

УДК 784 / 85.37
ББК 85.364.1

Патраков Альберт Павлович

Аспирант, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии,
Российский государственный гуманитарный университет, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1673-3044
albertpat.msk@gmail.com

Ключевые слова: коллективная память, коллективный опыт, нарратив,
популярная музыка, слушатель, зритель, аудиовизуальная коммуникация,
видеоклип, синхронизация, диегезис.

Патраков Альберт Павлович

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»

Предметом данного исследования является представление коллективной памяти в творчестве британского музыкального исполнителя Питера Гэбриэла. В популярной музыке существует множество примеров, где исторические нарративы могут использоваться в качестве реализации политических высказываний и задавать слушателям определенный взгляд на историческое событие. Одним из таких примеров является песня под названием «Biko», в которой представляется внешний взгляд на внутреннюю ситуацию, происходящую в ЮАР в период режима апартеида в 1980-е годы. Здесь раскрывается также голос угнетенного народа, или его звуковой образ, а окружающий звуковой контекст в отличие от самого текста выстраивается как протестное высказывание. Основываясь на методах, предложенных такими исследователями аудиовизуальной коммуникации, как М. Шион, К. Верналлис, внимание уделяется изучению того, как визуальные элементы влияют на процесс слушания музыки, как звук влияет на процесс кинопросмотра и как выстраивается опыт вслушивания. В данной статье предлагается посмотреть на музыкальное произведение с точки зрения того, как смысл акустических особенностей звукозаписи может значительно расширяться при символической синхронизации с визуальным изображением в видеоклипе и выделении диегетических пространств.

Patrakov Albert P.

Postgraduate student, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1673-3044
albertpat.msk@gmail.com

Key words: collective memory, collective experience, narrative, popular music, listener, viewer, audiovisual communication, music video, synchronization, diegesis.

Patrakov Albert P.

Collective Memory in the Works by Peter Gabriel: The Role of the Audio-Visual Synchronization in the Music Video for the Song “Biko”

The subject of this study is the presentation of collective memory in the works of British musical performer Peter Gabriel. In popular music, there are many examples where historical narratives can be used as a realization of political statement and give listeners a certain view to a historical event. British musical performer Peter Gabriel in his song called “Biko” presents an external view of the internal situation in South Africa during the apartheid regime in the 1980s. Here the voice of the oppressed people, or its sound image, is also revealed, and the surrounding sound context, unlike the text itself, is built as a protest or political statement. Based on the approaches proposed by such researchers of audiovisual communication as M. Chion, C. Vernalis, attention is paid to the study of how visual elements influence the process of listening to music, and how sound influences the process of cinema viewing, how the listening experience is built. This article proposes to look at the musical work from the point of view of how the meaning of the acoustic features of sound recordings can greatly expand with symbolic synchronization with the visual image and the allocation of diegetic spaces.

Введение

По мнению Э. Беннетта [4, с. 39], ставившего вопрос о культурной памяти в популярной музыке, одними из наиболее эффективных каналов передачи сообщения и основного высказывания являются визуальные формы медиа. Сама возможность визуальной коммуникации позволяет музыкальной композиции выходить из изначального авторского замысла и альбомного контекста, в который она была помещена, и создавать иную, непредзаданную ситуацию восприятия. Выходя из нейтрального положения, в котором отношения между автором, песней и слушателем основываются на эстетическом или музыкально-исполнительском опыте, композиция может становиться инструментом, которым можно манипулировать ради не-музыкальных или идеологических целей. Композиция оказывается таким объектом, из которого можно вычленивать то, что в ней не сказано, не озвучено или не услышано, и обнаружить в ней более широкую структуру, в которой выстраиваются отношения с другими текстами.

В контексте теоретических оснований коллективной и культурной памяти, приведенных А. Ассман [1, с. 51–55], то, что остается вне поля слышания в культурных текстах и практиках, относится к замалчиванию господствующих структур с целью сохранения исторической памяти о собственных достоинствах и построения новой коллективной идентичности. Альтернативным представлением о прошлом является опыт побежденных и трагических жертв, который раскрывается тогда, когда память, индивидуальная и социальная, начинает терять свою подлинность. В массовой и популярной культуре возникают такие тексты, где опыт свидетелей начинает звучать и в нескольких случаях влияет на внешнюю политическую обстановку.

