

## **О ГЛАВНОЙ ОСНОВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Не нужно доказывать, что наша жизнь складывается из разных и даже совершенно разных по своей значительности проявлений, из более и из менее важного, из того, без чего вполне можно обойтись, и — напротив — из безусловно необходимого. Это ясно каждому, но мы редко задумываемся над тем, что самое важное, самое необходимое в нашем бытии мы чаще всего не ценим и даже вообще не видим, не воспринимаем — по крайней мере до тех пор, пока оно не начинает гибнуть...

Так, мы и нескольких минут не проживем без воздуха, но его абсолютную ценность мы «замечаем», в сущности, лишь тогда, когда он уже до опасного для жизни предела загрязнен человеческими же усилиями, предпринятыми нередко, кстати сказать, ради удовлетворения не столь уж необходимых или вообще малосущественных потребностей {достаточно упомянуть, что немалую роль в отравлении атмосферы играют сегодня химические предприятия, изготавливающие всякого рода косметику, — что, между прочим, еще в прошлом веке предрек наш самобытный мыслитель Николай Федоров}.

Впрочем, об этой угрозе самому существованию людей уже давно говорят серьезно и постоянно, она более или менее ясна всем, и речь должна идти не столько об ее осознании, сколько о практических мерах для ее преодоления.

Гораздо менее ясна иная опасность (хотя и о ней сказано в последнее время немало) — опасность оскудения и прямого омертвления духовного мира, без которого человек уже не является человеком в истинном смысле слова.

Разумеется, люди никак не могут вообще, начисто утратить все свои духовные или, скажем точнее, душевные потребности. Известен восходящий еще к Древнему Риму девиз «Хлеба и зрелищ!», приписываемый тем, кто опустился на самую низкую ступень человеческого существования (величественная античная цивилизация и погибла в V веке едва ли не прежде всего потому, что большинство населения Римской империи низошло до этого уровня), — хотя все-таки ведь не только хлеба, а и зрелища...

Однако под «зрелищами» имеется в виду развлекательная по своей сути культура, вернее, псевдокультура, не связанная с теми высокими и исполненными богатым смыслом переживаниями, которые так или иначе приобщают каждого человека величии исторического и Вселенского бытия, — что, несомненно, происходит, например, при подлинном восприятии, то есть приятии всем существом песни на стихи Лермонтова «Бородино» («Скажи-ка, дядя, ведь не даром...») и романса на его же стихи «Выхожу один я на дорогу...».

Заговорив об этих — «поэтически-музыкальных» — произведениях, я непосредственно обращаюсь к теме своей статьи. Сразу же выскажу «тезис», который я буду стремиться доказать: песня — это именно «абсолютно необходимое» явление духовного бытия России, тот воздух (единый корень в словах «духовность» и «воздух» в определенном смысле закономерен), без которого оно, это бытие, невозможно, немислимо (ни для народа, ни для отдельного человека). И точно так же, как мы не «ценим» воздух, пока не начинаем задыхаться, мы не осознаем безусловную необходимость и ценность песни — по крайней мере до момента, когда она начинает исчезать...

Не так давно, 14 октября 1995 года, я участвовал в большой — двухчасовой — радиопередаче, посвященной одному современному певцу, вернее, пользуясь древним, имеющимся уже в письменном памятнике XII века, словом, — песнотворцу {о нем еще пойдет речь}. И в многочисленных телефонных откликах (передача включала в себя «диалог» со слушателями) явно господствовала острая тревога: где песня? почему исчезает песня? В конце концов герой передачи даже был возмущен тем, что разговор пошел не столько о его творчестве, сколько о «дефиците» песни вообще.

Впрочем, здесь возможно решительное возражение: как это нет песни? Ведь и на телеэкране, и в огромных залах, и даже на городских площадях, включая Красную, постоянно являются знаменитые кумиры-певцы и так называемые группы, вызывающие восторг молодых и тем более юных слушателей.

Однако, что бы там ни говорили, подобные явления, во-первых, так или иначе относятся к категории тех самых «зрелищ», а во-вторых, перед нами, в сущности, не пение в собственном, истинном смысле слова, а своего рода звучащие «действия», которые, если заглянуть в прошлое, в какой-то степени продолжают «традицию» молодежных «игрищ», веками регулярно совершавшихся в любой русской деревне, хотя те игрища несли в себе гораздо более богатое содержание, уходящее корнями в древнейшие языческие обряды и верования, а кроме того, в них не было разделения на «производителей» и «потребителей»: все в равной мере участвовали в сотворении такого «игрища».

Правда, в некоторой степени эти качества сохраняются и сегодня. В серьезной работе (Новый мир, 1990, № 8) Ксения Мяло стремилась показать, что в российской «рок-культуре» так или иначе проступают древние, «архетипические» начала (и, надо думать, пробуждают в ее юных поклонниках подспудную, «генетическую» память); с другой стороны, и слушатели-зрители нынешних «действ» в известной степени все же участвуют в них, — хотя бы интенсивной телесной «вибрацией», — и, по-видимому, именно этим определяется для многих мощная притягательность подобных «действ».

Но при всех возможных оговорках перед нами все же отнюдь не пение в собственном смысле слова: слово и мелодия как таковые имеют здесь в отличие от истинного пения весьма малое или вообще ничтожное значение; вся суть в ритме, воспринимаемом не только слухом, но и зрением (в движениях исполнителей) и, более того, самим телом.

