматическая этика», они издали неотличимы, что сильно упрощает любые рассуждения и, возможно, иногда подталкивает всех нас, говоря об *этой, такой вот*, песне, чаще строить выводы на базе одних только моментальных снимков, фиксирующих именно такое положение. Действительно, если говорить, например, чисто об эстетических предпочтениях, то возможно выделить некоторую не зависящую от этической компоненты психическую особенность индивида, в силу которой его влечёт к музыкально-речевым жанрам. Некоторые исследователи называют это эмоциональным слухом.

#### Цитата.

*«Понятие «эмоциональный слух», введенное В.П.Морозовым при экспериментально-теоретической разработке выявления эмоционального восприятия и эмоциональной отзывчивости, характеризует обособленную функциональную систему, составляющую перцептивную часть канала невербальной (экстралингвистической) коммуникации человека. В области искусства речи, пения, музыки эмоциональный слух, отмечает В.П.Морозов, — это способность тонко чувствовать эмоциональные интонации голоса артиста, звука инструмента, а также умение выражать эти чувства собственным голосом или музыкально-инструментальными средствами.» [Джалгония Л.А.. Взаимосвязь речи и музыки как форм человеческого общения.]*

Полученная модель вызывает невольную аналогию. Ведь и дорога, соединяющая верующего и его храм (по крайней мере, сознательного, не зомбированного, верующего) пролегает по мостику, где, кроме составляющей «вера», так же есть «этика» и «эстетика» и «нежелание остаться в одиночестве». И в храм, где покой, и красиво поют, также может заглянуть наблюдатель, забредший туда по своим брёвнышкам, который, однако, скоро покинет его, как покинет и костёр, устроенный адептами авторской песни, или их клуб, покинет, вспомнив о своих делах, едва только пение сменится чем-то другим, тем более – рутинной работой.

Вот теперь можно вернуться к попытке ответить на оставшиеся вопросы.

Теперь можно объяснить, в чём было затруднение в самом начале, в ответе на однозначный, казалось бы, вопрос – можно ли согласиться с утверждением, что авторская песня относится к театральному искусству, а в нём – к жанру театра одного актёра.

Дело было в том, что оцениваемое утверждение, как и вообще отнесение *этой* песни к видам искусств и их жанрам, может отражать только точку зрения наблюдателя, но не адепта. Не хранит же христианин свою библию в домашней библиотеке в общей рубрике «мифология».

С точки зрения адепта, авторская песня рождалась не для того, чтобы красоваться, не для сцены, не для существования в течение тех двух или пяти минут, пока она звучит. Она приходила, чтобы вырастить в душе услышавшего мира просторные и сложные и откликнуться на голос тех просторных и сложных миров, которые уже ждали её там, чтобы человек напевал её сам вслух или про себя, в хоре с себе подобными или в одиночестве, чтобы не мог уже без неё обойтись, пока не станет она его частью. Авторская песня отличается от шоу-номера тем, что она основана на слове, которое поющий нашёл сам или запомнил наизусть не для выступления, а для себя, на музыкальной интонации, несущей ему больше, чем слово, на вере, что слушатель есть собрат и отнесётся к этому так же. Поэтому она гармонична, искренна и важна, как молитва. Эта молитва не обязательно возвышенна и печальна, она может быть и энергичной и оптимистичной и вести к пониманию чего-то в мире через отрицание или юмор, но она и тогда гармонична, искренна и важна. Молитвой же делятся. Её доносят, оставляя в тени себя. Её поют или шепчут. С нею вовсе не выступают.

По этой причине некорректно также, рассуждая от имени наблюдателя, использовать термин «авторская песня». Оставим его адептам. Никто не станет вытаскивать на светский суд приёмы внутрихрамового пения псалмов, создавая жюри и рассуждая о псалмах как о песнях. Там иной смысл происходящего, иной контекст, иные требования к поющему. Певчий – не певец. Другое дело – духовные песнопения, умышленно выносимые на светскую сцену. Есть такая форма. Ну и мы давайте так же корректно пользоваться термином «поэтическая песня», а не «авторская», там, где речь идёт о сцене, о театре, о шоу-бизнесе и проч., если такое выступление строится на материале *этой* песни.

Выше было, также, показано, что поэтическая песня не сводима к актам очного её восприятия зрителем от поющего, а предстаёт часто, или даже главным образом, как разновидность жанра аудиотеатра, более того, что этот жанр адекватен для полноценного воплощения поэтической песни.

Поэтому переададим вопрос так, чтобы на него принципиально возможно было ответить. Итак, можно ли согласиться с утверждением, что эстрадное выступление, построенное на исполнении поэтической песни, относится к театральному искусству, а в нём – к жанру театра одного актёра?

Ответ: Да.

Возможная мелкая придирка, что на сцене с подобным номером всё чаще оказывается вовсе не один актёр, не существенна. Под театром одного актёра обычно понимают такую разновидность театра, когда выступающий полностью берёт на себя внимание зала, один, не уходя со сцены, отвечает за это в течение номера или целого концерта. Если этот принцип соблюдается, то конечно это – театр одного актёра, даже если актёром является ансамбль.