Британский музыкальный исполнитель Питер Гэбриэл в своей песне под названием «Viko» не только рассказывает о судьбе известного сторонника протестного движения Стива Бико, но и представляет внешний взгляд на внутреннюю ситуацию, происходящую в ЮАР в период режима апартеида в 1980-е годы. Однако оригинальная звукозапись не передает того информационного потенциала, которое создавало концертное пространство или даже сам видеоклип к песне. Окружающий звуковой контекст в отличие от самого текста выстраивается как протестное или политическое высказывание.

Песня, представляющая не только индивидуальную память, но и коллективную, имела особое значение во всех формах медиа, на которых исполняется популярная музыка, включающая телевидение, радио и концерты. Музыка в соотношении с визуальным кинорядом может усиливать экспрессивный потенциал текста или порождать новые смыслы. В данной статье предлагается посмотреть на музыкальное произведение с точки зрения того, как смысл акустических особенностей звукозаписи может значительно расшириться при символической синхронизации с визуальным изображением и выделении диегетических пространств. Акустические параметры остаются вне поля слуха и зрения активных участников коммуникации. Метафорически их можно назвать неслышимыми или ускользающими от внимания, которые создают одновременно и субъекта, не участвующего «здесь-и-сейчас», но узнаваемого через голос исполнителя, шум, сопутствующие визуальные знаки и сообщения. Сам же автор или исполнитель может терять свою ведущую роль, тем самым предоставляя возможность композиции вовлечься в коллективный опыт, становиться художественным и интеллектуальным ресурсом.

Анализ аудиовизуального материала

Прежде чем подойти непосредственно к анализу основного источника, предлагается обратить внимание на ряд вопросов, которые ставят перед собой теоретики в области аудиовизуальных исследований. Роль музыкального сопровождения и любого звукового ряда, который может раскрываться в таком понятии, как звуковой ландшафт, включается в контекст более комплексного анализа, в основе которого выделяется в первую очередь проблема личности, культуры и общества. Примеры комплексного анализа можно найти в работах русскоязычного сегмента по лингвокультурологии, как, например, у Д. Иванова по изучению реализации языковой личности в русском роке [2, с. 105–120] на нескольких уровнях: перформативном, артикуляционном, вербальном и т.д. В аудиальных исследованиях можно выделить несколько подходов, строящихся на основании социальной семиотики, психоанализа, материальной феноменологии. В последней области звук рассматривается не столько как канал передачи сообщения, который мы можем упускать из поля зрения, сколько также

и то, что формирует слушающего субъекта, определяет идентичность, структурирует опыт, задает нормы.

Французский киновед М. Шион [6, р. 25], проблематизируя взаимосвязь между зрением и слухом, выделяет три вида слышания: каузальное, семантическое и редуцированное. Если при первом виде слышания человек пытается распознать источник звука, обращая внимание скорее на физические свойства, то во втором виде важным становится смысл звучащего и его значение. Редуцированное слышание является способом, не совмещающим ни первый, ни второй вид. Оно позволяет нам узнать то, о чем может быть не сказано, или то, что не предусмотрено изначально к прослушиванию или прочтению, но тем самым уже производится в звуке. Звуковой или акустический объект остается в том же виде, в каком он существует, но редуцированная настройка позволяет вслушиваться в него с разных позиций и извлечь из него сегменты, раскрывающие понимание глубинных структур или понимание дискурса.

Во-первых, исследователь выделяет два очевидных, но с другой стороны важных вопроса: (1) что видит зритель из того, что он слышит? (2) что он слышит, исходя из того, что видит? М. Шион при просмотре аудиовизуального материала предлагает использовать метод маскировки, подразумевающий поочередную фокусировку с зрительного канала восприятия на слуховой. При просмотре зритель старается выделять не столько смысл повествования и то, о чем говорится в сюжете, сколько то, каким образом можно идентифицировать источники звука, выявить синхронность с экранным изображением. Идентифицировать источники звуковых объектов мы можем исходя из собственного опыта или памяти, что наводит на вопрос, почему зритель может узнавать тот или иной звук и ассоциировать его с каким-либо запомнившимся событием. В анализе выделяются такие параметры, как согласованность типов звуковых источников, порядок их появления (голос, музыка, шум), точки синхронизации, контрасты развития динамики между изображением и звуком, роль звукового элемента в изображении и самом повествовании. М. Шион, исследуя музыкальность в нарративах художественных фильмов [6, р. 36], так же как З. Кракауэр, различает уровни синхронизации между звуком и изображением и использует понятие контрапункта, подразумевающего одновременную передачу сообщения, одинакового по