В свое время всем известный тогда Евтушенко написал эффектные стихи об «артистах джазовых», которые, оказывается, «в интимном, в собственном кругу» поют совсем не то, что на сцене, а — «ты, товарищ мой, не попомни зла, ты в степи глухой схорони меня». Но он толковал это «противоречие» неверно: вот, мол, эти вроде бы чужие России артисты в душе остаются преданными ей. Между тем на деле они вспоминают, когда им пришла охота попеть, старую песню, несомненно, потому, что «джаз» и невозможно действительно петь; его, пользуясь тогдашним жаргоном джазистов, «лабают», а не поют. Стоит отметить, что подобная ложность умозаключений вообще была типична для этого популярнейшего некогда стихослагателя; так, в другом стишке рассказал он о некоем парне, который все «читал Хемингуэя», а потом, несмотря на это, даже, мол, вопреки этому вдруг совершил отважный поступок... Евтушенко ухитрился не заметить (или, может быть, он просто не умеет внимательно читать), что основные хемингуэевские герои совершают всяческие подвиги, — да еще под гордым девизом «победитель не получает ничего».

Я заговорил об уже почти забытом (именно из-за поверхностного, привязанного к сиюминутным интересам смысла — и равным образом стиля — его стихов) кумире шестидесятых годов потому, что в нем очень наглядно и полно выразилось «массовое сознание», которое имеет мнимый характер, ибо оно порождается не требующим определенных усилий ума и души переживанием истинных основ и ценностей человеческого бытия, а пассивным, расслабленным восприятием очередной «моды».

Именно это в общем и целом определяло и устремления разного рода «бардов», некоторые из коих приобрели в шестидесятых-семидесятых годах огромную популярность. В отличие от «джаза» и «рока», в этих явлениях имело место пение, однако, во-первых, «качество» пения (и мелодии, и самого голоса) не играло здесь, в сущности, никакой роли (более того, нередко провозглашалось, что нам, мол, и не надо «голоса», дайте нам «настроение»), а, во-вторых, в слове, в «поэтической стороне» ценилась не истинная значительность, а печать всяческого «диссидентства» — в самом широком значении этого термина, притом чаще всего довольно безобидного, «умеренного» диссидентства.

Стоит отметить, что в самой постановке вопроса о важности не «голоса» и вообще не собственно музыкальных достоинств, а «настроения» или, как еще любили говорить, «души» выражалось крайне поверхностное и примитивное представление об искусстве (в данном случае вокальном, певческом), ибо в действительности «душа» только и может воплотиться здесь в мелодии, ритме, интонации, слове и самом голосе певца, и подлинная ценность пения абсолютно неотделима от ценности его «материальных», «формальных» качеств. И разгадка здесь в том, что под «душой» имелась в виду все та же «диссидентская» настроенность, которая живет не собственным содержанием, а отрицанием всего «официального»; последнее, конечно, было нередко до отвращения бессодержательным, пустым, но отрицание пустоты не намного богаче ее самой и потому обычно умирает вместе со своим «противником». Так, в сущности, и произошло со многими популярнейшими до «перестройки» фигурами: будучи полностью «легализованы», они в начале «гласности» некоторое время постоянно красовались на телеэкранах, но ныне ими продолжает восхищаться только некоторая часть их давних поклонников, для коих они — дорогая память о задорной молодости.

Короче говоря, чрезвычайно широкое явление «бардов» едва ли можно считать подлинным явлением искусства пения; оно, в сущности, напротив, подменяло и тем самым подавляло эту ценнейшую составную часть отечественной культуры.

Следует сказать еще о ряде других явлений, так или иначе связанных с новейшей и современной судьбой песни, но целесообразнее вернуться к этому в дальнейшем, а теперь обратиться к проблеме русской Песни во всем ее грандиозном объеме.

\* \* \*

О том, какое значение имела песня уже на заре отечественной истории, неоспоримо свидетельствует тот факт, что до нас дошло высокое прославление «песнотворца», родившегося почти тысячелетие назад, — вещего Бояна; он, как известно, владел даже обширной «Бояновой землей», полученной, вероятно, в награду за его искусство.

Но не будем погружаться в столь далекие времена. В одной из своих статей Гоголь писал: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное: дворянство и недворянство, летит под песни ямщиков. У Черного моря... казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острогой кита, затыгивая песню...»

Но это только, так сказать, «информация». Позднее Гоголь напишет, пребывая в Италии: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросано и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчаные дерзкими дивами искусства, города с многооконными высокими дворцами, вросшими в утесы... Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, не приметно торчат среди равнин невысокие твои города;

ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?..»

Гоголь — как и многие его современники — был поистине влюблен в прекрасную Италию (позднее русские поэты и писатели — Фет, Толстой, Блок и другие — разлюбили ее, и это имело свои непростые причины, о которых кратко не скажешь), и, конечно, Гоголь был всецело прав, утверждая, что на Руси нет той зримой красоты, тех очаровывающих взор «див», которые создали природа и люди на Апеннинском полуострове.

