

Звонкое, глухое, травестийное: темброакустическое конструирование советского этоса

Для того, чтобы говорить о «советском этосе» в положительных терминах и пояснить, что мы имеем в виду под его «темброакустическим конструированием», необходимо начать с самого конца и обратиться к стадии его «темброакустической деконструкции». Важной особенностью этой стадии следует считать принципиальную исчерпанность конструктивных возможностей построения некой альтернативной сонорной сферы, которая могла бы вытеснить и заменить советское пространство звуков и голосов, — это *идеальное* пространство, предельно искусственное и сложноорганизованное, должно было постепенно раствориться в стихийной, становящейся и бесформенной постсоветской *реальности*. Новая реальность, конечно же, не была лишена голосов и звуков, — напротив, внезапно обнаружилось, что обволакивавшее нас до тех пор акустическое облако куда-то исчезло, и мы очутились лицом к лицу с лавинообразной хаотичной массой шумов, скрежетов, завываний, всхлипываний, стонов, шепотов и криков, в которой не было ни порядка, ни смысла, но только ничем теперь уже не сдерживаемое и исходящее из множества конкурирующих источников желание завладеть нашим слухом. Однако в этой сонорной инвазии, разрушительной для нашей социальной восприимчивости, уже нельзя было усмотреть каких бы то ни было оснований и поводов для конструирования нового, постсоветского этоса. Нормативно-этическая модель советской аудиальной утопии трансформировалась в пеструю картину нравов и образов жизни, стремящихся *во всеуслышание* заявить о своем праве на существование. Смысл произошедших изменений в конце концов оказывается представлен характерными сонорными новообразованиями, обозначившими точки фразактуры и катастрофической мутации советского темброакустического этоса.

Этим мутациям и катастрофам предшествовала череда последовательных и сложноконструируемых действий по трансформации старых и новых идеальностей и налаживанию особых механизмов взаимодействия их с собственно человеческим. Новые технические возможности, заграничная мода, лучшие образцы для подражания, — все это становилось невидимым материальным фоном производимого идеального конструкта, языком, с помощью которого обрисовывались контуры нового целого. Генеалогия порождаемого голосом смысла становится несущественной, когда новые типы темброакустического вступают в зону актуализированного этоса.

Обратимся к трем эпизодам конструирования советского этоса.

Первый — культивирование лирических теноров в 20–50-е гг. Звонящее, разгульное, неуправляемое (Вадим Козин, Петр Лещенко) эволюционирует поначалу в доверительное, теплое и ликующее (Сергей Лемешев, Иван Козловский), превращаясь в 40-е и 50-е в аполлоническую разновидность сладкоголосого утешителя тех, кто устал от грохота и шума войны (Георгий Виноградов, Владимир Нечаев). В 60-е обладатели высоких певческих голосов начинают отыскивать у себя скрытую баритональность или переходят в разряд законсервированных образцов. И именно в 60–70-е гг. ведутся активные поиски применения мальчишечьим дискантам и девчоночьим сопрано, в досекулярное время ассоциированным с «ангельским пением». Теперь этим голосам в качестве преемников отводится роль носителей романтической и экзальтированной устремленности к бесконечному («в голубой океан улетаю... жизнь отдам я за то, что люблю», «и мчит меня олень в мою страну оленью», «я все смогу, я клятвы не нарушу, своим дыханьем Землю обогрею»).

Между тем — и это второй важный эпизод — под предлогом новых возможностей, предлагаемых техникой дубляжа, происходит экспроприация живого детского голоса в пользу профессиональных травестийных голосов женщин и бабушек. Травестийными голосами начинают говорить почти все героини от 1 года до 13 лет, а также все героини мультипликационных фильмов, даже если они представляют мелких зверушек или фантастических (но не крупных) персонажей. Иногда делаются исключения, но только в отношении евнухоидных тембров. Так формируется этос полуребенка-полувзрослого, серьезного маленького человека, берущего чуть ли не с рождения на себя бремя от-

ветственности за все тяготы мира. С травестийными закадровыми героинями его объединяет способность мечтать и сопротивляться природным данностям. С начала 80-х наблюдается неуклонное возвращение детям их тембров.

Третий удивительный пример сколачивания желаемого этоса обнаруживается в дублированных художественных фильмах киностудий союзных республик — от «Таджикфильма» до Рижской киностудии. С конца 60-х здесь начинают «собирать» нового героя — рефлектирующего и интеллигентного, способного в непростых ситуациях сделать правильный моральный выбор. Поскольку акустическое, как правило, выступает по отношению к визуальному как его смысл, то глухой, надтреснутый, разочарованный, нервный и усталый закадровый голос московского или ленинградского актера производил работу рождения национальной интеллигенции эффективным и незатратным способом.