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Viko»

форме, но разного по смыслу. Звук может уточнять показываемый сюжет, или наоборот, кадр может показывать совершенно другой смысл, несмотря на то что звучание соответствует показываемому его источнику [3, с. 97].

Звуки отсылают слушателя к пространству, в котором он может не находиться. Пространство может являться социальным конструктом, влияющим на то, как люди взаимодействуют, или на то, как вещи могут восприниматься. Для того чтобы понять, какие отношения возникают между зрителем и персонажами в аудиальном пространстве кино, обнаруживаемом в кадре или за кадром, но так или иначе обладающем своей протяженностью и акустическими особенностями, многие исследователи, как К. Горбман, К. Мец, обращаются к понятию диегезиса [9, р. 20]. Звуки, принадлежащие к разным пространствам, которые производит кино, внутри кадра, за кадром, можно различать на звуки диегетические, не-диегетические и метадиегетические. В музыкальном видео присутствие изображения может менять восприятие музыки, в которой мы можем уже различать, какие звуки могут описывать изображаемое, какие звуки направлены к слушателю и какие звуки могут слышать сами персонажи. Голос певца, который мы слышим, может быть обращен к нам, слушателям, как голос повествователя или рассказчика, и называется в таком случае не-диегетическим, но в то же время может быть и диегетическим, поскольку может обладать ролью внутри нарратива.

Анализ М. Шиона применим не только к исследованию художественных фильмов, но и также к музыкальным фильмам и короткометражным видео, несмотря на predetermined отсутствие в них аудиовизуальной синхронизации. Композиция, прослушиваемая через аудионоситель и звучащая на экране, может производить разные смыслы, и соответственно разных субъектов коммуникации. Д. Мэчин в книге *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text* демонстрирует пример того, как можно анализировать музыкальное видео как мультимодальный источник, рассматривая каждый аспект (визуальный ряд, звуковой ряд, мелодия, песенные слова) не в отдельности, а в их едином соотношении [10, р. 185].

Возможность более детального описания взаимосвязей между музыкой, словами и изображением предлагает К. Верналлис [12, р. 175]. Опираясь на предшественников в области исследования му-

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»

зыкального телевидения Э. Гудвина и С. Фриса [8, р. 189], К. Верналлис расширяет понятие точек синхронизации, разделяя их на иконические, индексные и символические. При анализе видео обращается внимание на то, как изображение может подчеркивать мелодический контур композиции, упрощать или наоборот усложнять восприятие структуры, отражать тембр, гармонию, аранжировку, расширять восприятие ритма. Каждый из отдельно рассматриваемых музыкальных элементов могут представлять высказывание в ином ключе, нежели то, что говорится напрямую в тексте.

Взяв за основу предлагаемые подходы, мы проводим анализ композиции Питера Гэбриэла под названием «Biko» на предмет того, насколько смысл композиции раскрывается при синхронизации с визуальным рядом. Какие смыслы мы можем обнаруживать, если композиция рассматривается не только как реализация личного опыта, но и коллективного, где позиции автора и исполнителя могут терять свою устойчивость.