Но то, что воплотилось на Руси в песне — и только в ней, в одной только песне, — более ценно или по крайней мере равноценно... Между прочим, это гоголевское «решение» способно вызвать глубокое недоумение: ведь нет сомнений, что вокальная культура Италии — высшая в мире, и Гоголь никак не мог не знать этого (для знакомства с итальянским бельканто даже не надо было ехать в Италию, многие корифеи бельканто гастролировали тогда в России). Дело в том, однако, что звуки самого совершенного итальянского голоса и русская песня, о которой с таким проникновенным пафосом сказал Гоголь, — совершенно разные явления; их даже трудно сопоставлять. Об этом еще пойдет речь; сейчас обращаю внимание на то, что Гоголь назвал песню Руси «тоскливой», «рыдающей», в чем, быть может, выразилось именно сопоставление, сравнение с итальянским пением.

Уместно сказать, что и сам я столкнулся с таким «сопоставлением», В 1989 году я побывал с несколькими литераторами на прославленном острове Капри вблизи Неаполя. Россия в это время была «в моде», и владелец местного музыкального магазина устроил прием в честь приехавших русских. Этот простой симпатичный человек для начала предложил показать нам любимое местечко на своем родном острове, и привел в отдаленную его часть, где на нескольких сотнях квадратных метров не было никаких курортных и бытовых «предметов», а только цветущий южный лесок. «Una natural» — восторженно воскликнул он, описав круг рукой... Правда, на приеме в его магазине кое-что произвело на меня не очень приятное впечатление. Из напитков предлагалось главным образом импортное виски, и я с трудом нашел где-то в углу бутылку терпкого итальянского вина; кроме того, мы должны были прослушать вопли на английском языке рок-певца негритянского происхождения, который к тому же вел себя с какой-то мерзкой показной наглостью. Но, вполне возможно, бесхитростный хозяин магазина полагал, что мы ждем именно таких «угощений», соответствующих «высшим достижениям мировой цивилизации», которые ему лично были не очень-то по душе, но он хотел сделать все «как принято». К тому же перед нами все-таки выступили и два молодых итальянца, пропевшие несколько неаполитанских песен; певцы эти были не столь уж замечательные, но все же чувствовалась школа бельканто. После их пения мои сотоварищи, зная, что я грешу иногда пением под гитару, побудили меня на ответ, и я остро почувствовал, насколько русская песня будет здесь неуместна, и попросил филолога Н.В. Котрелева, который был нашим превосходным толмачом, перевести сначала мое предисловие к песням, состоявшее в основном из пушкинских строк:

Фигурно иль буквально: всей семьей,  
От ямщика до первого поэта,  
Мы все поем уныло. Грустный вой.  
Песнь русская...

Не исключено, что и у Пушкина этот «приговор» русской песне был порожден его ранним и широким знакомством с итальянским пением в Петербургской и Одесской операх.

Но и Пушкин, и Гоголь — как ни кощунственно звучит мое суждение — были в данном случае не правы, или хотя бы не вполне правы. Если не сопоставлять русскую песню с иными, а определять ее природу как бы изнутри, придется согласиться с Иваном Буниным, поистине великолепно раскрывшим суть «тоскливой», «рыдающей», «унылой», «грустной» (употребляя гоголевские и пушкинские эпитеты) песни рязанских косцов:

«Конечно, они «прощались, расставались» и с «родимой сторонешкой», и со своим счастьем, и с надеждами, и с той, с кем это счастье соединялось:

Ты прости-прощай, любезный друг,  
И, родимая, ах да прощай, сторонешка, —  
говорили, вздыхали они, каждый по-разному, с той или иной мерой грусти и любви, но с одинаковой беззаботно-безнадежной укоризной.

Ты прости-прощай, любезная, неверная моя,

По тебе ли сердце черней грязи сделалось! —

говорили они, по-разному жалуясь и тоскуя, по-разному ударяя на слова, и вдруг все разом сливались уже в совершенно согласном чувстве почти восторга перед своей гибелью, молодой дерзости перед судьбою и какого-то необыкновенного, всепрощающего великодушия...

Ах, коли лучше найдешь — позабудешь,

Коли хуже найдешь — пожалеешь!

В чем еще было очарование этой песни, ее неизбывная радость при всей ее будто бы безнадежности? В том, что человек все-таки не верил, да и не мог верить, по своей силе и непочатости в эту безнадежность. «Ах, да все пути мне, молодцу, заказаны!» — говорил он», сладко оплакивая себя. Но не плачут сладко и не поют" своих скорбей те, которым и впрямь нет нигде ни пути., ни дороги. «Ты прости-прощай, родимая сторонушка», — говорил человек и знал, что все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной, что, куда бы ни забросила его доля, все будет над ним родное небо, а вокруг — беспредельная родная Русь, гибельная для него, балованного, разве только своей свободой, простором и сказочным богатством» (замечу в скобках, что и очень далекий от Бунина Александр Блок также сказал о русской песне, что она — «грустно-победная»).

И пелось все это, писал Бунин, «с той непосредственностью, с той несравненной легкостью, естественностью, которая была свойственна в песне только русскому». Только Россия, «только ее душа могла петь так». Бунин написал это уже после катаклизма 1917 года, в эмиграции; потому и говорит он «была свойственна», — теперь уже, мол, не будет». Но я слушал всю свою жизнь и слушаю сегодня именно такое пение, хотя, конечно, оно почти не звучит теперь (да и уже давно) с телеэкрана. Много раз посчастливилось мне за последние годы слушать — к тому же без кое-что искажающего посредства микрофона, электроники — пение Николая Александровича Тюриня, о котором я еще скажу, и более широко известной Татьяны Юрьевны Петровой.