Эти примеры, будучи осмысленными в их неочевидной взаимосвязи, помогут нам охарактеризовать структурную определенность советского этоса как такого сложного целого, которое не просто больше суммы своих частей, — отдельных явным образом поименованных этических добродетелей и императивов, — но в каком-то смысле противостоит им в качестве их непроговариваемой и неосознаваемой основы. Для того, чтобы разместить «этос» и «этическое» в горизонте общезначимого и традиционного истолкования этих понятий, обратимся к самому началу «Большой этики» Аристотеля: «Всего короче будет сказать, что этическое, по-видимому, — составная часть политики. В самом деле, совершенно невозможно действовать в общественной жизни, не будучи человеком определенных этических качеств, а именно человеком достойным. Быть достойным человеком — значит обладать добродетелями. И тому, кто думает действовать в общественной и политической жизни, надо быть человеком добродетельного нрава. Итак, этика, по-видимому, входит в политику как ее часть и начало (*archè*); и вообще, мне кажется, этот предмет по праву может называться не этикой, а политикой»¹. — Цитирование этого общеизвестного места необходимо нам еще и потому, что, на наш взгляд, советский этос строится в согласии с «аристотелевской» моделью этического, — в том смысле, что этическое здесь без остатка принадлежит области общест-

¹ Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 296.

венного: любые частные, рефлексивные, «келейные» практики нравственного самосозидания находятся «за гранью» конструируемого пространства реализации этических, — то есть, строго по Аристотелю, *внеразумных*, — добродетелей советского человека. Специфика этоса советского человека — по сравнению, например, с этосом гражданина афинского полиса — заключается в том, что центральным моментом здесь является вовсе не положительный идеал разумного и устремленного к благу действия в полной мере дееспособного субъекта на гражданском поприще. Очевидно, в XX веке такой простой и ясный идеал невозможен. Он воспринимается как архаичный, досовременный, относящийся к примитивной и давно забытой стадии истории субъекта. Очевидно также, что причиной такого восприятия античного гражданского идеала является во многом несовместимый с ним и, в то же время, сформировавший «современного человека» в его окончательно взрослом состоянии христианский аскетический идеал. Принимая во внимание этот факт, мы можем заметить, что подлинным нервом советского этоса является негативный идеал *отречения* от всего того, что формирует меня как личность, — от всего «внутреннего», «частного» и «субъективного», — причем именно такого «частного» и «субъективного», которое возвышает меня над частностью моей природной, телесной ограниченности и субъективностью моих слишком специфических, слишком приватных социальных привычек. Можно сказать, что смысл такой самокастрации заключается в том, что звучавший из сокровенной глубины человека *голос совести*, — голос, формировавший внутреннее акустическое пространство самоисследования, самособеседования, самоистолкования и самоосуждения, — теперь если и не заглушается совсем, то превращается в эхо, простое повторение извне звучащих сиреноподобных голосов коллективной, обобществленной, *готовой* совести.

Здесь мы должны сделать важную оговорку: в действительности определенный таким образом этос советского человека — этос самоотречения, принесения себя в жертву, растворения в социальном, — мало чем отличается от этоса европейца или американца эпохи «восстания масс» и господства «культуриндустрий». Ссылка на принципиально иной характер соотношения приватного и публичного в западной культуре по сравнению с культурой советской в данном случае не работает: отчуждение человека от собственной сущности не может быть восполнено — ну разве что мнимым, иллюзорным образом — наличием «част-

ной жизни» и «частного пространства», если это пространство не является пространством молчания и вдумчивого вслушивания в свой внутренний голос, если оно наполнено голосами извне. По сути, именно эту ситуацию безоговорочной капитуляции перед массовой культурой с ее *деморализующим* этосом описывают в «Диалектике Просвещения» Хоркхаймер и Адорно: «Нужно только полностью признаться в своей собственной ничтожности, только расписаться в своем поражении, и сразу все станет на свои места. <...> По сути дела речь при этом идет повсюду о самоосмеянии человека. <...> Поведение отдельного человека... приобретает своеобразные мазохистские черты. Манера держать себя, которая навязывается каждому для того, чтобы позволить ему все вновь и вновь доказывать свою пригодность для этого общества, напоминает тех мальчиков, которые в ритуале приема в племя под ударами жрецов, стереотипно улыбаясь, двигаются по кругу. Существование в условиях позднего капитализма есть не что иное, как непрерывно длящийся обряд инициации. Каждый обязан демонстрировать, что он без остатка идентифицирует себя с властью, ударами его осыпающей. Это заложено в принципе синкопы в джазе, одновременно высмеивающем запинки и возводящем их в норму. *Евнухоподобный голос исполнителя сентиментальных песенок на радио* [курсив мой. — А.Г.], привлекательной наружности поклонник наследницы, в смокинге падающий в плавающий бассейн — таковы образцы для подражания для тех людей, которым самих себя надлежит превратить в то, чего добивается система, их ломая. Каждый может быть подобен всемогущему обществу, каждый может быть счастливым, если только капитулирует целиком и без остатка, поступится своим правом на счастье»². — На примере этого отрывка хорошо видно, что авторы «Диалектики Просвещения» усматривают прямую связь между формируемым массовой культурой пораженческим этосом и определенными темброакустическими феноменами, в частности, «евнухоподобным голосом» — в данном случае эмфатическая характеристика лирического тенора совершенно не случайно основывается на мотиве кастрации.

