

Одной из основных проблем кадровой политики «Интуриста» на всем протяжении его деятельности оставался недостаток переводчиков с редкими языками (в частности, итальянским, японским, венгерским, финским, португальским, датским, шведским и норвежским), так как языковые вузы готовили их в недостаточном количестве. Привлечение молодых специалистов по заявкам как МВТ (до 1964 г. «Интурист» не имел права самостоятельного отбора), так и Главинтуриста не удовлетворялось Госпланом и Министерством высшего и среднего образования СССР в нужном количестве и особенно по необходимым языкам. Недостающий контингент переводчиков для временной работы в туристский сезон готовился на дневных и вечерних курсах в столице и на местах, но здесь качество обучения оставляло желать лучшего. Весьма высок был и процент слушателей, отчисленных за неуспеваемость.

Можно сделать вывод, что в советской индустрии туризма сложился специфический тип работника, который при наличии довольно широких общих знаний²⁹ не обладал развитым комплексом специальных трудовых навыков и профессиональных умений, необходимых для обслуживания различных категорий зарубежных гостей нашей страны. Следствием этого стали многочисленные претензии к гидам-переводчикам со стороны как иностранцев, так и проверяющих органов, отложившиеся в архивах ведомств.

© Орлов И., 2013

²⁹ Об этом свидетельствует сохранившееся в архивах большое число положительных отзывов иностранных туристов о работе гидов-переводчиков.

АННА ГАНЖА

«ЛЕГЕНДАРНОГО ВРЕМЕНИ КРЕСТНИКИ»: РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО УНИВЕРСАЛИЗМА ИЗ РЕФЛЕКСИИ КОЛЛЕКТИВНОГО ПОГРУЖЕНИЯ В ОБНОВЛЯющую СТИХИЮ ТЕМПОРАЛЬНОГО¹

Советская «песня о времени» — не просто тематически обособленный жанр. История (советского) как такового может быть прочитана как история нарастания и обострения рефлексии коллективной погруженности в темпоральное. В этой истории можно выделить ряд этапов. Первый этап, послереволюционный, подытожен в «Марше времени» Маяковского из футуристической и карнавальной пьесы «Баня» (1929) — драмы «с цирком и фейерверком». Здесь звучат призывы — «скорей стереть старье», «шагать быстрее», «на пятилетке сэкономить год», «налечь на непрерывный ход», «бить сильнее — пусть вымрет быт-урод» — под знаменитый рефрен: «Вперед, время! Время, вперед!» Несмотря на кажущуюся революционность, жест тотального отрицания старого посредством радикального ускорения времени — это жест вполне буржуазный и эстетский: машина инженера Чудакова в конечном счете решает задачу упразднения

¹ Статья подготовлена в рамках программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ — проект 2012 г. Лаборатории исследований культуры Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ «Фундаментальные социокультурные структуры и процессы современности: Культурная система модерна и основные стратегии культурной политики в СССР».

времени, к тому же не для всех, а только для избранных. Эти избранные становятся в буквальном смысле *потребителями* времени: уплачивая дорогую цену за каждый день проживаемого в трудах и заботах настоящего, счастливчики получают тайм-бонус в 100 лет для *потребления*, т.е. *уничтожения*, которых им не придется потратить ни единой секунды. Подобная арифметика имеет смысл только при условии конечности совокупного ресурса времени: коммунизм — это конечное время, данное сразу во всей своей полноте, т.е. бесконечно ускоренное. Очевидно, однако, что полнота бесконечно стертого и бесконечно сэкономленного времени — это полнота небытия. Коммунизм как результат бесконечного ускорения времени ничем не отличается от абстрактного буржуазного идеала, в котором время — единственное препятствие на пути неограниченного потребления, — напротив, бесконечно замедлено. Так или иначе, этот глубоко буржуазный в своей основе футуристический императив — бесконечно ускорить время, чтобы рано или поздно бесконечно замедлить его — в массовой песне первых революционных десятилетий реализован не был.

