

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

10'80

Н. И. Смирнова

**МАСТЕРА
СОВЕТСКОЙ
ПЕСНИ**



НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Н. И. Смирнова

Серия
«Искусство»
№ 10, 1980 г.

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ ПЕСНИ

Издается
ежемесячно
с 1967 г.

Издательство
«Знание»
Москва
1980

ББК 85.364.1
С50

СОДЕРЖАНИЕ

Как складывался «театр песни»	6
Об руку с народной песней . . .	16
«Театр песни» сегодня	27

На первой странице обложки — Л. Зыкина
На четвертой странице обложки — А. Градский

Смирнова Н. И.

С50 **Мастера советской песни.— М.: Знание, 1980.— 48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 10).**

15 к.

В брошюре рассматривается процесс формирования и развития советской эстрадной песни. Рассказывается о творчестве корифеев эстрадной песни Л. Утесова, К. Шульженко, Л. Руслановой, М. Бернеса и мастерах следующего поколения — Л. Зыкиной, О. Воронец, И. Кобзона, Э. Хиля, М. Кристалинской, М. Пахоменко, Э. Пьехе и других, а также молодых популярных певцов — А. Пугачевой, Л. Лещенко, В. Толкуновой, Л. Сенчиной и других.

80108

ББК 85.364.1
792.7

Советская песня — выдающееся духовное завоевание советского народа — не только умножила сокровищницу нашей многонациональной музыкальной культуры, но и обрела поистине мировую славу. Родившаяся в 1932 году «Песня о встречном» Д. Д. Шостаковича (на стихи Б. Корнилова) стала не только любимой песней советских людей, но и гимном Организации Объединенных Наций. Кто не знает в мире мелодии знаменитой блантеровской «Катюши»? Или не менее знаменитой песни В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера»?

В трудные годы военных испытаний песня стала духовной, душевной поддержкой сражающегося народа, выдающейся человеческой исповедью.

«Советская песня — новый жанр. Это — не романс, не городская песня дореволюционного периода. Это — форма, рожденная революцией, отображающая ее поступательное движение, ее борьбу за новую жизнь, за нового человека», — справедливо пишет Леонид Осипович Утесов, который не только всегда веровал в особое назначение песни, но и сам способствовал утверждению ее высоких нравственных начал. Прав был и Марк Бернес, записавший в 1967 году: «Мы понимаем, что песня подчас может выразить драматический опыт народа с такой пронзительной силой, которая недоступна другому виду искусства».

Явление, которое получило на современной эстраде название «театр песни» и подразумевает

яркое выражение песенного образа, с помощью особых приемов интонирования, подкрепленных мимикой, жестом, мизансценированием, было хорошо известно еще в русском народном творчестве. Игра, сопровождавшая публичное исполнение песен, поднимала, возвышала песню над бытом, над обыденностью.

Трудно сказать, как конкретно происходит сложнейшее взаимодействие профессионального и народного искусства, да и не наша это задача, но бесспорно главное: музыкальность народа, его поразительная песенная культура способствовали рождению выдающихся композиторов, и этот процесс постоянного, глубокого обогащения профессионального искусства продолжается и в наши дни.

Разве не народны в самом высоком смысле этого слова песни Д. Шостаковича, Г. Свиридова, И. Дунаевского, Б. Мокроусова, Г. Александрова, М. Блантера, А. Новикова, В. Соловьева-Седого, А. Петрова, А. Пахмутовой, М. Фрадкина, М. Таривердиева, А. Пономаренко, Я. Френкеля да и многих других творцов, отдавших песне свое мастерство?

История современной советской песни только намечается, только складывается. И это понятно — перед нами живой процесс, порой противоречивый и еще не совсем ясный. Но эта история пишется, пишется каждый день, потому что мы живем в атмосфере песни, среди постоянного звучания песенной музыки.

