

[...in terris]...

УДК 008:78.05/.07(5)

ББК 71.0+85.313

Е.В. ВАСИЛЬЧЕНКО

ГЕНДЕРНАЯ ТЕМА В МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ МИРОВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Рассматривается проблема гендера и ее преломление в музыкальной культуре различных цивилизаций, а также проблема женского и мужского музыкального профессионализма. Отдельный раздел статьи посвящен женскому музицированию на примере стран исламского мира, Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. Проблема «женщины — общество — музыка» анализируется на трех уровнях: участие женщин наряду с мужчинами в акциях, так или иначе связанных со звуко-музыкальным выражением; выделение женского творчества в особую социокультурную нишу, в том числе и в результате дискриминационных мер, отражающих ту или иную идеологию; формирование специального слоя музыки внутри установившейся традиции женского музицирования.

Ключевые слова: гендер, звуко-музыкальная традиция, социокультурный статус музыканта, женщины-развлекательницы, а дао, гейша, кисэн, дзи, наньин, уртын-дуу, ка чу.

Исследования, связанные с гендерными различиями, вот уже более полувека вызывают живой интерес ученых из самых разных областей знания. Однако в музыкологии они почти никогда не обособлялись в особое направление, хотя проблема гендера в музыкальной культуре так или иначе присутствовала в работах музыковедов — от фольклористов и этномузыковедов до представителей так называемого классического музыковедения, а также в работах, посвященных популярной музыкальной культуре.

Собственно художественный язык того или иного вида творчества всегда с трудом поддавался разделению на «муж-



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

ское—женское», поэтому, например, в архитектуре, живописи и скульптуре, музыке и литературе, так и не сложилось понятие «женский»/«мужской» язык. Хотя в 1980—1990-е годы Ролан Барт и Жак Деррида поставили вопрос о специфике женской субъективной репрезентации в культуре.

В конце 1980-х годов при Международном совете по традиционной музыке была создана рабочая группа по исследованию гендера и музыки. Был организован ряд мероприятий, в том числе международный фестиваль «Композиторы-женщины вчера и сегодня», научный конгресс «Женщина в музыке» и другие.

В 1990 году в серии «Межкультурные музыкальные исследования» этой же группой был выпущен сборник научных трудов «Музыка, гендер и культура» [1], в котором освещались проблемы гендера в музыкальной культуре многих стран и регионов¹. Это был типичный этномузыкологический материал, работая с которым исследователи очень осторожно подходят к гендерным проблемам в музыке, в основном, ограничиваясь освещением социокультурной стороны функционирования мужского и женского творчества. Ставятся вопросы: где, когда, по какому поводу, каковы манера игры на инструменте или пения, тип сценического костюма, характер взаимоотношения со зрителем и т. п.

Что касается собственно музыкального текста той или иной звуко-музыкальной традиции, то попытки выявить в нем отражение гендерных стереотипов выглядят неубедительно. Все сводится, как правило, к констатации характеристик женского или мужского голосов, особенностей чисто физиологических приемов игры на инструменте или пения и т. п., то есть всего того, что и так в женском или мужском исполнении само собой разумеется.

Категории «мужское—женское» в музыкальных культурах мира

Древнейшие обряды анимистического периода, особенно обряды плодородия, в большинстве цивилизаций мира являются отражением дихотомического представления о мире, который моделируется по принципу «верх—низ», «Небо—Земля», «мужское—женское», «четное—нечетное» и т. п. Это не могло не отразиться на конструкции и характере звучания ритуальных инструментов. Так, для ритуальной практики Древней Месопотамии характерна символическая парность барабана *балаг* и тростниковой свирели *шем* (шумерский, *халхалату* — на аккадском) — символов силы и слабости, ассоциирующихся с мужским и женским началом. Следует упомянуть также двойные тростниковые свирели периода Ура (2500 г. до н. э.), парные бронзовые тарелки из Нимруда. «Парная» форма корпуса барабана балаг (песочные часы как символ двух начал, двух диалектических противоположностей) была повторена впоследствии в барабанах подобного типа в

Южной и Юго-Восточной Азии, странах Ближнего Востока, позднее — на Дальнем Востоке. В целом в большинстве цивилизаций особый сакрализованный характер звукового агрегата как посредника между земным и небесным мирами не мог не отражать в символической форме естественные проявления человеческого существа, прежде всего взаимоотношение мужского и женского начал.