Исторический контекст

Композиция Питера Гэбриэла под названием «Biko» была выпущена в 1980 году на третьем сольном альбоме музыканта. Поводом к ее созданию стала распространенная по всему миру весть о событии, произошедшем в 1977 году в ЮАР, где был убит Стив Бико, сторонник протестного движения за свободу чернокожих жителей. Как объясняют исследователи, событие стало неожиданным постольку, поскольку никто, как в самой республике, так и в других странах, в Великобритании и США, не был уверен в возможности подобного преступления. Однако сам факт существования политического режима апартеида в Африке в послевоенные годы мог вызвать у политических и социальных кругов если не недоумение, то по крайней мере сомнения в законном соблюдении прав человека. Стив Бико, как один из лидеров движения, ставший для всех чернокожих жителей республики надеждой в прямом смысле слова, признан жертвой политического режима. Его гибель повлекла за собой дестабилизацию режима апартеида. Сама же власть отказывалась брать на себя ответственность за преступление и тщательно старалась скрывать любое доказательство совершенного действия, обосновывая смерть Стивена



Илл. 1. Кадр из видеоклипа Питера Гэбриэла «Biko». 1988

Бико якобы от его объявленной голодовки. В течение последующих нескольких лет резонанс коснулся не только самой республики, но и стран Европы и США. Журналист Дональд Вудс, поддержавший взгляды Стива Бико, будучи знакомым с ним лично, написал о нем книгу «Стив Бико — голос человечества», по мотивам которой в 1987 году был снят художественный фильм «Клич свободы» режиссером Р. Аттенборо.

Роль Бико исполнил актер Дензел Вашингтон. Кадры из фильма в дальнейшем были использованы при создании видеоклипа к песне Питера Гэбриэла, анализ которого мы проводим в данном исследовании. Памятная песня в 1990 году и в дальнейшем стала использоваться в качестве символа протестного движения и исполнялась на множестве концертов и фестивалей. Одним из самых известных можно назвать фестиваль Conspiracy of Hope, организованный Amnesty International, в котором принимали участие также U2, Стинг и многие другие популярные исполнители и группы.

Следует отметить, что Питер Гэбриэл после выхода из прогрессивной рок-группы Genesis представил новое понимание музыкальной практики не только в контексте благотворительной деятельности. Гэбриэл способствовал тому, чтобы культурную практику следовало

рассматривать в первую очередь как продвижение общественной или политической позиции [7, р. 47]. Песня «Viko» стала не только повествованием о личности Стива Бико, но и текстом, имевшим сильную перформативную составляющую. Исследователь М. Дрюитт, говоря о разных способах прочтения неявного политического и протестного высказывания, отраженного в песне Питера Гэбриэла, отмечал, что песня мотивирует слушателя узнавать о повествуемой личности и о ситуации, которая происходила в стране, нежели о самом исполнителе [7, р. 45]. По его словам, выпуск композиции британским рок-музыкантом, освещающим реальное событие для аудитории популярной музыки Европы и США, было уникальным явлением. Часто возникали такие ситуации, когда по песне, случайно услышанной по радио, в городе, в кино или где-либо еще, слушатели не могли понять, о каком герое поется, но в итоге узнавали о существовании апартеида, о котором жителям западных стран очевидно ничего не было известно. Во время правления Национальной партии в ЮАР песня была запрещена для распространения, поскольку власти видели в ней источник вдохновения для угнетенного народа и соответственно потенциальную угрозу к восстанию и сопротивлению. Для африканеров, так же как и для жителей Европы и США, песня освещала правду о происходившей ситуации и позволила изменить отношение к политике ЮАР. Песня исполнялась на различных концертах, были сформированы движения творческих деятелей против режима апартеида. Было произведено немало попыток обратить внимание на ситуацию в ЮАР, и результат был достигнут тем, что режим апартеида через более чем 40 лет своего существования, к началу 1990-х годов был свергнут. С. Брайт в биографии Гэбриэла выразил мнение, что самое большое достижение музыкальной композиции заключается в том, что она мотивирует любого слушателя что-то делать [5, р. 173].

Коллективная память в исполнении композиции «Viko»

Здесь нам важно подчеркнуть, во-первых, то, что песня отражает не личное отношение автора или исполнителя к памяти Стива Бико, а коллективное [7, р. 49]. С одной стороны, возмущение автора к негласности в ней присутствует, но значения и смыслы, которые были вложены в композицию, а затем передавались через клип или

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Viko»

исполнялись на сцене, были общими для аудиторий разных континентов. Мы говорим о коллективном опыте не только южноафриканского народа, но и человеческого в широком смысле, поскольку песня сообщала не просто о судьбе одного из правозащитников, но дала возможность аудитории осознать более глубокие политические проблемы. Обращаясь к ключевым понятиям теории коллективной памяти, обозначенным А. Ассман, мы попытаемся частично провести анализ нарратива с установлением основных топосов и их отношений.