Кстати, о постоянном звучании песен... Профессор Московской консерватории Евгений Малинин в своей статье «Музыка среди лавины звуков» («Литературная га-

зета» 1974, 4 декабря) доказывает, например, что из-за того, что человек постоянно живет под музыку, девальвируются все музыкальные ценности. И делает самый резкий вывод: «К музыке привыкают, как к фону. Ей все труднее добраться до человеческой души... Люди слушают музыку, даже легкую — джаз, эстраду, битлов только «на полную катушку». Как можно громче — иначе не воспринимается. При помощи усилительной техники. Нас уже надобно оглушать — только так мы можем на какое-то время действительно сосредоточиться на музыке». И надо сказать, что Е. Малинин в этой своей тревоге не одинок.

Действительно, техника, подавшаяся человечеству радио, телевизор, проигрыватель, магнитофон, микрофон, наполнила мир звуками, и мы, действительно, как с ужасом констатирует профессор Е. Малинин, даже занимаемся подчас под включенный радиоприемник, не слыша того, что он передает.

Попробуем представить себе вместе с Е. Малининым, как эстетически вымирает мир, в котором живут «оглохшие», «невоспринимающие», «неслышащие» уже полностью «девальвированную» музыку люди. Страшная картина.

В России пели всегда. Песня естественно входила в жизнь, был народ. Нельзя не верить тому, что писал В. В. Стасов, утверждавший, что в России рождаются и умирают под песню, работают только с песней, в бой идут с песней, женятся с песней, детей качают с песней. Мы знаем, что именно в домах, где очень много, постоянно и даже громко пели, могли родиться и вырасти певцы с таким

тонким слухом, и такой музыкальностью, как Л. Русланова, Л. Зыкина, Ю. Гуляев, Э. Пыха и другие. Мы часто жалуемся сегодня, что многим слушающим недостает сосредоточенности и углубленности восприятия, а исполнителям наполненности, яркости песенных образов. Но ведь так было всегда. Всегда были чуткие художники и посредственности. Во все времена. А песня и ее поразительная связь с жизнью человека не только старше наших сегодняшних тревог, но и много старше вообще всякой тревоги по поводу ее влияния на человека, ее распространности и стремления забираться в самую гущу интимных, гражданских и даже социально-политических событий.

Мы присутствуем сегодня при интересных процессах взаимовлияний и взаимопереплетения разных, подчас противоположных явлений. Театр стремится к эстрадной броскости и репризной выразительности, открытому обращению в зал, а эстрада испытывает очевидную тягу к театрализации, доверительным интонациям, интимности изложения. Романтическая «струя» развития песни проникается все большим уважением к правде «земного притяжения», а «трезвые реалисты» пытаются освоить полетность романтической песни. Народная песня получает сегодня эстрадно-театральное выражение, а современная песня звучит подчас как старинный и строгий распев.

Сегодня и песня, и «театр песни» получили небывалый расцвет. У истоков современного «театра песни» стоят такие выдающиеся мастера, как Л. Утесов, К. Шульженко, Л. Русланова, М. Бернес и целый ряд других известных

певцов, оказавших огромное влияние на развитие советской массовой песни.

Тридцать с лишним послевоенных лет значительно изменили песенную эстраду, особенно ту ее часть, которую мы называем «театром песни». Произошло несколько «взрывов». Со всей очевидностью обнаружили себя сложные, перекрестные взаимовлияния. Рождение «бардово-менестрельной» песни и особой манеры ее исполнения обязало профессиональную эстраду быть и более точной в отборе литературной основы, и более современной в ритмообразовании, жанровых пристрастиях, интонационном строе. Работа «бардов» (а они — прежде всего талантливейшие поэты) поставила под сомнение саму возможность существования песни, лишенной емких жизненных обобщений, яркой метафоричности.

Не меньшую, по-видимому, роль сыграло рождение так называемых бит-групп, которые возникали в сфере самодеятельного искусства.

Парадоксальное явление: именно в эти годы — конце шестидесятых — начале семидесятых — «непрофессиональные» барды в области поэзии и «непрофессиональные» бит-ансамбли в области музыки не только предлагают высокий уровень профессионализма, но и прокладывают новые, еще не изведанные в этом искусстве дороги.