\* \* \*

Нет сомнения, что трагедия Революции нанесла тяжелейший ущерб и русской песне. Костромской писатель Василий Адрианович Старостин (1910—1995) рассказывал мне с горечью и гневом, как строго запрещалось в русских деревнях пение старинных песен, ибо они, мол, «кулацкие».

Но что там деревни? Один из лучших наставников русских певцов, великий дирижер и педагог Николай Семенович Голованов (1891—1953) подвергся в 1920-х годах гнусным гонениям. До 1917 года он возглавлял православный Синодальный хор, который, кстати сказать, не раз слушал в Успенском соборе Кремля юный Георгий Жуков (о чем рассказано в воспоминаниях двоюродного брата полководца), Потом Николай Семенович стал дирижером Большого театра. Но тут его вместе с его сподвижниками — великой певицей А.В.Неждановой, одним из лучших русских баритонов Л.Ф.Приваловым и другими — обвинили в «национализме», «шовинизме», «реакционности» и т. п.; на время им даже пришлось покинуть Большой театр, а Леонид Привалов так и не смог туда вернуться, пел в далекой провинции; правда, в конце жизни он дал уроки пения упомянутому мной замечательному современному певцу Николаю Тюрину.

Борьба вокруг Голованова отразилась в 1929 году ни много ни мало в переписке И.В. Сталина. Один из тогдашних заправил в сфере культуры, кропатель давно забытых агитпьес Билль-Белоцерковский обратился к генсеку с посланием, в котором требовал изгнать Голованова и выбросить из репертуара драматургию Михаила Булгакова.

«Почему так часто ставят на сцене пьесы Булгакова? — писал в ответ Сталин. — Потому, должно быть, что своих пьес, годных для постановки, не хватает... Конечно, очень легко критиковать и требовать запрета... соревнование — дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно будет добиться сформирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы» (Сталин, десятки раз побывавший на булгаковских спектаклях, вероятно, сознавал, что предложение разного

рода Биллям «соревноваться» с Булгаковым звучит издевательски). И еще цитата: «...» «Головановщина» есть явление антисоветского порядка, — соглашался Сталин. — Из этого, конечно, не следует, что сам Голованов не может исправиться, что он не может освободиться от своих ошибок, что его нужно преследовать и травить... что его надо заставить таким образом уйти за границу» (Сталин И.В. Соч. Т.11. С. 327, 328).

Вскоре после этого письма Голованов возвратился в Большой театр — из чего, впрочем, не следует делать «однозначный» вывод о Сталине как беззаветном спасителе русской культуры; не забудем, что и Булгакова все-таки сумели вытеснить со сцены, и Голованов в середине 1930-х годов снова был вынужден покинуть Большой театр и вернулся в него только в 1948 году. Вообще ситуацию той поры мы только начинаем действительно понимать. Но все же можно вполне определенно сказать, что Голованов благодаря этой «верховой» поддержке смог несколько лет продолжать свою деятельность, и она сыграла свою благотворную роль в судьбе таких всенародно любимых певцов, как Козловский, Лемешев, Михайлов, Обухова, Максакова... Вместе с тем стоит отметить, что в изданных уже в наше время и «нашумевших» воспоминаниях бывшего кадрового сотрудника НКВД, а ныне яркого «демократа» Льва Разгона великий деятель русской культуры Голованов по-прежнему именуется «черносотенцем»...

Впрочем, здесь невозможно излагать драматическую историю русской песни; обратимся к современности. Те, кто с горечью или даже отчаянием говорит о нынешнем исчезновении песни, одновременно и правы, и не правы. Правы в том отношении, что русская песня почти не звучит с телеэкрана, а этот экран сегодня — главное, в известном смысле даже единственное средство довести песню до «всех».

Это утверждение может показаться странным и даже нелепым: каким же образом песня могла становиться всенародным достоянием, когда еще не существовали ни телевидение, ни даже радио? Те давние «средства информации» теперь уже нелегко понять, но ведь действительно песня {и, конечно, не только песня} могла тогда распространяться по всей России — пусть и не столь быстро, как это возможно ныне.

Господствует представление — в сущности, глубоко ложное, — что современные люди получают гораздо больше «информации», чем, скажем, люди прошлого века, а также убеждение, что человек XIX столетия был замкнут в узком кругу, а теперь он-де общается чуть ли не со всем миром.

В действительности же речь должна идти не о росте знаний и человеческого общения, а о принципиальном — и отнюдь не плодотворном — их изменении. Начнем с общения. Любой сельский житель прошлого века находился в теснейшем и, главное, непосредственном общении и с множеством людей всей своей округи, и с природой во всем ее многообразии, и с высокой реальностью бытия Церкви, и с богатейшим миром народного творчества, создававшегося веками.

Между тем сегодня живущие в «многоэтажках» люди не общаются в подлинном смысле этого слова даже с соседями по дому; их реальный круг общения — это, как правило, несколько родственников {а ведь еще сравнительно недавно родственные связи были громадными}, десяток сослуживцев и совсем малое число сохранивших привязанность друзей молодости. А усваиваемая нынешними людьми «информация» — это в основном пассивно воспринятая из СМИ, кем-то переваренная «жвачка», которая может разительно отличаться от реальной жизни страны и мира.