Здесь выстраивается исторический, а не вымышленный нарратив, в котором жертвами являются чернокожие люди, а преступниками — власть ЮАР, проводившая политику апартеида. Песня выражает сопереживание опыту жертв политического режима. Народ, потерявший своего героя, вынужден искать замещение и понимает, что существование преступников только усиливает протестное настроение. Питер Гэбриэл подводит слушателя к тому, чтобы этот опыт стал явным и услышанным. Собственная позиция исполнителя оказывается промежуточной между коллективным опытом африканского народа и опытом западного слушателя, который вряд ли мог бы осознавать себя как человека угнетенного и который хранит след имперского самосознания. С одной стороны, Гэбриэл не является свидетелем преступления, но с другой стороны, песня несет в себе функцию как свидетельства, которое осведомляет окружающий мир о правде, поднимая тему на уровне общественного информирования. М. Педелти, писавший о политической роли Питера Гэбриэла, указывал на то, что его деятельность как музыканта и как активиста можно рассматривать как удачную смену масок [11, р. 23–36], которая могла освобождать его от ответственности за политическое высказывание. Песня рассматривается как памятная и не более, в силу структуры музыкального и поэтического текста. Ее интерпретация как политического лозунга может быть вызвана с большой натяжкой, если не рассматривать то, при каких условиях песня звучит, исполняется, и кто ее воспринимает.

Единственный факт о преступлении сообщается только в первом куплете, где говорится, что событие произошло в сентябре 1977 года в г. Порт-Элизабет. Вступление напоминает некий газетный заголовок, в котором узнается элемент повседневности, когда простой житель, живущий далеко от Африки, открывает в рабочий день газету и обнаруживает новость. Подача информации осуществляется неким

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»



Илл. 2. Кадр из видеоклипа Питера Гэбриэла «Biko». 1988

намеком на то, что событие произошло незаметно, осталось на периферии, и уже только совесть читателя или слушателя может как-то обратить внимание на суть, вызвать некое сочувствие. Как отмечает М. Дрюитт, если с точки зрения исторического факта «Камера 619» является реальной полицейской камерой, где произошло преступление, то с точки зрения представления определенной идеи, камера несет в себе иную коннотацию и звучит зловеще, как если бы это была аллюзия на комнату «101» в романе-антиутопии Д. Оруэлла «1984».

Не являясь призывом к конкретному действию, текст выстраивается таким образом, что слушатель вынужден задать самому себе вопрос, как к нему относиться. Призыв к действию может быть прочитан в конце песни, где структура «куплет-припев» нарушается и окончание открывает возможность для коллективного пения. Начало же постепенно вводит слушателя в проблему. Песня затрагивает глубокие, внутренние вопросы личности, сообщает о присутствии какого-то страха. На каждом концертном исполнении, находясь почти неподвижно на сцене, Питер Гэбриэл не старается выстраивать какие-либо эмоции. Поддача, словно при исполнении гимна, с одной стороны не только говорит о схожести с исполнением гимнов или трауров, но с другой стороны, обнаруживает самоиронию к собствен-

ным исполнениям. Если мы говорим о британской культуре, то в этом исполнении есть некое обращение к совести британского народа и к истории британской колониальной политики. Ставится под сомнение собственное отношение к чести и достоинству господствующей нации. В исполнении можно увидеть признание или некоторое раскаяние в содеянном, но от лица тех, кто при исполнении не может присутствовать.

Синхронизация звука и изображения в видеоклипе

Запись, которая звучит на видеоклипе, снятом режиссером Лоуренсом Нилом, отличается от оригинальной звукозаписи. Во-первых, здесь использована запись с живого концерта, о чем нам свидетельствуют не только голоса присутствующих в зале слушателей, но и качество записи и эффект реверберации. Диегезисом здесь становится концертное пространство, где слышимая нам музыка звучала в живом исполнении. На экране в начале и в конце видеоклипа нам видно, как Питер Гэбриэл стоит перед микрофоном и объявляет название песни, посвящая ее узникам совести. Фигура Стива Бико оказывается здесь важна не только для узников апартеида, но также и для всех, кому пришлось пережить испытание, или кто продолжает находиться под гнетом политического режима, независимо от континента, где он совершался. Бико становится символом сопротивления не только для южноафриканского народа. История, о которой повествует песня, заставляет обратить внимание в целом на проблему несправедливости и нарушения прав человека.