#### Отступление.

*Вам понятно и мне понятно, что втаскивание в поле зрения такой вещи, как этика, отделение «адепта» от «наблюдателя», позволив (как, может быть, кажется только*

*мне самому) непротиворечиво ответить на единственный (но трижды коварный, хитрый, провокационный!) вопрос о театре (а задал его Александр Костромин), вместо того, чтобы обеспечить мирное закругление темы, порождает, на самом деле, целое направление вопросов-следствий. Интересно – а как чувствует себя адепт на сцене, когда в зале одни наблюдатели? А – адепт в зале, окружённый наблюдателями? А может ли наблюдатель в организаторах или артистах годами притворяться адептом, если к тому подталкивает прагматическая составляющая? А как сегодня с аналогичным вопросом у верующих в ближайших храмах? А каким набором приёмов наблюдатель сражается с адептом в одной отдельно взятой душе, и кто и почему побеждает, верховодит или договаривается с другой стороной? И наконец, что, всё-таки, предлагается понимать под «непрагматической этикой», якобы поселившейся в душах адептов авторской песни? Но мы по этой дороге здесь конечно не пойдём, сделаем вид, что вопросов не слышим, зажмуримся, уйдём от ответа и проч. и проч., короче – немедля вернёмся исключительно к завершению разговора, вызванного вопросом о театре.*

#### **4.4. И не маши рукой, ибо это от безумия**

Ну хорошо, укладывается вся поэтическая песня в аудиотеатр, скажете вы. Но ведь приятно же не только слушать, но и смотреть, когда хорошие люди поют! И в этот момент мы не спрашиваем себя, за деньги или задаром они поют, сколько там в их душах наблюдателя, а сколько адепта, поставленный это театр с песнями или импровизация от души. Так? Я-то с такими утверждениями, именно в силу всего сказанного в предыдущем подразделе, категорически не согласен – всё важно, и ещё как важно. Но ведь вы же опять так спросите? Подобные вопросы и нежелание «слушать зажмурившись» прозвучали после доклада, не снимутся наверно и сейчас только от того, что явления как-то названы.

Зайдём с другой стороны. Зададим себе вопрос, чем именно может быть наполнена визуальная координата, добавляемая к театру поэтической песни, заключённому внутри песни, чтобы не разрушить его, не заслонить, не отменить особых, тонких его достоинств.

##### Цитата.

*«18. И не маши рукой, ибо это от безумия» [Хилон, сын Дамагета. Семь мудрецов. "Фрагменты ранних греческих философов", М.: "НАУКА, 1989. Часть 1. стр.90-94.]*

Академик Д.С.Лихачёв, в ответ на вопрос, каким должен быть на человеке костюм, ответил: «незаметным». А помните, как поёт Марк Бернес в фильме «Два бойца» песню «Тёмная ночь»? Недавно мне попались на телеэкране эти кадры, и я специально присматривался. Почти ноль мимики! Ну самые крошечные раза два движения век, один, может быть, намёк на поворот шеи. Практически ничего вдобавок к углублённому в себя неподвижному герою, движениям губ и руки (на грифе гитары). А каково впечатление!

Напротив, как пример отрицательный, и даже ужасный, мне вспоминается выступление одной исполнительницы с гитаристом на вечере памяти замечательного автора. Гитарист себе увлечённо играл, а она не знала, куда деть свободные руки, видимо специально думала об этом и как-то эдак ими помавала. В результате, мне не удалось ни тогда понять, о чём песня, ни впоследствии хотя бы вспомнить что-либо, кроме этих движущихся по своей программе рук и нарастающего внутри протеста.

Так что же – просто минимализм? Но ведь, доведённый до крайности, он даст маску или белила на лице выступающего или вовсе выключенный свет – а ведь выступления авторов и лучших исполнителей и впрямь прекрасны.

Более того, это у наблюдателей песня – искусство и может существовать всего только в двух формах – аудиотеатра или песенных включений в театр зрелищный. А у адептов есть третья, а по важности – первое, занятие – делиться песней, то есть петь друг для друга на равных, сидя рядышком или забираясь на возвышение, если слушающих много, но не увеличивая этим психологической дистанции, а также петь вместе, либо подтягивая

основному поющему. И вот, когда поют друг для друга, не «выступая», то визуальная составляющая по необходимости также есть, но что интересно, как раз обычно не вызывает отрицательных ощущений, не губит песню.

#### Цитаты.

*«Когда барбоска, стоя на цепи у своей конуры, видит издали своего хозяина, легкое движение хвоста барбоски означает слабую надежду быть скоро спущенным... мы можем поставить общим законом, что как в человеке, так и в животных есть прямая связь между чувством и движением... умственное возбуждение какого бы то ни было рода кончается возбуждением мускулов... выразительность различных изменений голоса есть явление врожденное... особенности голоса, означающие возбужденное чувство, суть те самые, которые главным образом отличают пение от обыкновенной речи.» [Спенсер Герберт. *Опыты научные, политические и философские. XIII. Происхождение и деятельность музыки.*].*

*«Вспомните, как пианист играет на рояле: только ли пальцами он работает? Или скрипач? Движения музыканта напоминают танец, все тело будто превращается в инструмент, на котором он играет. А ведь голос — это наш природный инструмент, изначально являющийся частью нашего тела.... Дело в том, что слышим мы не только ушами, но и, как ни странно, речевым аппаратом: наши голосовые мышцы непроизвольно сокращаются, следуя за речью собеседника.» [Георгиевская Валентина. *Власть голоса.*].*

*«Мы оба изменились за пятнадцать лет, но к новому его облику я привык мгновенно: ведь главное в человеке — глаза и голос, мимика и выражение лица, а они были все те же. Я написал эту фразу — и почувствовал, что скольжу в ней по поверхности, не даю себе труда уточнить первое впечатление. Нет, и мимика, и выражение лица не были теми же, кое-что изменилось. И дело не в возрасте, меньше всего — в возрасте; в чем же? В другом опыте, в другой языковой среде: чужая фонетика что-то меняет в чертах лица, в складке губ, в выражении глаз.» [Кушнер А. *Воспоминания о встрече с И. Бродским в Нью-Йорке.*].*

*«Тексты же, которые обычно воспроизводят на сцене чтецы, авторами для постановки прямо не предназначаются и особых действий исполнителя на сцене не предусматривают. Несмотря на это речь повествователя или лирического героя часто подразумевает такую эмоциональную составляющую, что чтецы воспроизводят не только словесный текст, но их мимика, жесты и движения, не оговариваемые специально автором, органично сливаются с текстом, составляя в идеале художественное единство.» [Тойбер А.Х.. *К вопросу о сценической интерпретации текста актёром.*].*

Из приведённых высказываний для нас, по-видимому, следуют две вещи. Во-первых, связь непроизвольных мимики и жеста с тем, чем поглощено воображение говорящего или играющего на музыкальном инструменте, а кроме того — и с самим характером фонетики проговариваемого или «думаемого» текста, глубоко природна, даже физиологична. А Герберт Спенсер в одинаковой степени выводит из связи с «чувством» и «умственным возбуждением» человека выразительность как его движений, так и голоса (именно пения), не делая между ними различия и называя это «явлением врождённым». Во-вторых, именно в непроизвольных мимике и жесте выступающий «органично сливается с текстом, составляя с ним... художественное единство».