Из этого же отрывка мы можем почерпнуть отдельные мотивы, которые помогут нам обозначить разницу между условно

² Хоркхаймер, Макс; Адорно, Теодор В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М., СПб.: Медиум; Ювента, 1997. С. 192–193.

«советским» и условно «западным» этосом. Нетрудно заметить, что слова о «признании в собственной ничтожности» и «осыпании ударами», будучи отнесены к советскому человеку, обретают пугающе буквальный смысл. Однако разница не только в несравнимо большей радикальности и жестокости тех требований, которые советская власть предъявляет к своим подданным. Разница заключается еще и в том, *что* должен принести в жертву человек, чтобы стать «человеком достойным». Если западная «культуриндустрия» обещает человеку комфортное существование в обмен на отказ от самосознания, от осознания конститутивного трагизма собственного существования и неснимаемой противоречивости общественного бытия, то «культуриндустрия» советская предлагает такой обмен: «Отказаться от рефлексии, от способности отыскивать противоречия в себе и в окружающей действительности, — этого мало. Откажись от себя целиком, без остатка, откажись от той сокровенной глубины, в которой ты мог бы сохранить себя, откажись от совести, от души, от жизни, — и взамен ты получишь все то, о чем просишь: тебе будет дано испытать сладострастный экстаз страдания и манящий мрак абсолютного небытия». — Другими словами, необходимо отказаться от всего *человеческого* в себе самом, чтобы получить право рассчитывать на *нечеловеческое* отношение к себе.

Несомненность связи советского этоса — этоса сакральной жертвы и наркотической самообездвиженности — с перечисленными выше примерами темброакустического конструирования может быть проиллюстрирована многочисленными частными случаями, — одним из наиболее характерных является случай Вадима Козина, ставшего в последнем — наиболее продолжительном — акте своей жизни певцом «магаданских бульваров». Что касается общей парадигмы такого конструирования, необходимо указать, в первую очередь, на характерные черты лирического тенора — голоса, который является темброакустическим эквивалентом добродетели эротической беспомощности, кастрации собственной воли и предоставления себя в полное распоряжение чему бы то ни было. Этот высокий голос, при условии соблюдения технических норм постановки и «эксплуатации», обладает качествами гибкости, звонкости, подвижности, управляемости, — во многих отношениях он, несмотря на относительную редкость, является более *универсальным*, чем низкие и средние голоса или высокие драматические голоса. При этом техническая и выразительная универсальность вовсе не означает,

что этот голос апеллирует к высшим способностям разумной части человеческой души. Скорее наоборот: чаще всего именно низкие голоса нуждаются в рассудочных, логических подпорках для успешного конструирования внутреннего акустического пространства. Низкий голос взывает к разуму и в то же время аффицирует какую-то конкретную эмоцию — например, тревогу, гнев, спокойную сосредоточенность. В этом смысле лирический тенор не способен актуализировать ни одной определенной, если можно так сказать, «рациональной эмоции». Эмоциональность, возбуждаемая звуками лирического тенора, скорее иррациональна и дискурсивно неспецифицируема, это некая произвольная и обобщенная чувствительность, направленная не на конкретный предмет, но на самого погруженного в акустическое пространство индивида. Таким образом, этот голос способствует не концентрации, но, наоборот, рассеянию душевных сил и эмоций. В состоянии сентиментального разлития и размягчения субъект достигает все-таки необходимого — в плане этического конструирования — момента всеобщности и универсальной значимости: а именно всеобщности утраты внутренней сознающей себя определенности — «трезвения», как можно было бы сказать на ином языке — и универсальной значимости эротического растворения в чем-то безличном и текучем.