Далее показываются некоторые эпизоды из художественного фильма «Клич свободы», в котором роль Стива Бико исполнил Дензел Вашингтон. Структуру сюжета мы можем условно разделить на несколько эпизодов. После вступления, описанного выше, показываются: эпизод в морге, арест, гибель, дорога в Преторию, визит супруги, похороны, бунт. Чтобы понять суть происходящего на экране, знание сюжета и контекста художественного фильма оказывается важным, однако расстановка эпизодов в пределах 6 минут уже предоставляет внятное содержание, повествуя о произошедшем событии, в котором отсутствуют голоса персонажей и какие-либо иные комментарии, кроме кадра, где показана дата гибели. На протяжении большей ча-

сти клипа профиль поющего Питера Гэбриэла накладывается на все кадры. Можно одновременно видеть профиль Гэбриэла и крупным планом лица Стива Бико, журналиста Дональда Вудса в лице актера Кевина Клайна, супруги Стива Бико в лице актрисы Х. Уотермен, врача в лице Д. Саймона, полицейских и т.д.

Питера Гэбриэла, с одной стороны, можно отнести к фигуре повествователя, но с другой стороны, он не рассказывает напрямую о событии и не комментирует происходящее на экране, поэтому мы можем говорить здесь о наложении нескольких нарративов, у каждого из которых имеется своя структура, сложная для общего восприятия. Соответственно, возникает вопрос, если мы так очевидно говорим, что исполнитель повествует о событии, несмотря на то что он не является повествователем, тогда каково его отношение к этому событию и какой эффект ожидается от зрителя или от слушателя музыки? Можно говорить, что Гэбриэл выражает определенную солидарность, уважение к южноафриканскому народу, но также можно сказать, что здесь выражается память к тем, кто находит схожим опыт травмы, не только связанный с гибелью Бико.

Каждый эпизод обладает собственным акустическим пространством, который зритель уже способен дополнять своим воображением, поскольку оно перекрывается только музыкальным сопровождением. По словам М. Шиона, мы здесь сталкиваемся с таким явлением, как изображенное радио, или парадокс немого кинематографа [6, р. 167]. Музыка может дополнять аудиальное воображение, но, с другой стороны, можно различать звуковые события, слушая музыку и видя то, что должно звучать на экране. В одном и в другом случае, музыка так или иначе становится фоновым событием. Если рассматривать с точки зрения теории диегетических звуков, то здесь возможная, но неозвученная акустика представленных эпизодов может являться экстрадиегезисом, поскольку звуки могут быть озвучены только в воображении слушателя, но диегетической остается только музыка, слышимая посетителям концерта, голоса которых звучат в начале записи.

Визуальный ряд фактически организует и значительно упрощает восприятие песни, задает ей некую последовательность, позволяя слушателю ориентироваться в тексте. Первые три куплета с припевами выдержаны как рассказ, который кратко передает последовательность

сюжета художественного фильма. И музыка в этой последовательности звучит как скорбь, которая плавно переходит в протестное настроение. Мажорная тональность сообщает не столько о трагедии, сколько о гордости нации. Звуковой контекст воспринимается как приглашение к соучастию, к коллективному прослушиванию и пению. Голос исполнителя, так же как и ритм, здесь задает общую концентрацию и выходит на первый план. Сам текст перед нами воспринимается не как нарратив, поскольку содержание может быть новым для нас только единожды, но само переживание, которое передает интонация голоса исполнителя, заставляет нас снова входить в общее настроение, которое может отличаться от переживания, близкого к описанному историческому контексту.