Можно ли добиться такого слияния специально, не доверяя собственной непроизвольной динамике и стараясь к ней что-то добавить расчётом и выучкой?

С одной стороны, нам вроде бы привычна мысль, что во всяком деле можно и нужно стараться пройти некоторую школу, и это не может повредить, а наоборот, непременно принесёт пользу.

#### Цитата.



*«Кто подлинный ритор быть желает, тот в приличном слову произношении должен часто упражняться и наблюдать правила» [Ломоносов М.В. Краткое руководство к риторике. Часть IV].*

Однако, взглянем на некоторые процессы и некоторые результаты профессиональных упражнений. Возьмём высказывания двух авторов о том, как они представляют работу актёра до выступления и в процессе выступления.

#### Цитаты.

*«На приведенном примере полного разбора стихотворения А.С.Пушкина “Я вас любил: любовь еще, быть может...”... Процесс вычленения содержания трудоемок. Например, данный анализ восьмистрочного стихотворения занял около 10 часов.» [Тойбер А.Х.. К вопросу о сценической интерпретации текста актёром.]*

*«Схема диалога <с залом> похожа на игру в теннис: подача – ответ – оценка – подача... И все это пронизывает импровизация: интуиция, помноженная на знание задачи и способов ее решения. Круги внимания населяются образами фантазии с помощью жестов и интонаций. Внутреннее творческое состояние определяется одним словом – жизнь. Под воздействием актёра меняются состояние партнера-зрителя и атмосфера. При этом рассудок пристально следит за всеми переменами, но следит, не вмешиваясь в процесс.» [Лорес Ю. Авторская песня как театр одного актёра].*

Мда... Если актёр не возненавидит стихотворение ещё в процессе «полного разбора», то уж «теннис» на сцене его всё-таки доконает. Жаль, но со зрителем поделиться ему будет уже нечем. Однако не всё так мрачно. Те же авторы в других местах тех же процитированных работ вводят элемент сомнения или даже в значительной мере смягчают столь экстремальные требования.

#### Цитаты.

*«Является ли, действительно, понимание именно той причиной, что отец может быть не с самыми совершенными данными завораживает слушателей у костра, а профессионально обученный актёр только громким голосом не даёт залу забыть в собственных мыслях?» [Тойбер].*

*«...интонации и жесты должны быть естественными. Естественными же они могут быть только в том случае, если будут рождаться в процессе исполнения.» [Лорес].*

Все мы становимся самодеятельными актёрами, когда читаем вслух книжку ребёнку, а то и – не только ребёнку. Есть такая литература, которая просто пропадает зря, если её не почитать вслух. А если человек делает это часто, то он читает всё лучше. И то же – если поёт в кругу, где его на самом деле заинтересованно слушают. А если кто-нибудь сделает впервые видеозапись и покажет такому самодеятельному выступальщику, то он, как правило, сначала изумляется и огорчается, ибо представлял своё пение только внутренним взором, которому неведомы подробности, но потом убирает основные жесты- и ужимки-паразиты, важнейшие устойчивые огрехи и занудства, и всё приобретает технически допустимый вид. А основное – искренний интерес к самому материалу и концентрация внимания – не пропадают.

Обратная связь и постоянные упражнения в пении, как и говорении, в дружелюбном кругу, – главное для приобретения навыков и уверенности, чтобы петь самому, от своего лица. А выучка, специальное образование – замечательные добавки. Однако все мы легко назовём авторов, которые прекрасно играют на музыкальном инструменте, но также и тех, кто играет совсем просто, даже примитивно. Можем ли мы сказать: творчество вот этого, играющего лучше, мне дороже того, играющего больно просто? А если мы вдруг заговорили бы про внешние данные авторов, степень тренированности и ловкости их

жестов? Да приходило ли нам в голову когда-либо обращать на это внимание? Нам было не до этого, мы слушали.

Зато стоят в глазах (в ушах) обратные примеры. Эстрадные певцы поют Высоцкого. Мальчик из театральной студии поёт и читает Галича... Очевидно, исполнение поэтической песни не может быть оправдано ни театральным, ни консерваторским дипломом, оно может быть оправдано только душевным опытом исполнителя, зрелостью, заражённостью жанром, природным эмоциональным слухом, обеспечивающими передачу тонкой, трудновыразимой составляющей поэтической песни. Именно поэтому творчество самых сильных и своеобразных авторов ценители жанра всегда предпочитали слышать и видеть почти исключительно в авторской интерпретации, а уж если – в исполнительской, то и в исполнителе шли и идут не на школу – на личность, на способность не подражать автору, воспроизводить содержательную музыкально-поэтическую речь от своего лица.