Опора на антропоморфное дихотомическое представление о мире в символическом обосновании конструкции звуковых агрегатов является в известной мере универсальным принципом для большинства цивилизаций. Например, некоторые племена американских индейцев используют в шаманских ритуалах так называемую шаманскую трещотку с резонатором из круглой тыквы или бутылеобразной тыквы-горлянки, в которую насыпают кварцевую гальку. Звук, издаваемый трещоткой, считается голосом духа. У шаманской трещотки *хебу-матаро* индейцев варао есть «голова», «волосы», «рот», «шея» и т. п. — интересный и нечасто встречающийся пример символической коннотации звукового агрегата непосредственно с потусторонней силой. Боковые щели на трещотке наносились в зависимости от пола персоны, с которой «работал» шаман: вертикальные — при лечении женщин, горизонтальные — при лечении мужчин. У индейцев камаюра (Бразилия) флейты, изготавливаемые из человеческих костей и, по поверью, обладающие особой магической силой, всегда использовались в парах: мужская и женская. В Андах флейты — как символ фаллоса — часто помещались в могилы шаманов и других уважаемых персон, что, по поверью, обеспечивало жизнь после смерти [1, р. 377—381].

Мистическое единение в космической энергии *секти* двух противоположных начал — женского и мужского — отразилось на символических соответствиях конструкции и звучания инструментов индонезийского оркестра гамелан. Так, самый большой гонг — гонг агенг (*gong ageng*)² — почти всегда существует в паре: «женский» и «мужской» гонги, поочередно отбивающие разделы композиции — гонганы (*gongan*). При этом «женский» гонг — большего размера и более глубоко и протяжно звучащий — считается главным инструментом, в котором живет «дух» гамелана; ударом по нему начинается и заканчивается гэндинг. Металлофон бонанг представляет собой два ряда гонгов, горизонтально расположенных на специальной подставке: нижний ряд гонгов большего размера — «женский», верхний — «мужской» [2, р. 388].

Категории «мужское—женское» в ряде культур могли отражаться и на типе звучания. Так, индейцы тукано (Южная Америка) с древних времен выделяли три типа звучания: свистящий, вибрирующий и ударный. Свистящий звук, обычно продуцируемый духовыми с высоким звучанием, символизировал женское любовное томление. Ему противопоставлялся вибрирующий звук, связываемый с мужским началом, активным, порой агрессивным (чаще

¹ В том числе таких, как Швеция, Финляндия, Словения, Югославия, Турция, Алжир, Либерия, Таиланд, Китай, Тропическая Африка.

² Агенг (*ageng* — на кромо), гедэ (*gede* — на нгоко) — тяжелый, сильный (о голосе), низкий (о звуке; ветре, волне), полное сил (о сердце).

всего он представлял собой имитацию жужжания насекомых). Ударный звук (на барабанах и т. п.) означал синтез оппозиций — соединение энергии мужского и женского начала [1, р. 377].

Можно ли проследить некие общие для всех цивилизаций мира закономерности в отражении мужской и женской сексуальной экспрессии в звучании человеческого голоса и музыкального инструмента? По этому поводу хотелось бы высказать ряд соображений. Не вызывает сомнения, что сексуальность в звучании человеческого голоса проявлена гораздо более естественно; в процессе пения немаловажную роль в этом может играть и словесный текст. В качестве примера можно привести песни-соревнования между юношами и девушками во время весенних общинных праздников, которые во многих цивилизациях являются реликтами обрядового оформления ситуации межполового флирта. В Юго-Восточной Азии подобное антифонное пение, представляющее собой своеобразное соревнование в стихотворчестве и пении, сформировалось в одну из ведущих традиций национального творчества. Такие песни-соревнования занимают большую часть времени многих праздничных действ по всему региону: это песни-игры па-ньях в Лаосе, киоу кау в Таиланде, куан хо, хат бай тей, хат гэу, хат соан во Вьетнаме, айяй айянг в Камбодже, малайские пантуны, яванские париканы, тагалские карагаты и многие другие.

Устойчивую многовековую традицию во многих цивилизациях представляют собой магические любовные песни. У индейцев варао в Южной Америке мужчина, обольщающий женщину, во время пения называет поочередно все части ее тела, чем возбуждает в ней сильное сексуальное влечение. В традиции культового пения цивилизаций периода развитых монотеистических религий использовались различные способы нейтрализации сексуальности. В их числе: использование «слабовибратного» пения (что впоследствии стало обязательным в христианских храмовых службах), определенные требования к внешнему виду и манерам поведения певца или певицы (минимум телодвижений и мимики, строгий закрытый костюм и т. п.). В христианских богослужениях предпочитали использование хоров мальчиков: чистые детские голоса не вызывали греховных мыслей.