Повторяющийся ритмический рисунок, который выдерживает всю длительность и выстраивается не только как медитативный или гипнотический, позволяет почувствовать настроение, специфику культуры южноафриканских народов. Строгая пульсация добавляет трагичный и траурный оттенок, но в то же время сообщает о напряжении, словно перед наступлением боя. Если для европейской культуры символ справедливости или приближающегося суда означает особенно звон колокола, то для африканской культуры очевидно характерен удар африканских барабанов. Это может означать как некое ожидание не боя и не кровопролития, а суда, после которого наступает свобода. Вера в свободу начинается с того, что слышится приближающийся ритм, который производит какое-то движение и новую жизнь. Однако в оригинальной аудиозаписи звучат не настоящие инструменты, поскольку звук является электронным и был создан на синтезаторе, и он не только подводит нас к осмыслению чужой культуры, но и является показателем имперского воображения, чтобы создать двойственное впечатление.

Следует отметить также звучание волюнок, которые так же, как и барабаны, являются не настоящими, а исполненными на синтезаторе. Их значение как знаков-индексов акустических пространств, к которым они отсылают, заключается в том, что мелодия, не менее чем и ритм, создает призыв к борьбе, граничащий с милитаристским настроением. Их звуковая реализация важна скорее не для африканского слушателя, а для западного или британского. Исполнение

можно назвать имитацией гимна, которая значительно усиливает эмоциональное воздействие и драматизм.

Прямая синхронизация в клипе обнаруживается только между губами исполнителя и произносимым им текстом. Но присутствуют также и символические точки синхронизации, которые формируют другое отношение и смысл между музыкальным фрагментом и киноизображением. В эпизоде, где показан арест, исполняется первый куплет. Голос в этой синхронизации нам передает не столько смысл звучащего текста, но интонирует напряжение, показываемое на экране. Мы видим спокойствие лица актера, играющего роль Стива Бико, и в то же время агрессивность пограничника, которая перед слушателем выступает как утверждение позиций — жертвы и преступника.

Последний эпизод, где происходит пересечение кадров, в которых показывается бунт, и кадров концерта, содержит неявное политическое высказывание. Музыкальный ритм очерчивает ритм бегущей толпы, а произносимые Гэбриэлом слова «And the eyes of the world are watching now» подводят также к прямому сопереживанию южноафриканскому народу и указанию на тех, кто занимает фигуры жертв, преступников и свидетелей. Усиливается громкость как в самом звуке, так и в изображении. В изображении мы видим крупным планом хладнокровного главнокомандующего, отдающего приказ отойти от границы, и открывающих огонь военных по безоружной толпе. В художественном фильме далее показываются кадры расстрела и разбегающейся толпы, но в музыкальном видеоклипе кадр останавливается только на прицеливающемся пограничнике. В музыке в этот момент звучит голос Гэбриэла, руководящего уже совместным хором на концерте, призывая присоединиться каждого к пению. В этой синхронизации можно разглядеть некий дуализм между добром с одной стороны и злом с другой. И акустические особенности музыки здесь не столько уже связываются с визуальным кинонарративом и неслышимым диегезисом, сколько их намеренно перекрывают, символически раскрывая голос нации, чтобы он был не подавленным, но освобожденным. Цветовая гамма снова возвращается в темные тона, как и в начале клипа, и видны только силуэты идущего взрослого человека с двумя детьми на фоне отъезжающей военной техники.

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»

Заключение

Историческое событие в музыкальном видеоклипе Питера Гэбриэла представлено не столько как рассказ о судьбе известного правозащитника, но как высказывание, которое формирует коллективное представление о прошлом и настоящем времени. Для западного слушателя песня может звучать как некий призыв к сочувствию людей, находящихся под гнетом политического режима, потерявших своих близких, пострадавших за собственные права. Для самих же людей, кому посвящена песня, для южноафриканских жителей, песня становится значительным ресурсом для поддержания протестного настроения. Она оказывается важной для формирования коллективной идентичности, ради преодоления травмы, через указание на конкретных виновников и соответственно жертв и свидетелей.

Мы видим, что песня и видеоклип символизируют отношение к несправедливости и злоупотреблению власти в целом, происходящим в мире. Но если говорить о конкретном событии, то здесь также формируется и особый взгляд на культуру стран Африки, в особенности к отношению конструирования расовой идентичности. Африканская республика являлась такой же колонией, как и восточные страны, и здесь логика конструирования западного представления об африканской культуре схожа с логикой ориентализма, которую описывал Э. Саид. В визуальном ряде кадры, где показываются крупным планом лица чернокожих и белых людей, выявляют равноправное отношение именно к чернокожим. Последовательность изображения влияет на восприятие музыки и ее акустических свойств, тем самым давая зрителю возможность вслушиваться не в отдельно каждый музыкальный инструмент, но в то, каким образом может звучать коллективный опыт, через голос, ритм и мелодию. Не столько сам текст, сколько само звуковой контекст, акустическая составляющая уже сообщает об идее, которую стремится донести автор.