#### Цитаты.

*«Если же Сократ сказал некогда юноше, представленному ему для испытания его способностей: "Говори, чтобы я мог тебя видеть"; то он был прав в том отношении, что черты и особенно глаза человека оживляются только во время речи и кладут на выражение его лица отпечаток духовных средств и способностей человека» [Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. Гл. XXIX. О физиогномике].*

*«Песенная лирика... воздействует на слушателя не звуками как таковыми, а звучащими словами, т.е. звуками, связанными со значением; и в песенной лирике волнует нас и вызывает лирическое "настроение" именно эмоционально окрашенная речь, логически неопределенная, затуманенная, таинственная и суггестивная, в которой звучание окрашено определенным психическим тоном... Только этот психический элемент и делает звуки нашей речи художественно осмысленным и эстетически-ценностным фактом, а не реализация той или иной отвлеченной формальной "системы интонирования", хотя бы построенной на параллелизме, повторении и кадансировании...» [Жирмунский В.М. Мелодика стиха. (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума "Мелодика стиха", Пб., 1922)].*

*«Смысл, который выражается стиховой интонацией, как бы выдается на предъявителя, он принадлежит говорящему. Читатель лирических стихов исполняет роль поэта, невольно отождествляется с ним самой стихотворной речью. Читая стихи (неважно – вслух или про себя), читатель становится адресантом, потому что не мотивированный ситуацией способ произнесения речи заставляет его быть не столько слушающим, сколько говорящим.» [Невзглядова Елена. Волна и камень].*

Идём ли мы на выступление автора или исполнителя, записи которого в достатке имеются в наших домашних фонотеках, просто чтобы увидеть выступающего или чтобы он что-то дополнительно сообщил нам глазами, руками, фигурой при исполнении песни? За чем ещё? За новыми вещами, за информацией, за живым общением с выступающим, за его комментариями и возможностью задать вопрос, за общей атмосферой, чтобы увидеться со знакомыми? Не только. Ещё – за возможностью стать свидетелем нового, только сегодняшнего воодушевления поющего при исполнении уже известных песен, возможностью пережить их вместе с ним заново. У таких авторов, как Новелла Матвеева, Михаил Щербаков по разным причинам основной массив распространившихся по фонотекам записей – не концертный, – студийный, домашний. Однако для множества авторов и исполнителей это не так. Есть ценители поэтической песни, которые вообще не признают студийных записей. Для них важна та особая составляющая в голосе, интонации, ритме, экспрессии, которая появляется исключительно при прямой адресности исполнения. Юлия Кима как-то спросили, чувствует ли он сам, когда хорошо поёт. Он ответил: «Это совпадает с ощущением «нравится петь»». Достаточно сравнить его старые записи, содержащие радостную бурю в зале в ответ на его «рыбкитовые» и

«недорослевые» песенки, со студийной записью автора для его первого винилового диска «Рыба Кит», чтобы понять, что О маэстро имел в виду.

Сейчас я занят составлением условного имени условного персонажа из длинного определения «ДУмающий о том, Как Он Выглядит». Вышел ДУКОВ. Да простите меня все настоящие Дуковы – это не вы, это другой Дуков, выступления которого я знаю много лет. А ещё я знаю Хранителя. И вот как поёт Хранитель и как – Дуков – это как раз и есть две противоположности в смысле визуальной составляющей. А корень различия – не в ней (она – следствие), а в том, чем каждый из них занимается, когда поёт. Хранитель – типичный, даже яркий, апологет. Он делится. Дуков – выступает.

Я люблю всё, что поёт Хранитель, по крайней мере, пока длится песня, потому что он сам её любит. И я не помню детально, как он в это время выглядит и что делает – только фрагменты, невольные акцентные движения и взлёты мимики. В записи это слушается так же увлекательно и по той же причине: со мной делятся. Когда поёт Дуков, он на лишние полтора мига фиксирует жест, поворот, окончание слова, потому что ему жалко, если эти продуманные им и отработанные детали не будут мной замечены.

Если Хранителю приходится временно остаться без дела на сцене, ей богу, я не знаю что он делает, скорее всего, – ничего, его не видно. И отнимите у него гитару – споёт, и руки мешать ни ему, ни нам, не будут – не до этого, мы все будем следить за происходящим там – внутри песни, а руки сами куда-нибудь пристроятся естественным для них способом. Когда выпадает пауза Дукову, он чаще всего располагается в профиль, он знает, что у него выгодный профиль. И позу принимает и в самом деле ловкую, и фон выберет контрастный, где сесть или встать. Это что – плохо? Да нет, замечательно. И профессионально. И масса вкуса. Но каким-то чудом всё это проникает в аудиозапись. И при прослушивании внимание срывается, запнувшись о лишние полтора мига.

Вообще – откуда взялась эта необходимость всё время смотреть на поющего? Когда кто-то поёт рядом с нами на брёвнышке, нам и ни к чему и неудобно всё время смотреть ему в лицо или на руки. Есть замечательная вещь – огонь. Есть темнота. Есть земля, небо, всё что растёт и колышется под ветром. В комнате глазам поскучнее, но всё равно никто не устает на поющего, не отводя взгляда. И только когда поэтическая песня дожила до сцены и залов, появилась новая ложная проблема для выступающего и зрителей: обе стороны иногда думают, что тот, кто вчера пел так естественно, погрузив взор в себя, должен теперь враз научиться параллельно с пением что-то такое вытворять, чтобы зрителям вовсе никогда не отводить от него взгляда.

И чем же заполнить тогда наше внимание, если жанр явно слуховой искусственно заброшен в зрелища? Традиционные развлекательные музыкальные жанры с приходом видео ответили на это просто: клип! Грустно представить себе появление клипа на «Девушку из харчевни», это наверно и будет конец поэтической песни. Кто-нибудь когда-нибудь учинит это убийство жанра, потеряв ощущение разницы масштабов между языком поэзии и языком клипа. Однако мне пришлось видеть подготовленную специально, чтобы показать автору, «композицию», где школьники на фоне звучащей в записи песни на очень хорошие стихи разыгрывали пантомиму, которая, по мнению их педагога, художественно иллюстрировала фабулу. Но то – дети и педагоги. (Дети, кстати, демонстрировали отличную пластику и были счастливы самим движением). Гораздо удивительнее бывает наблюдать, как зрелый и действительно заслуживающий всех превосходных эпитетов мастер исполнения поэтической песни в своё выступление также вводит в качестве «театра песни» зрительный ряд как параллельную иллюстрацию, хочется сказать – «реконструкцию», того, что происходит в песне, реконструкцию даже местами костюмированную.