В отношении музыкального инструмента парадоксальность ситуации заключается в том, что несмотря на фактическую неодушевленность он может непосредственно вызывать сексуальные переживания — внешние элементы его конструкции часто являются тому причиной. Многие музыкальные инструменты с древности связывались с определенными секс-символами, что накладывало табу на их использование: флейта, например, являлась фаллическим символом, а контейнерообразная трещотка и различные виды барабанов — символом женского начала. При этом мужчина, играя на звуковых агрегатах, как правило, не сталкивался с какими-либо ограничениями, в то время как женщинам к определенным инструментам порой запрещалось даже прикасаться (например, к флейте, морским раковинам и др.). Определенные зву-

ковые агрегаты могли нести на себе и женскую, и мужскую символику: так, корпус щелевого барабана связывали с утробой, щели — с вагиной, а палку, с помощью которой ударяли по барабану, — с фаллосом. Разрыв мембраны главного барабана с помощью палки в конце обряда Первой борозды является прямой отсылкой к половому акту и моменту дефлорации. У некоторых народностей Юго-Восточной Азии это и сегодня считается символом мощной стимуляции плодородия Земли [3]. Очевидно, из-за его порой ярко выраженного «бесстыдства» к музыкальному инструменту с осторожностью относились почти все мировые религии: ислам не допустил его в храм, христианство сделало исключение лишь для органа, а буддисты старались использовать «сексуально нейтральные» звуковые агрегаты — гонг, деревянный брусок (в виде рыбы), колокольчики.

Отражение гендерных отношений в той или иной культурной традиции может указывать на ее историческую датировку. Так, в Юго-Восточной Азии вплоть до наших дней сохранилась традиция гонговых ансамблей. Здесь отдельные звуковые агрегаты специально обозначались по половозрастному признаку: гонг-мать, гонг-отец, гонг-сын, гонг-дочь, гонг-приемный сын (то есть изготовленный из другого сплава) и т. п. Известно, что эта традиция уходит корнями в глубокую древность; хотя бы приблизительной ее датировки не существует. Учитывая символическую коннотацию главного и самого большого гонга (до 2 м в диаметре) с женским началом (гонг-мать), можно предположить, что иерархия звуковых агрегатов в гонговых ансамблях отражает эпоху материнско-родовых отношений в регионе.

Естественная для любого социума системная конструкция «мужское—женское» не может не подразумеваться в исследовании звуко-музыкальной традиции. Без указания на половую привязанность какого-либо вида, жанра или стиля в музыке акт звуко-музыкальной коммуникации выглядит как бы «подвешенным», пребывающим вне реалий социума. И это хорошо видно при анализе звукового аспекта ритуально-обрядовой практики того или иного народа. Так, в пении на традиционных монгольских пиршествах *найрах* ведущими являются только мужчины. Не только профессиональный певец, но и каждый уважающий себя мужчина должен был уметь петь три *уртын-дуу найра*. Как отмечает монгольский этномузиколог Оуунцэцэг Дорволжингийн, «пение уртын-дуу³ входило в одну из “девяти вещей”, которые должны были уметь мужчины: среди них — скачки, борьба, стрельба из лука, ковка металла и др.» [4, с. 140]. В этом пении отражены культ коня и всадничества, характерный для кочевых народов, культ мужской воинской доблести и патриотизма, обожествление родного очага, глубокое почтение к предкам и старшим рода. Поэтому пение уртын-дуу издавна входило в обязательное традиционное образование монгольских мальчиков наряду со скачками и воинскими искусствами.

³ Уртын-дуу — песенная традиция, ставшая своеобразным символом музыкальной культуры монголов.

К тому их приучали с малых лет. Так, Ж. Дорждава со слов известного певца С. Дамчаа описывает как «при возвращении к финишу скакунов (на традиционных состязаниях) восемь мальчиков, надев зеленые маски, изображающие голову коня, держа в руках по палочке, встречали всадников пением уртын-дуу (цит. по: [4, с. 147]).

По сравнению с женским голосом мужской характеризуется естественной мощью и силой, обладает особым тембровым богатством⁴. У монголов традиционная певческая школа предполагала особую выносливость при звукоизвлечении, равно как и богатство тембровых красок. Горловое пение характеризовалось как «скрипучее». Грудное — как «лирико-грустное», с «шелковым» тембром, а так называемое «утробное» пение ценилось более всего, поскольку предполагало гулкое звучание голоса в низких регистрах.

В целом область профессионального музыкального творчества в большинстве мировых цивилизаций, как в храме, так и при дворе или в публичных концертах, в течение многих веков вплоть до XX века отличало доминирование мужчин-музыкантов. Это вытекало из общепринятой общественной морали: она как бы оберегала женщину от неестественной для нее кочевой жизни артиста, при которой надо было приносить в жертву личное счастье, отказываться от семьи, дома и т. п. В ритуально-обрядовом комплексе женский музыкальный профессионализм также всегда уступал мужскому. При формировании музыкальной культуры городского типа женщина царил в основном в домашнем, любительском музицировании. Так было в европейских странах и в США, где для женщины считалось хорошим тоном сыграть на клавишном инструменте или спеть на домашнем празднике. Так было и в культуре многих азиатских стран.