Конечно, человек, склонный к активному, по сути дела, творческому восприятию всего окружающего, способен преодолеть ту фактическую разобщенность и «запрограммированность», о которых идет речь, но для этого необходимы немалые действенные усилия ума и души. Иначе человек обречен быть безвольным «потребителем» того, что ему подсовывают.

В прошлом веке не было ни телевидения, ни радио, ни даже широкого распространения печати, но достаточно было одному человеку занести в какое-нибудь дальнее захолустье любезную русскому сердцу песню, и она неизбежно и легко становилась достоянием всех,

ибо сотни и тысячи людей, живущих в соседних деревнях или городских «околотках», находились между собой в прямых, непосредственных жизненных связях — родственных, профессиональных, как участники «игриш», о которых было упомянуто выше и на которых все хорошо знали друг друга {в отличие от современных молодежных сборищ}, и т. д.

Теперь же широкое распространение песни зависит, в сущности, от тех, кто правит телеэкраном, ибо ведь люди сидят в основном по своим квартирам, и телеэкран — их главная связь с окружающим миром... Но прежде чем говорить об этом, возвращусь еще раз к природе самого явления русской песни.

\* \* \*

Гоголь увидел в ней величайшую ценность, благодаря которой Русь не «уступит» столь прекрасной Италии. Бунин провозгласил «превосходство» русской песни над любой иной. Можно бы сослаться на подобные же суждения и многих других общепризнанных «авторитетов», но в данном случае важнее беспристрастно — так сказать, аналитически — выявить суть дела, тем более что слова о национальном «превосходстве» всегда вызывают сомнения и прямые протесты.

Были бы заведомо несостоятельны попытки утвердить «превосходство» русского изобразительного — и вообще «предметного», зримого — искусства; в этой сфере Запад дал, без сомнения, более высокие свершения, что, кстати сказать, и выражено в приведенных выше словах Гоголя, написанных в Италии. Но ни один серьезный зарубежный ценитель не будет отрицать, что русская классическая литература, русское искусство слова — по крайней мере, в прошлом веке — не имеет себе равных. Никто опять-таки не станет спорить, что с русской классической музыкой, музыкой Глинки, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, сопоставима одна лишь германская. Наконец непревзойденным — прежде всего по своей проникновенной естественности — является русский театр; школа Московского Художественного театра определила все последующее развитие этого искусства во всем мире.

А ведь русская песня представляет собой, в сущности, слияние, органическое единство этих трех искусств — музыки, искусства слова и, в известной мере, театра, ибо певец, так или иначе, создает определенный образ человека; речь идет не о «лицедействе», не об искусственной «позе», а о том, о чем, например, столь пластично сказано Буниным. Мне почти наверняка возразят, что такое «слияние» присуще любой песне, а не только русской, и, казалось бы, тут не поспоришь. Однако, если разобраться, все оказывается гораздо более сложным.

Уже давно, примерно четверть века назад, Сильва Борисовна Казем-Бек — супруга выдающегося русского политического деятеля Александра Львовича Казем-Бека (1902—1977), сопровождавшая в качестве «тида» большую группу сотрудников итальянского телевидения и радио, попросила меня побеседовать с этими людьми. Зашла речь и об итальянском пении, которое я знал и любил с юных лет. И я задал вопрос — как выяснилось, наивный, — популярны ли, звучат ли по радио и с телеэкрана песни на стихи выдающихся итальянских поэтов? Гости поначалу даже удивились, а потом наперебой стали говорить о том, что «текст» в итальянском пении вообще мало что значит, его даже нередко — и не раз — по тем или иным причинам (например, как устаревший) заменяют и т. п. А что касается песен на стихи выдающихся поэтов, они о таких просто не знают.

Меня тогда даже поразила явная «противоположность»: ведь в России не только общеизвестны песни и романсы на стихи крупнейших поэтов — от Державина до Есенина, — но многие стихотворения породили несколько (более того, подчас несколько десятков!) песен или романсов, созданных разными композиторами (а не наоборот, как в Италии, где песня, как оказалось, может иметь несколько различных «текстов»).

И сколь характерно, что мы постоянно употребляем выражения «романс Пушкина», «песня Лермонтова», «романс Фета», «песня Некрасова» и т. п., то есть слову, поэзии придается главенствующее значение. И это качество уходит корнями в народную песню;

Лев Толстой не без оснований отметил, что «русский мужик поет с убеждением, что главное в песне — слова, а мелодия только так, для ладу».

Я не исключаю, что в Италии все-таки имеются песни на стихи выдающихся поэтов, но они, очевидно, не играют сколько-нибудь существенной роли.

Да, то, что в начале всегда Слово, — неотъемлемая особенность, сама природа отечественной культуры (закономерно, что «западнически» настроенные критики бранят за «литературность» даже русскую живопись). Но это отнюдь не умаляет значения музыки в русской песне и романсе, ибо можно утверждать, что, придавая слову полет (стихотворение, став песней, как бы обретает крылья, несущие его по всей России) и проникновенность (обращаясь в песню, стихотворение легко проникает в самую глубь души слушателя), музыка как бы и претворяет его в Слово — роль музыки в судьбе русской поэзии вообще нельзя переоценить: еще в прошлом веке, когда круг читателей был — при всех возможных оговорках — весьма и весьма узок, многие явления поэтической классики стали поистине всенародным достоянием благодаря песням и романсам, долетавшим и до глухих деревень. Но не будет преувеличением утверждать, что и сегодня, когда все у нас грамотные, ценности отечественной поэзии в немалой степени существуют в душах людей неотделимо от музыки.