К чему бы этот сурдоперевод?

А вот плывём мы на кораблике по чудесной речке, сидим заворожённо, головами вертим. Ведёт кораблик капитан – сам же рулевой – сам же придумал для нас этот маршрут, сам же за себя и за нас радуется, в каждом извиве русла, каждом плёсике красоту свою нашёл – с нами счастьем делится. Вдруг говорят нам – ну-ка пересядьте на скамеечки задом наперёд перед носом капитана! Это ж он всё сделал и придумал – так посмотрите на него пристальнее. И в самом деле – пересели, вгляделись с восхищением и уважением в его творческое лицо. Хорошее лицо. Мы так и думали, что только такой хороший человек мог нам такое путешествие выдумать, пооплодировали искренне, спасибо сказали. Ну что – можно уже идти опять по местам – речку смотреть? Тут нам говорят – нет, как это? Вы уж уважайте, так и сидите, такой уж жанр, такая вам выпала роль. Глядите задом наперёд, чего уж. И капитану, главное, сказали то же самое. А он – ответственный. И речку очень хочет дальше показывать. И вот начинает капитан мимикой и жестом стараться нам теперь показать хоть как – мимо чего проплываем, и рулит через пень-колоду и чуть что не танцует, бедный, по какой-то профессиональной системе. А мы всё смотрим на него не отрываясь, всё смотрим...

Есть, однако, один враг поющего внутри него самого, с которым следует ему бороться именно что профессионально – любыми упражнениями и самоуговорами, – всем, что может предложить наука и эмпирика. Вот он ведёт нас по выстроенным воображением замкам, по самому краешку крыши, мы сейчас – лунатики, мы неподвластны законам земной физики, если только нас не разбудить, не выбить миража из-под ног ворвавшейся не вовремя из реальности деталью или фальшью. А поющему неожиданно стало всего-то на секундочку тревожно из-за приближающегося трудного для исполнения места в аккомпанементе или – слова, на котором он в прошлый раз сбился, или просто он увидел, что микрофон стал медленно сползать, или кто-то открыл яркую дверь запасного выхода. Внимание поющего прыгнуло из внутреннего мира во внешний и обратно всего-то на эту самую секундочку, но вся державшаяся на нём конструкция рухнула безвозвратно, мы летим вверх тормашками и приземляемся в скучном зале с ползущим микрофоном и открывшейся дверью.

Оказывается, мы не были независимы, оказывается, мы не сами следили за песней, а сто наших вниманий шли, как слепые, держась за пояс фигуры предводителя – внимания поющего. И как только оно переключилось на картинку из внешнего мира или внутреннюю его тревогу, постороннюю для зыбкого обиталища песни, мы поневоле последовали за ним, а не за песней. Трудно объяснить, как это получается, но, слушая потом аудиозапись, опять бывает легко отвлечься и потерять пульс внутреннего зрелища ровно в тех же местах.

#### Выводы.

- 1) Очное выступление необходимо и хорошо скорее не тем, что слушатели видят исполнителя, а тем, что исполнитель видит слушателей. Это воодушевляет исполнителя, заставляет его заново полностью переживать песню, ожидая сопереживания от тех, кого он видит перед собой. В результате у поэтической песни больше шансов состояться.
- 2) Зрительный ряд «театра с песнями» с точки зрения отдельного зрителя – вовсе не непрерывно созерцаемые лицо и фигура поющего, зритель поглядывает на них действительно сосредоточенно лишь периодически, а в остальное время взгляд его рассеян, так как сознание нагружено внутренней работой, чему не должны мешать ни фон, ни освещение, ни лишние движения.
- 3) Попытки занять взгляд зрителя параллельной «реконструкцией» картин, рисуемых в песне – ошибка, снижение, наивный театр.
- 4) Лучшая основа мимики и жеста поющего – произвольная природная динамика, как сопровождающая его собственные переживания песни, так и возникающая из-

за самого акта произнесения и игры на музыкальном инструменте. А накопленные всем предыдущим опытом его души философия, вкус, чувство меры сделают своё дело, обеспечив интонацию и зрительную составляющую, адекватные и песне и личности поющего. Искусственные же приёмы и движения – из других жанров.

- 5) Лучшее, что может сделать поющий в отношении сознательного управления собой в процессе пения – не выходить вниманием за рамки песни. Как бы он своего переключения ни маскировал, причина немедленно становится центром внимания всего зала.
- 6) Общая установка в каждую секунду процесса исполнения: петь, сознавая, что всё важнейшее происходит внутри песни и передаётся только в звуковом поле, что лишь одна десятая зрителей видит в этот момент поющего, остальные видят то, что происходит в песне, представлять, что это исполнение прослушает ещё множество заинтересованных людей в другой обстановке в виде аудиозаписи, помнить, что только искренним собственным воодушевлением от звука, слова, строчки может поющий поделиться со слушателем, ни актёрская и вокальная техника, ни бас-гитара со скрипкой, ни внешние данные актёра не улучшат результата.

## 5. ЗАГАДОЧНЫЕ СУЩЕСТВА СЭМПЛЫ

В подразделе 3.4 доклада предложено было поэтическую песню, мелодически построенную главным образом на комбинации известных типовых решений, считать «сэмповой». Это предложение там поддержано некоторым количеством рассуждений, однако подозрительно, что обошлось без примеров. Срочно признаюсь – это не случайно, пример готовился, но у меня ничего не вышло! Однако тезис в докладе я оставил как есть, потому что идею и сейчас считаю верной. Просто всё оказалось сложнее и интереснее, чем на первый взгляд. И здесь просто необходимо (и любопытно) объяснить, в чём дело.