В шестидесятые годы на эстраде уменьшается значение массовой хоровой песни, но получают распространение вокально-инструментальные ансамбли, которые по-своему продолжают развитие хорового пения. Прочное положение

на эстраде завоевывает сольное пение. Но теперь для солиста уже мало одних вокальных данных, необходимы определенные актерские качества, способность к раскрытию собственной индивидуальности.

Чрезвычайно сложно в эти годы складываются взаимоотношения «сольной» эстрады и вокально-инструментальных ансамблей. С одной стороны, эстрадных певцов привлекает возможность выступать с новыми по типу «составами». С другой стороны — вокальная часть многих ансамблей оказывается почти враждебной эстетике сольных исполнителей. Массово-безличный в основе своей вокал этих ансамблей (не так ли было и в хоровом пении на эстраде?) словно бы ставит под сомнение отвоеванное годами право солистов на единичное чувство, психологическое своеобразие, собственную, неповторимую манеру исполнения. Некоторые из ансамблей пытаются сохранить самобытность самых талантливых своих певцов. Но это, как правило, ведет к отделению солистов от ансамблей. Ими в значительной мере и пополняются ряды солистов-песенников.

В начале семидесятых годов намечился некий новый процесс: если не слияния, то некоторого сближения поэтики бардово-менестрельной песни, музыкальных идей бит-групп (и прежде всего новых форм музыкального рока) и сольной певческой эстрады.

Массовое, всесоюзное движение КСП (клубов самодеятельной песни), несущее главным образом идею бардово-менестрельной песни, все более обнаруживает на себе влияние лирической эстрадной песни.

Из творчества бардов уходит тема войны, много лет вдохновлявшая пронзительно-щемящую песню Б. Окуджавы. Почти снимается проблема взаимоотношений человека и общества. Песни одного из наиболее крупных сегодняшних бардов — ленинградского архитектора А. Дольского в основе своей ничем не отличаются от романсов, песен-вальсов профессиональных композиторов. Да и по поэтическому складу они все дальше отходят от острых, насыщенных резкими перепадами песен В. Высоцкого и Б. Окуджавы. Это главным образом лирические песни, повествующие о трудностях любви, горечи разлуки, о повседневной жизни.

Вокально-инструментальные ансамбли все более расслаиваются на ансамбли-сопровождения с ведущими солистами и некие музыкальные организмы, где голос певца выступает в качестве дополнительного и своеобразного музыкального инструмента.

Сольная же эстрада, продолжая впитывать и традиции бардово-менестрельной песни, и новые музыкальные веяния, и новую манеру актерского драматического исполнительства, предлагает наряду с традиционной манерой исполнения совершенно тоновый тип актер-песенника.

Как складывался «театр песни»

Кто же он, этот актер-песенник? И почему, размышляя об эстрадной песне, мы не в состоянии вести разговор, минуя именно его, актера, ставшего не просто посредником между композитором-

поэтом и слушателем, но творцом «песенного театра», без которого сегодня уже немыслима наша эстрада.

Начнем чуть издалека.

Мы знаем, что одним из основоположников советского «театра песни» был выдающийся драматический актер Л. О. Утесов, основатель и руководитель первого в стране «Теа-джаза». Он разрушил статику оркестра, подчинил всех исполнителей — солистов и аккомпанирующих им музыкантов — единой сценической задаче. Каждая песня инсценировалась им. Сохраняя присущую эстраде особенность прямого обращения актера в зал, он утвердил личную интонацию песенного разговора.

Его песни — это как бы небольшие новеллы о современной жизни с точными публицистическими акцентами, очень броские и цветистые по интонации.

Утесов навсегда сохранил свое пристрастие к романтизации человека, родного города, к приподнятости чувства, но выражал он все это словами простыми, нарочито заземленными.