Итак, низкий голос — это голос рассудка, которому нельзя не внимать и который, вместе с тем, в большей степени подвержен рациональной критике — ложь, доверенная низкому голосу, осознается именно как таковая, тогда как ложь, мягко пропеваемая лирическим тенором, воспринимается как греза, как дремотно-сладостное видение: загипнотизированный визионер не в силах осмыслить грезу логически, — он способен лишь, в состоянии полной утраты воли, позволить грезе полностью окутать его и овладеть им. В этом смысле низкий, текстурно насыщенный, индивидуализированный голос нуждается со стороны слушающего субъекта в развитой социально-акустической восприимчивости, тогда как преобладание высоких мягких тембров — проводников сковывающего и обволакивающего наркотического эроса — способствует повсеместному распространению социально-акустической глухоты, — глухоты, которая становится важной составляющей эффективного темброакустического конструирования советского этоса. Можно сказать, что глухота, проявляемая в отношении лирических теноров, — как неспособность соотнести голос и его носителя, неспособность критически

осмыслить социальное содержание послания, доверенного лирическому тенору, — эта глухота становится модусом восприятия слушателями самих себя: убаюканные непрерывно звучащими голосами любимых певцов, они теряют способность к слышанию своего собственного внутреннего голоса.

В 70-е гг. в репертуаре голосов, которые можно квалифицировать как лирические тенора (Геннадий Белов, «Песняры», Валентин Дьяконов) появляются песни, тексты и аранжировки которых содержательно оказываются в полной мере созвучными социальному смыслу лирического тенора как такового. Это песни о природе и Родине, точнее, о Родине, воспринимаемой эротически и эстетически в качестве природы, влекущей субъекта в свои объятия и обещающей ему полное в них растворение («Беловежская пуща», «Березовый сок», «Травы, травы»). Голос, и без того не укорененный в материальном, — и, кстати, почти не использующий грудной резонатор, — инфантильный, бесплотный, беспочвенный, — этот голос обнаруживает предмет своей конститутивной устремленности к универсальному в утопии природно-социальной пантеистической цикличности: истончиться, исчезнуть, умереть, стать каплей, живительным ручьем, лучом света, дуновением ветра.

Несколько иначе социально-акустическая глухота проявляется во втором упомянутом нами эпизоде. Ребенок, говорящий не своим голосом, — это ребенок, не опознанный в качестве такового. Собственный голос мальчика или девочки среднего школьного возраста — слишком индивидуален, неуправляем, несет слишком явственный отпечаток приближающегося взросления, это голос *в изменении*, голос, отсылающий ко времени, к становлению и, следовательно, к негативному. Консервация детского голоса посредством замещения его травестийным, искусственно сконструированным голосом взрослого человека приводит к консервации социального смысла, выразителем которого голос является: становясь обобществленным медиумом фиксированной социальной интонации, травестийный голос, соединенный с образом ребенка, погружает зрителя в состояние сна наяву, субстратом которого является уже не процесс эротического растворения во всем, как в случае с лирическим тенором, но, скорее, произвольное течение свободной и бесцельной игры способностей воображения и рассудка. Мир, населенный персонажами, отчужденными от собственного голоса и, таким образом, глухими к тому социальному смыслу, который мог бы быть вы-

ражен посредством этого голоса, — это и есть образ общества, в котором достоинство человека определяется мерой отрицания им себя самого. (В качестве одного из многочисленных примеров здесь можно упомянуть фильм с характерным названием «Приключения в городе, которого нет» (1974), в котором действует дюжина наиболее известных героев мировой детской литературы, и при этом ни один детский персонаж не говорит своим голосом.)

Очевидно, третий из упомянутых эпизодов — русскоязычный дубляж художественных фильмов киностудий союзных республик — с точки зрения выявляемых нами закономерностей близок ко второму, — только отчуждается здесь, конечно же, национальный характер персонажа. Впрочем, здесь следует сделать поправку на то, что, говоря о «национальном характере», мы часто имеем в виду искусственную конструкцию, одним из средств продуцирования которой является темброакустический «перевод» персонажа в чуждую языковую среду. В этом смысле мы скорее склонны принять за «немца» русского актера, который говорит в фильме на *подчеркнуто* немецком языке — то есть обозначает немецкий язык — или с *подчеркнуто* немецким акцентом, нежели природного немца, не стремящегося в своей речи акцентировать факт ее «немецкости». Если же речь идет о среднеазиатских актерах, то, в силу особенностей национального звукоизвлечения и интонирования, мы, возможно, и вовсе не смогли бы считать «социальный смысл» персонажа, говорящего в кадре на родном языке, если бы смотрели фильм с субтитрами. — Можно сказать, что в перспективе подобной темброакустической несоизмеримости культур «национальность» таджикского или киргизского актера становится в один ряд с «детскостью» персонажей фильма «Приключения в городе, которого нет», а собирательный образ советского человека, представленный пятнадцатью национально-республиканскими ипостасями, оказывается не меньшей утопией, чем образ двенадцатилетнего отрока, говорящего голосом Елены Камбуровой.