Иллюстрацию я затевал следующую. Взял звуковой файл одного безусловного хита с ироничными словами, принципиально построенного автором мелодически как нечто средне-маршевое, без особой оригинальности. Прикинул, на что ещё более всем известное, и в поэтической песне и в эстраде и где угодно, похожи наиболее акцентированные места. А дальше собирался найти, также в записи, соответствующие оригиналы и сделать очную ставку всем найденным парам близнецов, чтобы проиллюстрировать идею прямо по ходу доклада и прямо в звуке. Для этого, – думал я, – потребуется ещё как-то подогнать найденные сэмплы-двойники друг к другу в звуковом редакторе за счёт трёх действий:

- аккуратно вырезать сопоставляемые сэмплы из пар звуковых непрерывностей, как можно точнее определяя их края;
- подогнать под одинаковую высоту звука;
- подогнать под одинаковое время звучания (темп).

Эту работу как интересную и технически по отдельным операциям мне знакомую я оставил на последние дни перед докладом. И остался без примера, с одним текстом – гипотезой! Оказалось, что явно подобные на память куски из разных мелодий вовсе не хотят казаться тождественными, когда их ставишь рядом. То есть, кроме указанных трёх действий, сознание делает с ними ещё что-то, какое-то огрубление, обобщение, выглаживание, избавление от деталей, отчего они кажутся такими похожими, почти совпадающими, издали, но вблизи всё время что-нибудь мешает воспринять их как один сэмпл – какие-то малые ритмические сдвиги, лишние звуки... А отодвинешь, то есть прослушаешь через паузу – опять замечательно похожи.

И вот мне попала работа из тематики поиска общего музыкального языка – была когда-то такая модная тема рассматривать музыку в качестве языка, там тоже искали элементарные кусочки как мелодическую азбуку. Но работа написана профессионалом и открывает, по-видимому, один из возможных путей к практическому выделению и систематизации тех самых мелодических «типовых решений», которые казались мне такими ясными на слух, но на практике в руки не дались. Приводимый материал сохранит, по крайней мере, примерный адрес и тезаурус для поисков тому, кто, возможно, захочет углубиться в эту проблему.

### Выборка из текста статьи.

*«Под термином «знаковые единицы» понимаются обобщенные интонационные элементы музыкального языка, на основе которых запоминаются и функционируют в слуховом мышлении те или иные образы конкретных мелодий. На морфологическом уровне рассматриваются конструктивные элементы (как инварианты) в форме мотивных ячеек, на синтаксическом уровне - схематизированные интонации из опорных звуков в форме фраз...мотивные ячейки, выделенные из мелодии, являются типичными элементами-“морфемами” музыкальной речи, т.е. интонациями-знаками, поскольку их можно встретить в большом количестве мелодий в самых различных произведениях...Схематизированные интонации мотивов и фраз в дальнейшем будут именоваться «ладово-метрическими попевами»...мелкие интонационные обороты, многократно повторяющиеся в различных мелодиях, запечатлеваются в «музыкальной*

кладовой» подсознания, представляя собой «готовый набор» своеобразных «микроединиц-морфем». При восприятии человеком какой-либо новой мелодии они, «нанализываясь» на имеющиеся эталоны ладово-метрических представлений, дополняют собой весь механизм ее запоминания.»...

«Нам представляется, что не исключена возможность использования принципа выделения ладово-метрических единиц, для определенной классификации их по структурно-образным признакам, т.е. возможность создания некоего интонационного «словаря».»...

«Под термином «знаковые единицы» понимаются обобщенные интонационные элементы музыкального языка, на основе которых запоминаются и функционируют в слуховом мышлении те или иные образы конкретных мелодий. На морфологическом уровне рассматриваются конструктивные элементы (как инварианты) в форме мотивных ячеек, на синтаксическом уровне - схематизированные интонации из опорных звуков в форме фраз. Многие инварианты имеют две формы, т.е. тот или иной мотив может предстать и как ладово-метрическая попевка в виде интервальной интонации из двух опорных звуков, и как простой мотив со всеми проходящими и вспомогательными звуками, оформленный в определенную ритмическую группировку:

Умеренно

мотивные ладово-ритмические попевки музыкальной речи

мотивные ладово-метрические попевки (инварианты муз. языка)

фрагменты ладово-метрические попевки (фрагменты инварианты муз. языка)

Вполне понятно, что все мотивные ячейки, выделенные из мелодии, являются типичными элементами-«морфемами» музыкальной речи, т.е. интонациями-знаками, поскольку их можно встретить в большом количестве мелодий в самых различных произведениях.»...

«Предлагаемый выше принцип - выделение ладово-метрических попевок из мелодических интонаций музыкальной речи - создает возможность сознательного восприятия этих комплексов как носителей обобщенной, но устойчивой музыкально-образной информации.»

[Поляков В.К. Мелодическая семантика музыкального языка как фактор развития творческого мышления студентов. Самарская государственная академия культуры и искусств].

## 6. ЕЩЁ НЕСКОЛЬКО РЕПЛИК

### 6.1. О бессилье в разросшихся хвощах

С утверждением насчёт того, что стихи на бумаге – ещё не стихи, а чертежи стихов, пока не знаешь, как их произнести (подраздел 2.2 доклада), конечно согласились не все, для кого-то они – самостоятельная ценность, первичная, БОЛЬШАЯ, чем самые прекрасные их песенные интерпретации. Да кто ж спорит. Слыша возражения, я только подумал, что вот было бы до слёз жалко иметь книжки Жванецкого, но никогда его самого не услышать. Лично я тогда наверно не понял бы главного сделанного им открытия в интонационных возможностях языка.

Здесь – ещё несколько суждений на тему – все ли мы способны сами свободно плавать в океане интонации и что значит делиться друг с другом этой способностью. Тут есть и просто о музыке, но это всё равно.