Во всех песнях Утесова действовал один и тот же современный герой — человек широкой души, добрый к людям. Певец наделял его особой щедростью, распахнутостью, бесстрашием. Эта романтизация образа очень соответствовала духу времени. Напор, энергия выявления чувств, чеканность ритма, так же как «чувственность» мелодии, всегда находили у него очень веское актерское оправдание.

Органичное, естественное ощущение себя в любых, предполагаемых песней обстоятельствах он всегда множит на психологическое состояние его героя. И пользуется



Л. Утесов

при этом яркими, «густыми» красками, придающими образу объемность. Постоянный герой, который живет в «театре» Утесова, непременно перемежается короткими зарисовками — портретами множества других людей, данных эскизно, легко, одним-двумя намеками.

В послевоенные годы Утесов продолжает петь свои «песни сердца», по-прежнему обращаясь к образу простого человека. Необыкновенное он ищет в обыкновенном — в «негасимом свете московских окон», в пожелании доброй работы, спокойного отдыха. Он поет «Мой Ленинград», «Моя Москва», «Дорогие мои москвичи».

Утесов строил, создавал, пестовал «Теа-джаз». Театрализации

джаза он посвятил значительную часть своей жизни. Меньше всего его программы походили на исполнение отдельных номеров, отдельных песен, в которых один солирует, а остальные сопровождают. Он отказался от идеи сопровождения точно так же, как от мысли исполнять песни, не объединенные единой идейно-художественной задачей. Его оркестр — это прежде всего труппа театра Утесова. Высокопрофессиональные музыканты должны были не только играть на музыкальных инструментах, но хорошо сыграть в утесовском спектакле, всегда реализуя достаточно сложные актерские задачи.

Утесовский ансамбль был самобытен, неповторим, и эту свою неповторимость отстаивал и ценил больше всего. Утесов не пел «чужих» песен. У него всегда была своя «драматургия»: недаром многие, если не все спетые им песни, люди помнят не по именам их авторов, а как «песни Утесова».

«Представление, в каких бы условиях оно ни проходило, всегда должно быть праздником» — это свое убеждение Утесов сделал убеждением всего своего коллектива. Праздник — это прежде всего радостный контакт со зрителем. Контакт прямой, открытый, требующий немедленной ответной реакции.

Как театральный режиссер. относился Л. О. Утесов и к сценическому костюму. «Перед отъездом на фронт, — писал он, — нас заботил еще один вопрос — костюмы. Мне казалось, что не правы те артисты, которые появлялись перед бойцами в обычной, дорожной, якобы фронтовой одежде. Я требовал от коллектива

подтянутости, нарядности в costume и поведении, аккуратности в гриме, словно мы выступали на ответственном концерте в мирное время».

Праздничное искусство Утесова оказало огромное влияние на многих певцов, музыкантов, композиторов, образовавших целое направление в музыкальной эстраде.

Открытость, броскость театра Утесова противостоят лирической мягкости, интимности «театра» Клавдии Ивановны Шульженко. Это качество ее «театра» отразилось в репертуаре, вокальной и пластической манере исполнения, в особенностях восприятия этого «театра» зрителем, слушателем.

К. И. Шульженко первая на советской эстраде создала камерный театр песни. Ее «Песни любви» (а одна из ее программ так и называлась) воссоздавали образ страстной, трепетной женщины, способной к возвышенной любви, но сдержанной в выражении своих чувств.

Обычно актриса выходит на сцену, не глядя в зал. Она сосредоточенна, как бы углублена «в себя». Этот «взгляд внутрь» на секунду прерывается легким, чуть скользящим взглядом вокруг себя, словно бы вычерчивающим замкнутую линию. Она как бы выгораживает для себя «свое» пространство, чтобы зажить в нем, наполнив его своей радостью и своей печалью. Этот «меловой круг» едва простирается до авансцены, зритель остается вне его. Это отгороженное пространство она наполняет запахом роз и дрожанием воздуха, сооружает в нем калитки и крылечки, зажигает настольные лампы, заваливает грудой старых книг и старых пи-



Л. Утесов

сем. Все это создается одними лишь жестами, интонациями, одним скольжением лучистых, светящихся глаз. И вся эта «постройка» не всегда происходит в ритме исполняемой ею песни — руки, мимика, глаза могут существовать и в контрапункте с песней, отдельно от мелодии и ритма.