Особое значение во всех культурах имела традиция изготовления музыкальных инструментов. Требования, предъявляемые известными музыкантами к инструменту (его размерам, конструкции, темброво-динамическим возможностям и т. п.), во многом индивидуальны. Это в первую очередь относится к традиционным звуковым агрегатам, которые в большинстве своем не унифицированы, и к инструментам, предназначенным для сольного музицирования, а не для ансамблей и оркестров. Инструменты для оркестров или изготавливались сразу комплектом (индонезийский гамелан, придворный японский оркестр гагаку), или, как в классическом симфоническом оркестре, собирались из инструментов строго унифицированных конструкций. До появления профессии мастеров — изготовителей музыкальных инструментов конструктором музыкального инструмента мог стать любой из перечисленных выше типов музыкантов, но, как правило, все же мужчина.

Важнейшая фигура в системе музыкальной культуры — музыкальный менеджер, администратор или му-

зыкальный продюсер, который приобрел особый статус в современных формах музыкальной жизни, особенно в сфере шоу-бизнеса. Фигура женщины-менеджера появилась в этой сфере совсем недавно, приблизительно пять-десять лет назад.

Женщины в музыке

В общем плане допустимо рассмотреть проблему «женщины — общество — музыка» на трех уровнях:

- участие женщин в акциях, так или иначе связанных со звуко-музыкальным выражением, наряду с мужчинами без видимых ограничений;
- выделение женского творчества в особую социокультурную нишу по разным причинам, в том числе и в результате дискриминационных мер, отражающих ту или иную идеологию;
- формирование специального слоя музыки (жанры, стили, виды, манеры исполнения) внутри установившейся традиции женского музицирования.

Не останавливаясь подробно на первом уровне (его проблематика слишком широка и многоаспектна), обратимся непосредственно ко второму и третьему.

Давно замечено, что в женской трудовой деятельности гораздо ярче проявляется творческое начало, чем в мужской. Существуют целые пласты звуко-музыкального творчества, связанного с чисто женскими повседневными социокультурными реалиями, прежде всего с хозяйственными занятиями женщин. Так, А. Джонсон описывает звуко-музыкальные традиции так называемых женских лесных ферм, где крестьянки исключительно в женской компании проводили иногда по 5—6 месяцев в году, в то время как мужчины оставались «на хозяйстве» в деревне. По поверью, на фермах женщины учились у мифических существ — витр (сирен) — специальным голосовым сигналом, а также игре на духовых инструментах — горнах, рогах, длинных деревянных трубах. Эта звуковая практика помогала общаться с домашними животными, управлять стадами коров, коз и овец. Искусство ежедневных звуковых манипуляций, требующих особых навыков и специальной тренировки, помогало женщинам справиться с одиночеством и страхом, звуко-музыкальная игра скрашивала монотонность будничной работы.

Шведские мужчины в сельской местности до настоящего времени предпочитают не играть на духовых. считают это частью чисто женских обязанностей. Другое дело скрипка или аккордеон — чисто мужская исполнительская традиция [1, р. 27—41].

Яванские женщины для облегчения монотонной и изнурительной молотбы риса в длинных деревянных ступах-крупорушках придумали оригинальное звуковое развлечение, обыгрывая удары пестов о крупорушки. Со временем описанная «технологическая игра» стала составной частью отдельных церемониалов (инициации, брачного обряда и др.), не связанных с сельскохозяйственным циклом, но несущих в себе символику имитации плодородия. С переходом на уровень символического

⁴ Бывали, правда, редкие исключения. Так, в истории осталось имя известной певицы уртын-дуу Б. Лувсангомпил. В современной Монголии певицы уртын-дуу уже не являются редкостью. Но подобная половая «выравниваемость» музыкальной традиции — признак бытования современного музыкального фольклора многих народов.

действия эта игра получила название *котекан*⁵ и осуществлялась уже определенной группой исполнительниц, специально приглашаемых на празднество. И хотя формально участники котекана продолжают действительно обрушивать рис (а не имитируют данное действие), крупорушки в их руках превращаются в своеобразные звуковые агрегаты, на которых «играют», как на музыкальных инструментах. Для этого используются особые приспособления, увеличивающие звуковой резонанс: ступа помещается на деревянные чурбачки, устанавливаемые по краям и приподнимающие ее над землей на несколько сантиметров.

Интересный пласт звукового творчества женщин связан с обучением детей специальным хозяйственным навыкам, например, сбору съедобных растений и фруктов, выпасу скота, высадке рассады, приготовлению пищи (мать учит дочь специальной песне-приговорке, за время исполнения которой рис сварится до готовности) и др.

Во многих культурах женские колыбельные стали прообразом ведущих лирических жанров профессионального музыкального искусства, например баллад, исполнение которых в Европе XVII века было в основном прерогативой женщин.