Но главное, конечно, не в этом, а в самой песне, в ее целостном бытии. Она — своего рода средоточие и незыблемая основа отечественной культуры; я разумею при этом, понятно, звучащую, живую песню, которая возвышает и объединяет людей, превращает их в народ.

Ясно помню себя школьником пятого класса московской школы №16. 1943 год. Наш класс — старший тогда в школе — едет на грузовике за дровами для отопления школьного здания. И мы поем — и по дороге, и в перерыве между тяжелой для совсем еще юных и недоедающих тел работой, и после нее. Немецкие танки стоят в Гжатске (через много лет мы узнаем, что где-то там недалеко в деревне подрастал тогда девятилетний Юра Гагарин) — всего в 180 километрах от Белорусского вокзала... Но нас это нисколько не страшит, и, полагаю, не будет выдумкой утверждение, что защитой была в то время и песня — как для нас, так и для всей России.

И еще одно: каждый юнец мог петь тогда потому, что из радиотарелок в любой квартире постоянно звучали голоса настоящих певцов (пусть не всегда выдающихся, но настоящих), певших и старинные, и сегодняшние песни. И наше — разумеется, заведомо несовершенное — пение было отголоском настоящего...

\* \* \*

Но что такое настоящий певец? Человеческий язык — грандиозное и таинственное явление; он знает и чувствует неизмеримо больше, чем любой его носитель. И уже давно что-то заставило всех говорить (так говорят и с телеэкрана, и по радио) не «русский певец», а «исполнитель (исполнительница) русских песен (романсов)». Выше шла речь о явлениях, не относящихся к песне в истинном значении слова (джаз, рок, барды и т. п.). И вот еще одно явление — «исполнительство», которое, увы, господствует среди тех — к тому же не столь уж многочисленных, — кто появляется на телеэкране, чтобы преподнести нам именно песню. При этом возможен и отличный репертуар, и высокопрофессиональная постановка голоса, но песни все же нет, и «исполнителя» могут даже похвалить, но как-то вполне равнодушно...

Решусь утверждать, что настоящий певец «победит» любую аудиторию, — за исключением вообще чуждых русской песне лиц, — а их не так уж много. В этом меня убедило многократное участие в выступлениях певца Николая Тюрина.

Различие (и глубочайшее) между певцом и «исполнителем» состоит в том, что первый имеет дело с чем-то, безусловно, своим и, кроме того — или, вернее, потому, — творит песню именно здесь и сейчас, хотя бы она родилась сто и более лет назад и где-нибудь в захолустном селении, а не в столице. В истинном пении всегда присутствует творчество в

собственном смысле, и присутствует оно не где-то «за песней», а в ней самой — в интонировании слов, в модуляциях голоса, в переборах ритма и т. д.

И, кстати сказать, собственно вокальное совершенство, которое всецело обеспечивает, например, полноценность итальянского пения, для русской песни оказывается явно недостаточным, — уже хотя бы потому, что в этой песне слово, или, вернее, песенное воплощение слова, играет огромную или, быть может, даже главную (как полагал Толстой) роль.

Сегодня прямо-таки необходимо ясно осознать, что Песня — своего рода средоточие, «центр», «ядро» отечественной культуры, в котором сливаются воедино ее ценнейшие достижения.

Выше приводились многозначительные пушкинские строки, в которых утверждается, что, мол, мы поем заодно, «всей семьей, от ямщика до первого поэта». Тем самым поэзия в ее высшем выражении ставилась в один ряд с русской песней. В 1833 году Пушкин писал:

Пой, ямщик! Я молча, жадно

Буду слушать голос твой...

Пой; «Лучинушка, лучина,

Что же не светло горишь?» —

и нет сомнения, что эта «простая» песня являла в глазах поэта первостепенную ценность — именно как наиболее полное воплощение национальной культуры.

Но, утверждая это, я предвижу вполне вероятное сомнение и возражение: допустим, скажут мне, когда-то дело обстояло именно таким образом; но где же теперь эта самая русская песня? Жизнь безвозвратно изменилась, и песня теперь остается, увы, только воспоминанием — пусть и прекрасным.

Подобное возражение, как уже говорилось, и справедливо, и в равной степени несправедливо. Справедливо оно в том отношении, что масса людей черпает сегодня основную «духовную пищу» (кавычки здесь вполне уместны) с телеэкрана, а там давно уже почти не появляется песня. А несправедливо потому, что и сегодня существует множество людей, которые и творят песню, и поют ее, только в нынешних условиях общения и получения «информации» (о них шла речь выше) этих людей надо искать, даже не без труда выискивать.