#### Цитаты.

*«Для того, чтобы письменная речь была речью реальной, живой, а не буквенным орнаментом, мы должны мыслить ее произносимой» [Томашевский Б.В., 1929, 307].*

*«Многие интонационные явления относятся к экстралингвистическим и не рассматриваются учеными, потому что письменная прозаическая речь не способна их удержать, они неотъемлемы от звука голоса и слишком свободно крепятся к логико-синтаксическому каркасу речи.» [Невзглядова Елена. Волна и камень].*

*«Рива Левите: Мне повезло слушать Яхонтова. Я была школьницей, меня привели, я ничего не могла понять, читая Маяковского. Тогда моя сестра взяла меня за шиворот и привела меня на концерт Яхонтова. Вернувшись с этого концерта, я просто оторваться не могла от Маяковского» [Радио Свобода. "Все свободны" - разговор на свободные темы. Ведущий: В. Шендерович. 21-03-2004].*

*«Но тот, кто при существующих условиях хотел бы превратить всех слушателей в экспертов, вел бы себя негуманно и утопично. Та сила принуждения, которую вынужден испытать слушатель со стороны интегральной структуры произведения, несовместима не только с условиями его существования и уровнем непрофессионального музыкального образования, но и с индивидуальной свободой. Это оправдывает наряду с типом эксперта и существование типа хорошего слушателя. ...Он понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, — ничего не зная или зная мало об его грамматике и синтаксисе, — неосознанно владея имманентной музыкальной логикой. Этот тип имеют в виду, когда говорят о музыкальном человеке» [АДОРНО Теодор. Типы отношения к музыке].*

### 6.2. Об оригинальности прочтения

В докладе (подраздел 2.3) предлагалось при оценке «состоялось или не состоялось интонирование стиха» считать, что – не состоялось, если текст несколько не хуже, а то и лучше, читается без предьявленной музыки. В обсуждениях Борис Жуков предложил уйти от «хуже-лучше», а реагировать только на новизну, полученную за счёт интонирования (передаю смысл по памяти). На ходу я согласился с этим симпатичным предложением. Действительно – мы получили новое художественное произведение – песню на основе стиха, как фильм – на основе романа. Роман читается не хуже – так что же – фильм что ли был совсем не нужен? Полученная художественная новизна вроде и есть всему оправдание. Но, соглашаясь таким образом, я тогда конечно думал только о таких песенных интерпретациях стиха, в которых, при любой оригинальности полученного нового целого, автор интерпретации любит и уважает первоисточник, не искажает идею поэта ради новизны или из-за непонимания, не издевается, не смеётся над ней и т.д. Думаю теперь, что совершенствуя формулировку оценки конкретного музыкального



интонирования, нужно было бы, всё же, защититься от возможности позитивной оценки невольно- или умышленно-ложных прочтений. Не буду здесь этим заниматься, только приведу ряд суждений, подтверждающих опасения.

#### Цитаты.

*«Если проскандировать, например, ощущая четырехстопный хорей, стихи Г.Иванова: Хорошо, что нет царя. / Хорошо, что нет России. / Хорошо, что Бога нет, — придавая даже самое неприметное ударение первому слогу стихов, смысл примет противоречащий авторскому замыслу комический характер.» [Невзглядова Елена. Интонационная структура стихотворной речи].*

*«Картина мира сузилась до обязательных борделя, сумасшедшего дома и гей-клуба. Театральная образная вертикаль сцены XX века вернулась в начале нового столетия к горизонтали ... и отрицанию наличия в человеке души... Качество постановки определяется, прежде всего, именем режиссера и наличием эффектно-эпатажного сценического действия.» [Черномурова Ирина. Неактуальные мысли о модном театре. Петербургский театральный журнал. №4, 2007].*

*«Что есть интерпретация в указанном значении; какие функции в системе “текст – контекст – произведение” ею выполняются? Наиболее очевидной представляется функция накопления смыслов, ибо всякая подлинно оригинальная интерпретация есть раскрытие авторского замысла с неожиданной стороны; при этом, впрочем, ранее сложившееся представление о произведении, его, так сказать, аура не уничтожается...*

*Следующая функция интерпретации может быть названа коррелирующей. Мы имеем в виду способность интерпретации актуализировать концептуально-образные характеристики произведения...Накопление смыслов не может быть беспредельным, из чего следует, что функция интерпретации имеет свои ограничения. В противном случае происходило бы разрушение основной смысловой общности – собственно авторской концепции: вместо порождения смысла происходило бы его перерождение» [Суханцева В.К. Музыка как мир человека].*

### **6.3. У каждого было особое мнение, как лезть нам по этой горе**

В докладе (подраздел 2.3) были высказаны весьма округлённо, чтобы никого не зацепить, настороженность и мнение о совершенно особых требованиях к многоголосому и многоинструментальному исполнению поэтической песни из-за отсутствия в этом случае простого физиологического подчинения всего, что звучит, единому волевому центру, как это само происходит у одного исполнителя, себе аккомпанирующего.

Не могу не поделиться обнаруженным суждением, точным и гораздо более категоричным, принадлежащим, к тому же, человеку, который уж наверняка знает, о чём говорит.

#### Цитата.

*«Коллективное творчество является главным деструктивным элементом любой аранжировки. В аранжировке должен быть полный диктат аранжировщика, который владеет всей палитрой технических приемов и понимает функции и возможности всех средств музыкальной выразительности.» [Климович В.Е. (стянуто без спроса из полемики в ЖЖ)].*

### **6.4. И даже если нету ни таланту, ни фальцету**

В подразделе 2.3 (рулеточка №1) и 3.1 доклада поднимался вопрос, какая модель общения с поэтической песней важнее – «мне поют – я слушаю» или «сам пою». И предпочтение, в смысле глубины личного общения с песней и её полной реализации,

отдавалось второму подходу. Выше, в настоящих автокомментариях (подраздел 4.4), уточнялось: делиться песней, а не выступать, а также петь вместе, есть занятие адептов, то есть это – вне жанров искусств. И не хотелось бы вообще такие святыи вещи накалывать на булавку в коллекции разновидностей мероприятий, происходящих вокруг на сцене или экране.