Общеизвестно, что социальная роль и поведение женщины в различных цивилизациях по мере усложнения стратификационной структуры общества все сильнее испытывали воздействие ограничений согласно нормам доминирующих конфессий и философско-этических систем. Так, практически каждая конфессия, в том числе христианство, буддизм, конфуцианство и ислам, по-своему ограничивала участие женщин в социальной жизни (а музыка — это одна из важнейших форм социализации) определенным сводом правил. К примеру, возможность участия женщин в пении молитв активно дискутировалась в ранней христианской церкви. Адепты сирийской церкви (Ефрем Сириец из Нисибиса) выступали в защиту женских голосов, в то время как представители западных регионов были настроены против них (например, Ером из Палестины, Кирилл Иерусалимский, Исидор из Греции и др.). Немаловажную роль здесь сыграло участие женщин в оргиастических народных обрядах, поэтому в тех регионах, где эти обряды были особенно популярны, к звучанию женских голосов во время храмовой службы относились либеральнее. Своеобразным компромиссом можно считать правило, введенное сирийской церковью в V веке: женщинам разрешалось петь лишь ответ в псалме, интонируемом регентом-мужчиной.

В странах исламского мира инструментальное музицирование всегда было абсолютной мужской прерогативой. В мусульманском обществе женщине разрешалась лишь вокальная практика, причем, строго для женской и детской аудитории — колыбельные, свадебное пение и похоронные плачи. Появиться на широкой публике, в том числе и перед мужчинами, женщина-певица могла, только

исполняя плачи. Это был единственный жанр, где певица имела право проявить свой творческий потенциал и некоторую эмоциональную свободу в сочинении словесного текста или мелодии, как бы оправдывая свою эмоциональность конкретным скорбным случаем. Определенной творческой отдушиной для женщины-мусульманки были и свадебные ритуалы. Однако даже на свадебном празднестве ее вокальный стиль допускал строго установленную манеру: негромкое, сдержанное в эмоциональном отношении пение, в котором даже сама музыкальная ткань отличается монотонностью, отсутствием интонационной импровизации, свободы и разнообразия ритмического рисунка, то есть всего того, что составляет индивидуальное проявление стиля. Ни одна из исполнительниц не должна выделяться из коллектива, солирование здесь совершенно исключается. Атмосфера праздника и веселого гулянья всегда создавалась ансамблями мужчин-инструменталистов, исполняющих виртуозные композиции в быстром темпе и использующих «громкие» музыкальные инструменты — духовые с резким звучанием, разнообразные ударные и пр. Подобную ситуацию можно наблюдать, например, в музыкальной культуре памирских таджиков, у которых, также как и у курдов, большинство видов музыкальных традиций связано с мужским музицированием. Женское музицирование сосредоточено вокруг свадебного и похоронного обрядов и происходит в отдельном помещении.

Сусанна Зиглер, изучавшая свадебную музыку в сельских местностях современной Турции, приводит интересные примеры приглашения на свадьбы в качестве профессиональных певиц... цыганок [1, р. 85—101]. Являясь социальными изгоями, не принадлежащими к исламской вере и традиции, цыганки могут позволить себе нарушение ограничений, распространяемых исламом на поведение женщин в обществе, и выступать как перед женщинами, так и перед мужчинами. В юго-западных районах современной Турции цыганки даже имеют статус профессиональных певиц и танцовщиц, и за исполнение ритуальных песен под специальным тентом, где собираются женщины⁶, они получают неплохое денежное вознаграждение. Однако высокая оценка творческого потенциала певиц-цыганок не избавляет их от презрительного отношения турецких мужчин, порой называющих их «сельскими проститутками».

Известный российский африканист Ю. Кабищанов отмечает, что «музыкантши и танцовщицы, исполнявшие в странах арабского Средиземноморья эротические танцы, часто совмещали профессиональное ремесло с проституцией» [5, с. 65]. Иные из них жили в роскоши, порой были весьма близки к власти имущим, но редко имели возможность поднять свой индивидуальный социальный статус и почти никогда — групповой. Правда, бывали случаи, когда обедневшие аристократки, ведущие свой род от пророка и халифов, становились певицами и танцовщицами, «доступными за плату всем и каждому», подобно чернокожим

⁵ Игра подобного типа распространена во многих районах Юго-Восточной Азии: в Индонезии — на Суматре, Яве, Бали, Мадуре, в Таиланде (кунг лонг), во Вьетнаме и др.

⁶ Таким образом, символически отделяется особая, «женская» зона.

вольноотпущенницам и цыганкам. В этом случае «гетераристократка» утрачивала не только свое доброе имя, но и привилегии знатного происхождения. Впрочем, такое положение имело и свои преимущества: певицы, инструменталистки и танцовщицы в мусульманском мире пользовались наибольшей свободой. Характерно, что почти все они (даже цыганки и негритянки) могли официально исповедовать ислам, но приходили играть на свадьбах и пирах в дома как мусульман, так и христиан и евреев.