Сам я их и искал, и находил. Около двух десятилетий назад «нашел» я Николая Александровича Тюрина, встреча с которым явилась большим — и длящимся — событием моей жизни. В статье о нем, опубликованной под названием «Воскрешение песни», в 1978 году в журнале «Огонек» (№ 43), я писал, что «песни и романсы прошлого сейчас сплошь и рядом не поются в подлинном, живом смысле этого слова, а исполняются. Исполнители выступают, в сущности, не от себя лично, а, так сказать, в роли тех, кто когда-то пел эти песни и романсы... И настоящего воскрешения песни не происходит. Она предстает только как памятник ушедшей культуры, в конце концов даже как нечто «музейное»... В творчестве Николая Тюрина... совершается чудо воскрешения песни. Он именно поет, а не «исполняет» народные песни и романсы, поет от себя, поет здесь и сегодня, а не реконструирует некое условное прошлое. Это певческое чудо трудно или даже невозможно ощутить и оценить по первому впечатлению, чем и объясняется замедленная реакция слушателей, которую я наблюдал на всех выступлениях Николая Тюрина (на первом из них я и сам, признаюсь, не сразу понял, что передо мною совершается). Когда начинают звучать общеизвестные песни и романсы, каждый из нас уже привычно ожидает услышать исполнение вокальных памятников прошлого, а не то живое, глубоко личное и современное творчество певца, которое раскрывается перед нами на концертах Николая Тюрина. «Такого пения мы не слышали», — в один голос говорят все, кому довелось присутствовать на этих концертах.

Речь шла прежде всего о молодых слушателях. Расскажу в связи с этим об одном тогдашнем концерте Николая Тюрина. Он состоялся в большом — тысячи на полторы-две

человек —зале Дворца культуры МАИ, где тогда проводилась целая серия концертов «по абонементу», на которых поочередно выступали чуть ли не все «кумиры» — от Аллы Пугачевой до Булата Окуджавы, и зал всегда бывал полон. «Распорядитель» этих концертов был давно мне знаком, и удалось посвятить один из них Николаю Тюрину. Уже хорошо зная, что происходит во время его выступлений, я обратился к чисто «молодежному» залу со словами о том, что они услышат сегодня нечто совершенно им незнакомое, им предстоит получить три бесценных дара, три «сюрприза».

Во-первых, говорил я, вы услышите пение, между тем как до сих пор (тут я позволил себе подразнить аудиторию) вы слушали выкрики, завывания, взвизги, хрипение, пускание слюней в микрофон и т. п., но не пение. Во-вторых, вы услышите нечто такое, о чем вы тем более не имеете представления, —русское пение. Поначалу оно будет звучать для вас, вполне вероятно, как нечто странное, даже экзотическое, но не торопитесь: на пятой или шестой песне (так и было на предшествующих тюринских концертах) в вас пробудится генетическая память, и вы поймете, что слушаете ваше, родное, кровное, необходимое, как воздух...

К этому моменту в зале уже нарастал недовольный гул, грозящий превратиться в проклятия по адресу «поучающего» оратора. И я, сказав, что о третьем сегодняшнем совсем уж бесценном даре сообщу позже, и еще раз попросив не спешить с оценкой пения, а прослушать сначала хотя бы четыре-пять песен, вызвал на сцену Николая Александровича.

Встретила его, как говорится, жидкими аплодисментами наиболее вежливая часть зала. Но я оказался целиком прав. После пятой или, может быть, шестой песни обрушился настоящий шквал рукоплесканий, и затем уже они каждый раз занимали почти столько же времени, сколько предшествующая им песня...

Это продолжалось более часа, и я решил дать отдохнуть Николаю Александровичу и завел речь о русской песне, предложив присылать записки с вопросами. Одна из первых была, помню, такой: «Почему мы не слышали до сих пор Николая Тюрина?» В ответ я стал говорить примерно то же, что написано в этой статье. Но через какое-то время пришла записка, предназначенная находившемуся также на сцене распорядителю, но по ошибке переданная мне. Какой-то близкий знакомый распорядителя обращался к нему с решительным требованием прекратить мою речь и пригласить на сцену певца. И, зачитав вслух эту записку, я сказал, что она доставила мне наибольшее удовлетворение...

После этого я объявил, что сейчас зал получит третий, совсем уж бесценный дар. Хотя строители не заботились об акустике, я все же попрошу Николая Александровича не пожалеть себя и спеть одну песню без микрофона, дабы вы услышали чудо русского пения без в какой-то степени нивелирующего посредства электроники. И это пение вызвало уже настоящий взрыв восторга и просьбы вообще убрать микрофон, — но я все же поставил его на место, ибо тюринский голос надо было беречь...

Главный смысл этого рассказа о концерте Николая Тюрина в том, что достаточно широко распространенное мнение о необратимой отчужденности молодежи от «традиционной» русской песни — заведомая ложь. Верно другое — уже два или даже три поколения молодых людей не имели, или почти не имели, возможности слушать настоящую русскую песню (что подразумевает, естественно, встречи с настоящими певцами). Нисколько не сомневаюсь, например, что любые сегодняшние юноши и девушки смогут полноценно воспринять прекрасное пение Татьяны Петровой (исключая разве тех из них, которые уже до последнего предела оболванены так называемым «металлом», в частности разрушающим самые основы слуха). Однако ныне, в современной ситуации для этого необходимо, чтобы Татьяна Петрова часто и подолгу являлась на телеэкране, чего, увы, не бывает...