Следующий период, окончание которого можно очень условно отнести к середине 1960-х годов, характеризуется, во-первых, растущей вариативностью модальностей рефлексивного отношения ко времени и, во-вторых, постепенным обнаружением некоего общезнаменателя всех этих разнообразных модальностей. Так или иначе, осознанное и деятельное переживание времени фиксируется в многочисленных песенных формулах и становится по-настоящему массовым. Футуристический мотив *ускорения времени* сохраняется и даже усиливается, претерпевая, тем не менее, серьезное переосмысление. Уже в песне Исаака Дунаевского на стихи Василия Лебедева-Кумача «Марш веселых ребят» (а это 1934 г.) время понимается как нечто, требующее своего *покорения* наряду с пространством: «Мы покоряем пространство и время, мы молодые хозяева

земли!» — покорения методом «шагания по жизни с *песней*», а вовсе не какого-то ускоренного или усиленного шагания. Песня подчиняет человека своему ритму, дает ему меру и устанавливает предел, превышение которого равносильно утрате контроля над временем. С песней люди погружаются в неукротимую стихию времени, образуя коллективное звучащее и резонирующее тело, — и время покоряется песне, начиная течь, идти или бежать сообразно ее ритму. Песня представляет собой ту самую соломинку, ухватившись за которую, мы перестаем быть пленниками времени и становимся его господами; такой исход возможен для нас потому, что песня — это образ упорядоченного и упорядочивающего Времени, связывающего начала и концы, возрождающего нас к Правде и сообщающего нам «мужество быть».

За несколько десятилетий формируется своего рода традиция ускорения времени, поэтому такое ускорение уже никак не может сопровождаться тотальным отрицанием «старого» — ведь этим «старым» неизбежно становится то самое «новое», за которое проливали кровь «герои былых времен». Только теперь, когда мы выкуплены из рабства у безвременья кровью павших на полях сражений героев, — кровью, ставшей Песней и Памятью, — только теперь мы можем трезво, осознанно и рефлексивно соотнести себя со временем. Время перестало кружиться «чертовым колесом», оно выпрямлено, заведено и ускорено. Мы можем услышать мерную поступь времени в звуках заводских гудков, школьных звонков и даже просто в тиканье часов. Все, что нас окружает, перестает быть только самим собой и становится образом времени. Но теперь, в отличие от эпохи нэпманского безвременья, время не поработает нас, не увлекает в свой пьянящий круговорот без нашего согласия, не лишает нас воли, разума и памяти соблазном «вечного настоящего». Чтобы «вовремениться», стать частью общего времени — Большого времени — и удостоиться гордо-

го звания современника, каждый из нас должен приложить серьезное *личное* усилие. Фактически только теперь, в эпоху советской зрелой классики, становятся актуальными строки Маяковского: «Это время гудит телеграфной струной, это сердце с правдой вдвоем. Это было с бойцами, или страной, или в сердце было в моем». Только теперь время вытягивается в струну, только теперь оно начинает звучать и звать за собой. Задача советского человека — откликнуться на этот призыв.

В рассматриваемый период — примерно до середины 1960-х — появляется множество песен, так или иначе фиксирующих *ход времени*: здесь тематизируется не просто переживание субъективной погруженности в неупорядоченную стихию темпорального, но наличие устойчивого и объективного порядка, которому эта стихия подчинена. Заботы, дела, дружный труд; эталонное «московское время», по которому живет и трудится народ; пути и дороги, которые мы прошли и которые нам еще предстоит пройти; эстафета поколений — все это можно назвать одним словом — «жизнь». Для советского человека, в отличие от нас, сегодняшних, «жизнь» ни в коем случае не является эвфемизмом для обозначения чего-то, выходящего за последние пределы человечности, чего-то несправедливого, уродливого, каких-то не имеющих адекватного выражения в человеческом языке темных страстей и отвратительных проявлений. Жизнь — это исполнение, перформанс Большого времени в коллективном советском теле. Жить — значит «слушать время», слушать буквально, так, как оно явлено в советской песне, и дружно шагать туда, куда оно зовет.