В странах, где ислам играл значительную роль, женский музыкальный профессионализм в городах оказался в еще более сложных условиях, чем в сельской местности. Между тем, в доисламский период пение женщин перед военными сражениями было для арабских племен мощнейшим вдохновляющим фактором. Считалось, что только женщина обладает даром вдохновлять мужчин на героические поступки.

Высокий статус женщины-певицы, исполняющей песни-гимны патриотического содержания, периодически ренировался в арабском обществе в периоды всплеска национальных движений, социальных революций и т. д.

По свидетельству арабского музыколога Асима аль-Халифы, в период махдистского государства профессиональные суданские певицы избавились от унижительного услужения в домах богатых горожан, которых они развлекали своим искусством за мизерную плату. Теперь они прославляли воинов-махдистов⁷. Наибольшую известность среди певиц приобрела Михера бит Аббуд, сочинявшая как музыку, так и слова к своим песням. Ее выступления стали символом национального достоинства, пробуждали у аудитории чувство патриотизма. Следующее поколение суданских певиц, сформировавшееся в начале XX века, находилось под сильным влиянием ее творческой индивидуальности: такие певицы, как Банона, Рабха, Шарифа бит-Биляль и др., нередко пели во время племенных сходов, перед важными военными походами и т. п.

Значительные ограничения касались и организации женского досуга в исламских странах. Так, в городах Судана только в 1930—1940-е годы женщины практически всех социальных слоев с трудом добились права исполнения танцевальных песен в жанре аль-тум-тум на посиделках в узком кругу или во время традиционных обрядов и праздников. Долгое время это вызывало возмущение ортодоксальных религиозных деятелей Судана, считавших такие песни аморальными, поскольку в пластике быстрых и ритмичных танцев, исполняемых под аль-тум-тум, присутствовали элементы эротической чувственности. Однако для большинства суданских женщин выступления певиц с песнями в жанре аль-тум-тум было единственной отдушиной, помогающей скрасить их бесправное положение в семье, жесткость норм социального поведения. Песни Рабхи аль-Тум-Тум, аль-Изухат, Фатымы Хамиси, Аши аль-Алатия, Маза-

лы аль-Абадия, Мери Шериф и др. пользовались огромной популярностью у широкой аудитории. В конце 1940-х эти певицы были допущены на радио, что резко повысило их престиж и позволило им в дальнейшем расширить сферу деятельности. В течение одного-двух десятилетий статус профессиональных певиц в Судане повысился — из презираемых обществом «девушек легкого поведения» они превратились в национальных «звезд» [6].

Сегодня в городах многих государств, где ислам является официальной религией, наблюдается активная деятельность женщин — профессиональных исполнительниц. Свободнее всего в сфере музыкальной практики чувствуют себя женщины, ориентированные на западную культуру и выступающие в оперных театрах, концертных залах и консерваториях (правда, в Иране, например, женщины, исполнительницы на западных музыкальных инструментах — фортепиано, скрипке и др., выступают все же только перед женской аудиторией). Уважением пользуются и исполнительницы классической национальной музыки, особенно если они добились широкой известности и выступают по радио и на телевидении. Сложнее дело обстоит с поп-культурой: сцена ночного клуба или ресторана по-прежнему считается «дурным местом» для порядочной женщины-певицы или танцовщицы⁸.

На Дальнем Востоке, а также во Вьетнаме важную роль в организации женского музицирования сыграло конфуцианство, особенно в период его возрождения в XIV—XV веках, когда доктрина Конфуция получила невиданное распространение среди самых широких слоев населения. Активно подчеркивалась роль музыки как мощного воспитательного начала, способствующего гармоническому развитию личности; музыке отводилось почетное место в системе образования. Все это имело значение и для женского музыкального образования, хотя для женщин объем получаемых знаний по установленным в обществе социальным нормам был значительно меньше, чем для мужчин. Женщину готовили главным образом к выполнению семейных функций. Тем не менее, в обучение девочки, помимо навыков ведения хозяйства, включали искусство правильной организации приятного досуга — каллиграфию, искусство стихосложения, живопись, а также танец, пение и игру на музыкальных инструментах. Однако демонстрировать полученные навыки в кругу посторонних мужчин ей строжайше запрещалось.

Значимый рост уровня музыкальной грамотности и ее широкое распространение среди населения в XIV—XVI веках, формирование слоя профессиональных учителей музыки, занимавшихся с учениками по сложившейся к тому времени особой образовательной системе, способствовали повышению профессионального уровня женщин-музыкантов. Начиная с XIV века в связи с процессом усложнения социальной иерархии в таких странах, как Китай, Корея, Япония, Вьетнам, появилась необхо-

⁷ Восстание махдистов в Судане (1880-е гг.) под руководством Мухаммеда Ахмеда, объявившего себя «махди» (букв. мессия), представляло собой священную войну суданских мусульман с «неверными», к которым махдисты относили турок, представлявших интересы европейских колонизаторов.