Долгий и внимательный опыт убеждает меня, что русское пение может «пробиться» на телеэкран, лишь приспособляясь к таким «требованиям», которые совершенно его извращают, заглушают в нем самое основное. В конце семидесятых — начале

восьмидесятых годов я не раз с восхищением слушал выступления вокального ансамбля «Русская песня», работавшего тогда под руководством замечательного музыканта Анатолия Ивановича Полетаева. Эта «Русская песня» была тогда в полном расцвете, но познакомиться с нею можно было почти исключительно в каких-то небольших и малоизвестных залах. Позднее, порвав с А.И. Полетаевым, ансамбль начал резко изменяться и в конце концов добился широкого доступа на телеэкран, но теперь его и возглавляющую его Надежду Бабкину уже не хочется ни слушать, ни видеть...

В свое время я пытался «пробить» на телеэкран песни Николая Тюриня, но встретил вполне очевидное и непреодолимое сопротивление. Об этом можно немало рассказать, но ограничусь одним достаточно ярким фактом. Меня пригласили участвовать в создании телефильма о Сергее Есенине. Я обрадовался возможности включить в фильм пение Николая Тюриня, который, помимо прочего, поистине изумительно, прямо-таки потрясающе пел мелодически обработанную им самим есенинскую «Песню» («Есть одна хорошая песня у соловушки...»). И что же вы думаете? В последний момент этот — самый главный — «эпизод» попросту вырезали из уже снятого телефильма. В ответ на мой гневный протест мне «объяснили», что непосредственно перед песней шел, мол, текст о гибели поэта и в совокупности с «невеселой» песней получалось слишком уж «мрачно». Ложь была предельно наглой, поначалу я даже не распознал ее и стал винить себя за неудачно размещенный «текст», но затем понял, что, если дело было именно в этом, ничего не стоило «вырезать» и перенести в другое место злополучный текст или вообще убрать его, оставив великолепное пение. Словом, «вырезали» именно тюринскую песню... Но когда я это понял, единственное, что мне оставалось, — позвонить в студию и с руганью потребовать убрать мое имя из титров телефильма.

Кстати сказать, я однажды спросил А.И. Полетаева, как, по его мнению, можно добиться широкого «выхода» Николая Тюриня на телеэкран, и он, имевший немалый опыт в подобных делах, не задумавшись, ответил, что для этого нужно сломать всю систему...

И в самом деле: телеэкраном управляли и управляют лица, которые, как говорится, на дух не переносят русской песни. Нельзя, правда не отметить, что в последнее время отдельные сотрудники ТВ — явно на свой страх и риск — все же проявляют волю к утверждению этой песни. Так, недавно на телеэкране впервые полноценно явился замечательный певец Александр Николаевич Васин. Собственно, правильнее его назвать древнерусским (уже упомянутым в начале этой статьи), словом, «песнотворец», ибо он не только самобытно поет созданные ранее песни, но и творит их сам — и на свои стихи, и на стихи современных поэтов.

Меня особенно восхищает в его творчестве то, что можно определить как воскрешение русского романса. Термин «романс» употребляют самым широким образом, но ясное представление о нем не очень уж распространено. Между прочим, несмотря на иностранное происхождение, термин этот собственно русский. На Западе он означал произведение на «романском» (а не латинском) языке, между тем как в России он уже с давних времен означает музыкально-поэтическое произведение, принадлежащее к иному жанру, чем песня. Правда, граница между песней и романсом не всегда может быть проведена со всей четкостью, но, во всяком случае, в романсе — как определяет автор наиболее обстоятельного исследования этого певческого жанра, В.А. Васина-Гроссман (дальняя родственница певца А.Н. Васина) — «мелодия теснее, чем в песне, связана со стихом, отражает не только общий его характер и поэтическую структуру, но и отдельные образы, ритмические и интонационные частности».

Высшее из известных мне воплощений творчества Александра Васина — романс на стихи Анатолия Передреева «Не помню ни счастья, ни горя...». Стихотворение это, конечно, само по себе превосходно, но в пении Александра Васина, во-первых, как бы выявляется, становится осязаемым все, что вложено в «текст» поэтом и что можно лишь угадывать, предчувствовать при его чтении. Во-вторых, пение, несомненно, создает,

творит нечто такое, трудно объяснимое, чего нет в самом стихотворении. Новое произведение искусства, создаваемое певцом, в отличие от стихотворения, как бы объемно, "трехмерно» (тут ведь в самом деле «троичность»: слово, мелодия и сам голос певца), и в нем словно начинает жить. Кроме того, «над» или «вокруг» стихотворения нарастает пласт, слой звука и смысла, принадлежащий всецело уже самому певцу, и это «наращивание», нисколько не заслоняя, не заглушая звука и смысла стихотворения, обогащает их и возвышает до какого-то последнего возможного предела — или запредельности. Не сомневаюсь, что это творение Александра Васина принадлежит к высшему уровню русского песенного искусства.

И если сегодня, сейчас рождаются такие творения, разговоры об «исчезновении» русской песни оказываются явно сомнительными. Она действительно исчезла с телеэкрана, откуда сегодня получает основную «духовную пищу» преобладающее большинство населения России. Но ее можно туда вернуть, поскольку она продолжает свою бесценную жизнь в живых людях. Правда, для этого необходимо, чтобы телеэкраном управляли не те, кто хозяйничает там ныне...

1995

Сайт памяти Вадима Кожина <http://www.koginov.ru>