Жизнь — это еще и преодоление смерти. В советской песне «классического» периода жизнь, преодолевающая смерть, — это, во-первых, Память, а во-вторых, Юность или Молодость. Именно обобщенная песенная формула памяти предельно наглядно обнаруживает метафизический образ времени — в той мере,

в какой время является также и Большим временем, конституирующим «советское» как таковое. Это формула различия памяти как *забвения* и памяти как *собрания* и *обретения*. Советская модель памяти строится на отождествлении памяти-забвения с личной памятью, а памяти-обретения — с памятью коллективной, народной. Противоположная советской — назовем ее буржуазной — модель памяти, напротив, отождествляет массовую, социальную, объективированную и овеществленную память с памятью-забвением, а память частную и субъективную — с памятью-обретением.

Критики советской эпохи, усматривающие в «советском» прежде всего ложь, страх и унижение человеческого достоинства, могут быть правы в частности, однако они упускают из виду главное — самоопределение советского человека как *алчущего и жаждущего правды* и находящего эту правду в обновляющей стихии темпорального. Все дело в том, что критики советского воспроизводят в своих рассуждениях принципиально иную, «буржуазную» модель памяти и времени. В рамках этой модели интерсубъективная, объективированная память представлена в форме музея — мертвого хранилища исторических и культурных ценностей.

Музей сам по себе ничего не транслирует: он является всего лишь удобным инструментом государственной идеологии. У буржуазного индивида музей — в широком смысле совокупного культурного продукта человечества, поддерживаемого в состоянии хотя бы минимальной актуальности (в отличие от запасника), — не вызывает доверия: неустраняемая случайность в подборе «артефактов» и в их сочетании служит поводом к подозрению в «манипуляциях» со стороны менеджера музея — государства. Буржуазный индивид отказывается воспринимать музей как целое, — как общую для всех культурную почву, — его интересуют только *отдельные* артефакты, только частности и детали, только то, что *отклоняется*, а следовательно, не

вписывается в навязываемый образ единства. Именно в «авторитарном» конструировании исторического и культурного единства, в пренебрежении к особенному и не охватываемому системой категорий потребитель и усматривает ту самую «стратегию забвения», которая делает музей местом лжи и манипуляции.

Очевидно, что единственным способом пробиться сквозь «тотальность беспамятства» к чему-то в высшей степени специфическому и потому живому становится для индивидуалиста-потребителя образ его взаимодействия с собственным прошлым, его персональная память-обретение. Буржуазная личная память устроена наподобие камеры-обскуры: она выхватывает из прошлого — точнее, из резервуара переживаний и эмоций, которые так никогда и не становятся чем-то окончательно прошлым, — некий момент, который делается предметом созерцания, имеющего целью полное, детальное воспроизведение и *оживление* всей сцены целиком, включая наблюдающего ее индивида. Буржуазный индивид испытывает непреодолимую потребность ежесекундно проецировать на любую жизненную ситуацию образ *себя самого*, наблюдающего данную ситуацию как заведомо завершенную и обрамленную рамкой окрашенного субъективного отношения картину.

Если советский человек вполне доверяет врожденной, природной памяти и использует ее анестетические свойства для того, чтобы наполнить свою жизнь высшим, универсальным содержанием, то потребитель-индивидуалист развивает свою память так, чтобы она выполняла противоестественную задачу абсолютной, фетишизирующей фиксации на частном, обособленном объекте; результат такой фиксации — *мемориальный фетиш* — индивид потребляет в качестве собственного внутреннего смысла. Несколько огрубляя, можно охарактеризовать принимаемую потребителем на вооружение стратегию взаимодействия с музеем как приписывание музейному артефакту свойств ме-

мориального фетиша. Именно так современный нам российский потребитель взаимодействует с «музеем советского» — он всячески сопротивляется любому осмыслению советского в качестве *единства*, и если и видит какое-то оправдание существованию подобного музея, то таковым оправданием становится возможность трактовки его артефактов исключительно как свидетельств *частной жизни* — как *фетишей*, ускользающих от любого обобщения и любого понятия.

Как и Память, советская Юность имеет две стороны — это, во-первых, юность *уходящая* или *ушедшая*, и, во-вторых, юность *бессмертная*. В советской песне совершенно отсутствует представление о юности как об особом замкнутом мире, пребывание в котором обусловлено возрастом. Есть мир детства, мир школы, есть даже особый студенческий мир, но вот мира юности нет. Школьный мир существует именно потому, что пребывание в нем хоть и конечно, но занимает довольно много времени.