⁸ Тем не менее, несколько раз в Анкаре нам приходилось присутствовать на выступлениях женщин в подобных местах. При этом в зале присутствовали мужья певиц для поддержания репутации семьи.

димось отведения специальной социокультурной ниши женщине, профессионально занимающейся музыкальным творчеством. Деятельность профессиональных певиц и танцовщиц *дзи* в Китае, *кисэн* в Корее, *гейш* в Японии, *а дао* во Вьетнаме (у них был разный социальный статус и роль в обществе) находилась в ведении специальных государственных учреждений. Так, в Китае при династии Тан (VII—X вв.) были организованы специальные институты поющих девушек (цзяо фан), в юго-восточных провинциях Китая певицы *дзи* в VI—VIII вв. сформировали специфический камерно-инструментальный стиль *наньин* (букв. южный звук), который на рубеже XIX—XX веков распространился на Тайване, Филиппинах, в Индонезии и Сингапуре и сохранил популярность вплоть до наших дней; в Корее при императоре Ли Сонге (XV в.) совершенствовалась система категорий внутри института *кисэн*; во Вьетнаме в XV в. певицы *а дао* официально включали в состав придворного объединения музыкантов *зю фыонг*, они активно участвовали в придворных церемониалах.

В течение многих веков женщины-развлекательницы играли важную роль в дальневосточном обществе. Это было связано с ограничениями в общении полов в социальной и общественно-политической жизни согласно конфуцианским морально-этическим установлениям. Так, девушки и замужние женщины были привязаны к дому, практически не имея возможности появляться в общественных местах. В свою очередь, мужчины кроме общения с женщинами дома (матерями, сестрами, женами) могли встречаться с куртизанками или певицами-развлекательницами.

По сути дела, профессия развлекательницы стала для дальневосточной женщины одной из немногих уникальных профессий, позволяющих проявлять свободу чувств и эмоций. Система установлений, введенная для певиц в период Средневековья, свидетельствовала о формировании специфического профессионального цеха женщин-музыкантов. Эта система предусматривала обеспечение специального образования, регуляцию социального статуса (важно было оградить певиц и танцовщиц, актрис от посягательств на их достоинство) и степени активности в общественной жизни. Вводились особые категории, учитывающие уровень профессионализма, определение норм, касающихся морали и этикета (свободное поведение с мужчинами не поощрялось).

Специальные школы, которые находились в ведении придворных музыкальных палат, обеспечивали обучение одаренных девушек (как правило, из низших сословий) пению и декламации, классической поэзии, игре на музыкальных инструментах, каллиграфии, рисованию, правилам этикета, искусству внешнего убранства (грим, костюм, прическа), а также придворным дивертисментным танцам.

Таким образом, в период Средневековья в странах Дальнего Востока, а также во Вьетнаме сложилась парадоксальная ситуация, когда девушки из низших сословий, готовые стать певицами, получали значительно более совершенное всестороннее образование, чем те, что воспитывались в состоятельных семьях.

К последним не допускались мужчины-учителя, а девушку из бедной семьи, купленную в придворную труппу, мог обучать музыкант-мужчина, правда, часто он был слепым (своеобразная попытка хоть как-то ограничить общение полов!). Музыкальное образование подкреплялось и другими навыками. Так, в Корее с начала XV века было решено обучать девушку еще и умению врачевать, шить, кулинарному искусству (эти профессии ей могли пригодиться по достижении зрелого возраста: сцена не терпит увядшей женской красоты!).

Известно, что китайская музыкальная культура переживала регулярные чужеземные «вливания», как правило, в периоды децентрализации империи. При этом среда женского музицирования официально всегда считалась более консервативной, в нее сложнее было проникнуть чужеземным традициям. Это было связано прежде всего с определенными нормами в проявлении естественного женского эротизма. Поэтому недостающие в национальном женском музицировании ниши⁹ было проще заполнить за счет приглашения чужеземок, прежде всего танцовщиц (так сохранялась иллюзия незыблемости традиционной строгости нравов).

Культура, где эмоции постоянно умирялись церемониалом (даже в рамках досуга), не могла породить развитую традицию сольного танца, тем более, женского. Ситуация осложнялась и многовековой традицией специального бинтования ступней у китайянок, что делало их физически весьма ограниченными в движении и в течение многих веков затрудняло их путь на сцену в качестве театральных актрис и танцовщиц. И в сольных, и в коллективных женских придворных танцах стран Дальнего Востока движения женского тела должны были быть принципиально неэротичными, чувственно выхолощенными. Даже костюм китайских танцовщиц шился так, что плотно драпировал все тело, а кисти рук закрывались длинными широкими рукавами. Однако то, что не было дозволено китайке, разрешалось девице-чужестранке из Хутталя, Кумеда, Кеша, Маймурга, Самарканда, Бухары и других мест. Вошедших в возраст девиц переводили из дворцовых покоев в увеселительные кварталы Цзяофан, таверны и гостиницы.