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»

Список литературы:

- 1 Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Алейда Ассман; пер. с нем. Бориса Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 325 с.
- 2 Иванов Д.И. Синтетическая языковая личность в русской рок-культуре: генезис, типология, структура, межкультурные связи. Иваново: ПресСто, 2016. С. 105–120.
- 3 Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокращенный перевод с английского Д.Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. С. 97.
- 4 Bennett A., Rogers I. Popular music scenes and cultural memory. London: Palgrave Macmillan, 2016. 206 p.
- 5 Bright S. Peter Gabriel: An Unauthorised Biography. London: Headline, 1988. 223 p.
- 6 Chion M. Audio-vision: sound on screen / ed. and tr. by Claudia Gorbman. Columbia University Press, 1994. 239 p.
- 7 Drewett M. The Eyes of the World Are Watching Now: The Political Effectiveness of 'Biko' by Peter Gabriel. *Popular Music and Society*. 30 (1), 2007. Pp. 39–51.
- 8 Frith S., Goodwin A., Grossberg L., eds. Sound and Vision: The Music Video Reader. N.Y.: Routledge, 1993. 189 p.
- 9 Gorbman C. Unheard melodies: narrative film music. London: BFI Publishing, 1987. 190 p.
- 10 Machin D. Analysing popular music: image, sound and text. London: Sage Publications Inc, 2010. 232 p.
- 11 Pedelty M. Peter Gabriel: The Masked Activist // *Political Rock*. Eds. M. Pedelty, K. Weglarz. Farnham: Ashgate, 2013. Pp. 23–36.
- 12 Vernallis C. Experiencing music video: aesthetics and cultural context. N.Y.: Columbia University Press, 2004. 341 p.

References:

- 1 Assmann A. *Dlinnaja ten' proshlogo: memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika* [The Long Shadow of the Past: Cultures of Memory and the Politics of History]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2014. 325 p. (In Russ.)
- 2 Ivanov D.I. *Sinteticheskaja jazykovaja lischnost' v russkoi rok-kul'ture: genesis, tipologija, struktura, mejkul'turnye svyazi* [Synthetic linguistic personality in russian rock culture: genesis, typology, structure, intercultural connections]. Ivanovo, PresSto Publ., 2016, pp. 105–120. (In Russ.)
- 3 Kracauer Z. *Priroda fil'ma. Reblitatsia fizicheskoy real'nosti* [Theory of film: the redemption of physical reality], translated by D. Sokolova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, p. 97. (In Russ.)
- 4 Bennett A., Rogers I. *Popular music scenes and cultural memory*. London, Palgrave Macmillan, 2016. 206 p.
- 5 Bright S. *Peter Gabriel: An Unauthorised Biography*. London, Headline, 1988. 223 p.
- 6 Chion M. *Audio-vision: sound on screen*, ed. and tr. by Claudia Gorbman, Columbia University Press, 1994. 239 p.
- 7 Drewett M. The Eyes of the World Are Watching Now: The Political Effectiveness of 'Biko' by Peter Gabriel. *Popular Music and Society*, no. 30 (1), 2007, pp. 39–51.
- 8 Frith S., Goodwin A., Grossberg L., eds. *Sound and Vision: The Music Video Reader*. N.Y., Routledge, 1993. 189 p.
- 9 Gorbman C. *Unheard melodies: narrative film music*. London, BFI Publishing, 1987. 190 p.
- 10 Machin D. *Analysing popular music: image, sound and text*. London, Sage Publications Inc, 2010. 232 p.
- 11 Pedelty M. Peter Gabriel: The Masked Activist. *Political Rock*, eds. M. Pedelty, K. Weglarz. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 23–36.
- 12 Vernallis C. *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. N.Y., Columbia University Press, 2004. 341 p.