С юностью все иначе. Юность не является чем-то таким, что начинается в один момент времени и заканчивается в другой: «Нет у юности начала, нет у юности конца» («Песня о вечной юности» Яна Френкеля на стихи Марка Лисянского, 1960). Юность — это зов вечности, звучащий в наших сердцах, и мы юны в той мере, в какой откликаемся на этот зов. И наоборот, простое физиологическое ощущение себя молодым и полным энергии вполне совместимо с душевной дряхлостью и изношенностью, «ветхостью». Юность не дается советскому человеку раз и навсегда — однажды услышав зов вечности и откликнувшись на него, мы не можем на этом успокоиться и предоставить все естественному ходу вещей. Мы должны каждый миг предельным личным усилием воссоздавать вот эту некогда установленную нами связь с *бытием по истине*. Вот почему юность одновременно переживается советским человеком и как *уходящая* — поскольку первый опыт соприкосновения с нетленным, самотождествен-

ным бытием остался в прошлом, и как *бессмертная, вечная* — поскольку Правда, верность которой мы доказываем ежедневным подвижническим трудом, не знает ни тени перемены — она вчера, и сегодня, и во веки та же.

Юность *вечно жива* в первую очередь благодаря народному подвигу. Время народного подвига — Великой Революции и Великой Войны — это время, каждая секунда которого насыщена вечностью, время, ставшее неисчерпаемым источником вечной юности для следующих поколений советских людей. По причастности к Большому времени юность ломает пределы, поставленные ей природным ритмом человеческой жизни. Молодость отнюдь не дистанцируется — ни исторически, ни эстетически — от легендарного времени, в котором она черпает свои силы. Именно из-за отсутствия ретроспективной дистанции — из-за того, что юность не просто *помнит* о славных временах героев, но сама облечена в славу и «окутана славой» («Весенняя песня» Анатолия Лепина на стихи Михаила Светлова, 1941) — она, юность, и может шагать вперед стройными рядами маршевых колонн, мчатся весенним потоком и открывать новые просторы.

Романтический ореол советской юности рождается не из «индивидуалистического бунта», не из непосредственного «переживания» мира как вызова и, следовательно, как инструмента персональной идентичности; «чудеса» и «мечты» — это вовсе не бегство в пространство внутренней свободы из тюрьмы реального. Советская романтика — это романтика сбывшейся мечты и «ежедневного чуда» (песня Бориса Фиготина на стихи Леонида Дербенева «Доброе утро», 1960-е годы). Мечта *уже* сбылась — точнее, вечно сбывается — в легендарном времени Подвига, и поэтому наш сегодняшний «новый день» нов не оттого, что мы продолжаем верить в мечту и надеяться на чудо, — в таком случае вечно повторяющееся настоящее не сулило бы нам ничего по-настоящему нового, — а оттого и в той мере, в

какой мы проживаем наш день в измерении свершившегося Чуда — в той мере, в какой этот день актуально, бытийно «полон сил и вдохновенья, <...> светел и чудесен» (песня Анатолия Лепина на стихи Михаила Матусовского «День моей страны», 1961). Чудесен же он потому, что «голоса и звуки песен далеко ему слышны» (Там же). Новый день напоен звучащей, плывущей вдаль и разливающейся вширь поэзией до состояния сущностной, радикальной, резонирующей полноты, в которой зримо и осязаемо наличествует связь времен, голосов, стихов и песен.

Подытоживая сказанное о репрезентации Времени, Памяти и Юности в советской песне «классического» периода, отметим, что стадия окончательной кристаллизации советских музыкально-поэтических смыслов, в том числе и в «песнях о времени», приходится на период «оттепели». Именно в этот период советская песня обретает подлинную всеобщность и цельность, начинает играть роль субстанции советского как такового. Песни о времени — а советская песня всегда так или иначе соотносит себя со временем, «малым» или «большим» — образуют в своей совокупности некую обобщающую трехчастную формулу «советского»: связь времен (настоящее обретает смысл только в памяти о легендарном прошлом) дана как полнота времени (память о прошлом не просто субъективно и эмоционально переживается, но объективно и деятельно исполняется, вершится в настоящем: настоящее — это момент вечности), которая в отношении к будущему обладает качеством абсолютной новизны (неполное, текучее, незавершенное настоящее является ветхим по определению, поскольку его незавершенность требует наступления чего-то иного и нового; полное же время, напротив, является новым в сравнении с любым возможным будущим, поскольку это будущее — не более чем повторение и, возможно, обособление, «приватизация» того, что *уже* дано в целостности наличной полноты времени).