Подытожим тему, сосредоточившись подробнее хотя бы на трёх лежащих на поверхности аргументах.

Во-первых, природа поэтического высказывания, а следом – и построенной на нём песни, такова, что они звучат скорее бесплотным голосом в человеке, а не посылкой, привязанной к стреле человек-человек. И потребность в ощущении такого звучания внутри – естественное свойство наших душ.

#### Цитаты.

*«Известные поэтические сравнения стихотворчества с пением имеют, оказывается, точный смысл, с точки зрения лингвиста: речь и в самом деле употребляется в функции пения – она перестает быть адресованной. Песня, хотя ее можно спеть кому-то, лишена той адресованности, которая характерна для речи...Мандельштам заметил, что поэт отличается от обычного человека тем, что его речь не обращена к собеседнику. Бормоча, он ведет себя, как безумец. «Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей; – поэт же наоборот, – бежит «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». Ненормальность очевидна...Поэт связан только с провиденциальным собеседником. ...Ухо, которое насторожилось, чтобы слушать, может расположить к вдохновению кого угодно – оратора, трибуна, литератора – только не поэта...»» – говорит Мандельштам. ...» [Невзглядова Елена. Волна и камень].*

*«Единственная гарантия того, что сообщение будет воспринято адекватно, — это произнесение стихотворного текста от собственного лица тем, кто его воспринимает. Слушающий (читающий) превращен в говорящего. И пусть его природный голос не способен сыграть роль послушного инструмента, воображаемый не подведет, если стихотворный текст отвечает его интеллектуальным способностям и душевному опыту.» [Невзглядова Елена. Интонационная структура стихотворной речи].*

*«Но человек не живёт, в смысле обыденном, в мире законченных музыкальных произведений. Последние даны ему в качестве горизонта, предела музыкальной культуры. Живёт же он в музыкальной среде, и она (среда) живёт у него внутри, постоянно готовая к включению и постоянно включенная, как шестое чувство или привычное умение слышать в темноте, взамен безвозвратно утраченной способности ночного видения.» [Суханцева В.К. Музыка как мир человека].*

Во-вторых, петь и/или играть на музыкальных инструментах самим, вместо того, чтобы только затыкать уши плеером или смотреть в «ящик» – древняя, не терявшаяся ранее в веках, традиция. И если она подрастерялась несколько сейчас, то это – к сожалению. Разве, возвращаясь из путешествия или проведённых где-то выходных или – одного вечера, мы не вспоминаем ярче и прежде остального то, в чём сами участвовали, а не то, что делали другие? Разве не из этих полновесных минут личного вмешательства в жизнь, вместо её созерцания, складывается ощущение не испарившегося, а сохранённого, накопленного нами, времени?

#### Цитаты.

*«В период расцвета итальянского оперного романтизма, связанный с именами В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, ... многие оперные арии и хоры почти тотчас после премьеры становились массовыми песнями и распевались на улицах и площадях Италии простым народом. Для Италии это было время небывалой демократичности оперы.» [Ивлев С.А. Музыкальный театр в истории художественной культуры].*

*«Во многом благодаря системе Дмитрия Борисовича Кабалевского уже несколько поколений потенциальных любителей музыки в прошлом, настоящем и, вероятно, в будущем начисто лишены возможности приобщиться к музицированию в общеобразовательной школе. Вместо самого доступного и, кстати сказать, традиционного для России пения в хоре, игры в оркестре — в школьные программы введено... «слушание». А ведь так можно воспитать лишь посторонних по отношению к музыке людей.» [Фролов Сергей. Советская музыка, 1990, № 2].*

В-третьих, есть убедительный пример помимо авторской песни, где сохранена и живёт в наши дни традиция совместного хорового пения. В храмах конечно! Выше, в подразделе 4.3 автокомментариев, уже проводилась параллель между совместным пением как важнейшей формой существования авторской песни и духовными песнопениями (здесь, при разговоре о началах традиционного коллективного пения, понятие «поэтическая» сужено до «авторская» осознанно).

Не могу не поделиться хотя бы несколькими местечками из чудного текста, относящегося к сегодняшней жизни православной церкви.

#### Выборка из текста.

*«Наилучшим средством оздоровления мертвых церквей и приведения их к жизни сегодня является пение. ... Пения должно быть в десять раз больше, чем мы имеем теперь. Нет времени для этого? Тогда сократите проповедь и показное пение хора и найдите время для общего пения.... Общецерковное пение должно быть во время каждого воскресного богослужения и не должно быть устранено или заменено хором или многоречивым проповедником. Оно должно занимать одну треть или даже половину всего времени богослужения...*

*Непрерывающееся пение. Такое пение лучше, чем постоянно прерывающееся руководителем или чтением, или же чем-либо другим, относящимся к богослужению. Это портит весь эффект, или впечатление. Люди любят пение гораздо больше, чем остроты руководителя. Цените пение, а не бесконечные разговоры руководителя пения...*

*Пойте часто те же самые гимны. Только частое повторение гимна поможет всем ознакомиться с ним. Только те гимны мы любим, которые знаем. И гимны, которые мы любим, никогда не надоедают нам. Никогда! Пойте старые гимны. Пойте их часто. Церковь, которая делает это, не будет упрашивать людей приходить на богослужение. Наоборот, трудно удержать их от прихода на служение. Запоминайте гимны. Надо учить членов церкви запоминать гимны, которые они поют часто, хотя бы несколько стихов, они будут лучше петь, чувствовать глубже дух и силу того, о чем они поют. Это даст силы всему собранию.» [Основы правильного прославления Бога в песнях. [www.churchnadejda.narod.ru](http://www.churchnadejda.narod.ru)].*

Привет проекту МЦАП «Споём вместе!» !

## **7. К СЧАСТЬЮ**

К счастью, поэтическая песня появилась на свет для того, чтобы её петь, а не для того, чтобы о ней говорить. Бросьте вы это чтение – пора расчехлять гитары!