Таким образом, если чужеземная музыка в целом подвергалась в Китае строгому отбору и входила в обиход адаптированная к существующей теоретической и социально-этической системе, то чужеземному женскому пению и танцу, напротив, удалось легко завоевать место под солнцем. Хуские (от «ху» — чужеземный) женские танцы с их ярко выраженной чувственностью, энергичные, с элементами акробатики, исполнявшиеся в головокружительном темпе, быстро и прочно распространились во всех социокультурных стратах — от дворца до придорожной таверны [7].

На протяжении многих веков женское профессиональное музыкально-танцевальное творчество, широко

⁹ В них входили жанры и стили, допускающие особо своевольное поведение женщины на сцене.

представленное в сфере развлечений, охватывало в странах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии практически все социокультурные слои. Придворные женские оркестры, распевание классических стихов под аккомпанемент лютни и цитры в кругу придворной элиты или городской знати (традиции певиц-развлекательниц дзи из южных провинций Китая), пение и танцы в домах состоятельных горожан, выступления на ярмарках перед простым людом, соревнования певиц в сельских общинах во время празднеств (вьетнамские а дао) — неполный перечень видов этого творчества. Здесь исследователи сталкиваются с часто встречающимися противоречиями между определенными официальными установлениями и реальными жизненными ситуациями: с одной стороны, презрение к женщине—профессиональной певице и танцовщице, что уже само по себе нарушало нормы общественной морали, с другой — невозможность обойтись без этой важной социальной группы, привносящей в жизнь естественную чувственность, эмоциональность. В то же время упоминания о женщинах — профессиональных развлекательницах — в официальные конфуцианские хроники конфуцианские книжники вводили весьма неохотно и скупой, в то время как литературные сочинения свидетельствуют о их социокультурной значимости и приводят восхищенные, поэтичные описания их мастерства. В Японии XVIII — начала XIX века в живописи и гравюре был весьма популярен жанр *биндзинга* (букв. картины красавиц;

ср. картины Утамаро Китагава и др.), воспевающий красоту и изящество гейш.

Удалось ли столь развитым традициям женского развлекательного искусства вписаться в современный мир? Сохранились ли сегодня «веселые кварталы» восточных городов? Автор, много лет занимающийся как историей, так и современным женским музицированием, проводил исследования во Вьетнаме, Китае и Японии. Но это уже тема другой статьи.

Список литературы

1. Music, Gender and Culture / Ed. Max Peter Baumann. — Berlin, 1990.
2. Becker J. Earth, Fire, Sakti and Javanese Gamelan // Ethnomusicology. — Vol. 32. — 1988. — № 3.
3. Стратанович Г.Г. Народные верования населения Индокитая. — М., 1978.
4. Дорволжингийн О. Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра уртын-дуу: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1990.
5. Кабищанов Ю. Социальный статус музыкантов и певцов-сказителей в африканском обществе (рукопись), 1975.
6. Аль-Халифа А.А. Вопросы современного развития городской музыкальной культуры Судана: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1985.
7. Рифтин Б.Л. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. — VIII в. н. э.) // Проблемы востоковедения. — 1960. — № 5.

УДК 784.69
ББК 85.31

А.В. КРЫЛОВА

РЕКЛАМНО-ПЕСЕННАЯ ФЕЕРИЯ ЭФИРА (ТОВАРЫ В ФОРМАТЕ ИСКУССТВА)

Рассматривается феномен рекламной песни — одного из самых популярных жанров в рекламной практике, воздействие которого на массовое сознание предопределено музыкальным форматом и опорой на архетипические смыслы, несущие массовому сознанию понятия «песня», «музыка», «искусство». Автор предлагает классификацию разновидностей рекламной песни, выделяет музыкально-стилевые приоритеты, анализирует вопросы мотивации, эстетики и мнемонических свойств жанра.

Ключевые слова: рекламная песня, бренд, аудиокommunikация, массовое сознание, жанр, мнемоника, мотивация.

Песня — один из самых популярных жанров в рекламной практике. Ее эффективность предопределена обращением к архетипу, за которым стоит гиперпозитивный для русской ментальности стереотип. Особенности песенного жанра, давно и достаточно подробно описанные в музыковедческой литературе, вряд

ли нуждаются в уточнении. Интерес представляет не сам жанр, а его разновидность — рекламная песня.

Если тезис о существовании особой жанровой разновидности песенного жанра — рекламной песни — требует подтверждения, то аргументацией могут послужить ответы на два ключевых вопроса: обладает ли она