Отталкиваясь от формулы «советской классики», приступим к характеристике последнего периода эпохи СССР. Этот период, начало которого мы условно датировем серединой 1960-х годов, можно назвать «советской эклектикой» или, к примеру, «советским эллинизмом». Главной чертой периода — в интересующем нас аспекте — становится разложение «классического» темброакустического и песенно-интонационного единства советского мира. Распадается связь времен: все чаще практикуется дистанцирование и рефлексия в отношении советского прошлого, его эстетизация и художественно-риторическое конструирование; память о прошлом перестает непосредственно определять настоящее в его тотальности, оседая в локальных, частным образом обживаемых «местах памяти», каковыми могут выступать и отдельно взятый кинофильм, и отдельно взятая песня — например, «бардовская» песня о Гражданской войне, звучащая в кинофильме.

Прошлое обособляется в виртуальных, имитационных, знаковых формах, к моменту распада СССР окончательно консервируясь в виде хаотичного множества «мемориальных фетишей», играющих роль символических подпорок для индивидуальных актов «потребления прошлого». Утрачивается и *полнота времени*, и *радикальная новизна*: не только прошлое замыкается в обособленных фетишистски-потребительских анклавах, настоящее также обособляется, «приватизируется», укореняется в инертной, ревокативной стихии ветхого, становится непроницаемым для одновременно разрушительных и обновляющих энергий Большого времени — что советский человек с еще пока живой темпоральной чувствительностью безошибочно опознает как «застой». Новое потребительское сознание обуржуазивающегося индивидуалиста усматривает в прошлом — и непременно в более далеком прошлом, чем недавнее советское прошлое, — подлинность, а в будущем — новизну как обретение новой, качествен-

но иной и гораздо более масштабной подлинности. Почувствовавший вкус к *самозабвению* homo soveticus ощущает себя выброшенным за борт истории; его новая программа *темпоральной идентичности* заключается в неограниченном потреблении материальных знаков актуального, модного и современного.

В массовой песне периода эклектики эта тенденция проявляется в постепенном отходе от универсальности поэтического текста и исполнительской интонации. Поэтический текст «классической» советской песни — мы имеем в виду, конечно же, некий «идеальный тип» — универсален в меру своей открытости: он легко дробится на отдельные фразы, представляющие собой готовые формулы — схемы социальной самоидентификации субъекта, пропевающего таким образом некий обобщенный и реализуемый в коллективном опыте социальный смысл, в котором он, субъект, обнаруживает смысл собственного существования. Множество таких вот песенных формул обретает единство и общезначимость в горизонте монотематизма и унивокальности советского песенного мира.

Интонационная универсальность «классического» советского исполнителя — в качестве образцов здесь можно назвать Владимира Трошина или Олега Анофриева периода 1960-х — заключается в предельной *транзитивности* голоса-медиума: любой слушатель легко подхватывает исполняемую таким голосом песню, начинает подпевать ей, а потом снова и снова пропевать ее вслух или про себя; он опознает звучащий голос-медиум в качестве *собственного внутреннего голоса* и, таким образом, инкорпорирует транслируемый исполнителем универсальный смысл. Поэтический текст позднесоветской песни становится все более и более закрытым. Этому в значительной мере способствовало поэтическое возрождение периода «оттепели». Композиторы все чаще пишут песни на «непесенные» стихи известных советских поэтов, в том числе на переводы зарубежной классики; вместе с тем

советские поэты, пишущие песенные тексты, все реже делают скидку на «низкий жанр».

Текст песни обретает самостоятельную ценность, он все чаще рассчитан на эстетизирующее обособление слушателем в качестве самостоятельного поэтического микрокосма и все реже годится для разложения на отдельные смысловые единицы, в свернутом виде содержащие готовую социально-миметическую схему. Советский песенный космос становится все более *политематичным* и *эквивокальным* — он распадается на эксклюзивные поэтически-песенные миры, обживаемые все более частным образом. Мир Роберта Рождественского отличается от мира Николая Добронравова, а оба эти мира, в свою очередь, совершенно не похожи на миры Владимира Высоцкого, Юлия Кима или Булата Окуджавы. Множественности поэтических миров отвечает множественность исполнительских интонаций; при этом общая тенденция заключается в образовании замкнутых «кластеров», объединяющих родственные музыкальные, поэтические и вокально-интонационные феномены.

Частная интонация — ее частный характер проявляется по-разному у тех же Высоцкого и Окуджавы, у Вадима Мулермана и Валерия Ободзинского, у Яака Йоалы и Николая Гнатюка, у Людмилы Зыкиной и Валентины Толкуновой, у Валерия Леонтьева и Аллы Пугачевой, у бардов и солистов ВИА, и т.д., и т.д. — это интонация с *ограниченной транзитивностью*: дело тут не только в том, что далеко не все слушатели опознают голос Высоцкого или Кикабидзе в качестве собственного внутреннего голоса; гораздо важнее то, что условием успешности события «темброакустической идентификации» и присвоения транслируемого голосом социального смысла в данном случае является нарушение социального слуха со стороны субъекта.

Социальная глухота заключается в том, что голос всеобщего, голос общезначимой истины, голос нравственной правды звучит в нас как что-то внешнее и

принудительное, что-то такое, от чего хочется спрятаться, — средством «демпфирования», защиты от призывающей универсальности становится своего рода миметическая сентиментальность: мы находим особое удовольствие в том, чтобы создавать внутри себя некую манящую, щекочущую пустоту, заполняемую разнообразными темброакустическими ощущениями и «эмоциями». Выражаясь метонимически, мы не желаем слышать внутри голос Трошина и поэтому настойчиво упражняемся в мысленной имитации то Высоцкого, то Окуджавы, то Гребенщикова, то — нет предела падению! — Стаса Михайлова. Крайним выражением этой тенденции является практика слушания иностранных исполнителей. Западная индустрия развлечений становится в годы «застоя» внутренней родиной всех тех, кто отрицает «советское» в качестве горизонта персональных жизненных смыслов.

© Ганжа А., 2013

АВТОРЫ

- В и т а л и й К у р е н н о й — профессор, заведующий отделением культурологии факультета философии НИУ ВШЭ, научный редактор журнала «Логос»
- Р у с л а н Х е с т а н о в — профессор кафедры наук о культуре отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ
- Б о р и с Ка г а р л и ц к и й — директор Института глобализации и социальных движений (ИГСО)
- И р и н а Г л у щ е н к о — доцент кафедры наук о культуре отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ
- И г о р ь О р л о в — доктор исторических наук, профессор кафедры политического поведения факультета прикладной политологии НИУ ВШЭ
- А н н а Г а н ж а — кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ
- Т и м о ф е й Д м и т р и е в — кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ
- Ф е д о р С и н и ц ы н — кандидат исторических наук, докторант Института российской истории РАН
- Б о р и с С т е п а н о в — кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник ИГИТИ НИУ ВШЭ, доцент кафедры наук о культуре отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ
- Р о м а н А б р а м о в — кандидат социологических наук, доцент кафедры анализа социальных институтов НИУ ВШЭ
- Е л е н а Ю ш к о в а — доцент Столичной финансово-гуманитарной академии, филиал в Вологде, ведущая кафедрой дизайна
- В е р а Б е р е з и н а — слушательница III курса Европейского университета в Санкт-Петербурге, аспирантка Санкт-Петербургского института истории РАН

АВТОРЫ

- Е л и з а в е т а Ж д а н к о в а — аспирантка Европейского университета в Санкт-Петербурге и Санкт-Петербургского института истории РАН
- Г а л и н а Г о н ч а р о в а — студентка IV курса отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ
- А л и н а В о л ы н с к а я — студентка магистратуры отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ
- М а р и я В а г и н а — студентка магистратуры отделения культурологии факультета философии НИУ ВШЭ