Шульженко большой мастер создания атмосферы душевных откровений. Ее песенный образ

требует некоторой отгороженности, предполагает использование приемов драматического театра и может развиваться вне прямого, почти обязательного для эстрады контакта со зрителем.

Свой «театр песни» Шульженко строила отнюдь не на голом месте. Ее предшественницы — выдающиеся исполнительницы городского романса — умели глубоко, пронзительно рассказать о женской судьбе, женском сердце, его страданиях, боли и праздниках. К. И. Шульженко ввела своих героинь в конкретную среду определенного времени. В созданном ею интимном театре песни вырос образ современной героини, полной достоинства, мужества, высокого гражданского сознания.

Традиции камерного театра песни развивают сегодня Э. Пыха, М. Кристалинская, М. Пахоменко, отразились они и в творчестве современных зарубежных исполнителей — А. Герман, Р. Караклаич, Л. Ивановой и других.

У истоков советского театра песни стоит и выдающаяся эстрадная певица Лидия Андреевна Русланова, внесшая большой вклад в это искусство. Она обладала редким голосом, низким контральто светлого, чуть металлического звучания, голосом большого диапазона, с глубокими, очень красивыми грудными звуками, вдруг резко переходящими в средние или высокие регистры. Ее темперамент был заразителен, эмоциональная трактовка песни поражала своей неожиданностью. «Я песню не пою, а песню играю», — говорила Лидия Андреевна. И это было действительно так.

Л. А. Русланову не раз упрекали в любви к «мещанскому репер-



К. Шульженко

туару», «цыганщине». Но вот что об этом пишут два известных советских мастера эстрады — композитор А. Новиков и писатель В. Ардов.

А. Новиков: «Своим искусством Лидия Андреевна Русланова продолжила традиции лучших звезд русской эстрады начала XX века, и прежде всего Надежды Плевицкой. Помимо известных русских песен, никогда не сходивших с концертной эстрады, Русланова возродила широко популярные в начале века и одно время занесенные в разряд «мещанских» так называемые городские русские песни — «Раскинулось море широко», «Шумел-горел пожар москов-

ский», «Когда б имел золотые горы», каторжные — «По диким степям Забайкалья», «Глухой неведомой тайгою» и песни фабричные и солдатские. Лидия Андреевна обращалась и к современному фольклору (так, она первой запела песню гражданской войны «По долинам и по взгорьям»), и к творчеству советских композиторов — все помнят в ее исполнении песню «Партизан Железняк» и особенно знаменитую «Катюшу» М. Блантера, впервые ее исполнила именно Русланова... У нас будет много замечательных певиц, но такой, как Русланова, никогда. Она из тех, кто неповторим».

В. Ардов: «По мнению усердных ревнителей чистоты старинной русской песни, артистка пользуется арсеналом цыганского вокала. Это верно и неверно. Верно потому, что Лидия Андреевна насыщает свое исполнение песни таким взволнованностью, таким проявлением подлинного и глубокого темперамента, что это пугает иных фольклористов, привыкших к более чем сдержанной, чисто этнографической манере исполнения русских песен. Верно и то, что интонации Руслановой близки к раскатной манере цыганского пения. А неверны упреки в «цыганщине» потому, что прямого следования чисто цыганским тремоло у Руслановой нет и не было никогда. Русланова вывела лирическую русскую народную песню с пути суховатого музейного фольклора на дорогу живого и взволнованного толкования эмоциональной стороны этой песни. А без волнения, без эмоции — какая же цена пению? Кому оно нужно, если оно не тревожит, не беспокоит, не заставляет сердце биться скорее».

Историки не раз еще, очевидно,

вернутся к искусству Руслановой, чтобы понять и судьбу народной песни на советской эстраде, и эстетические законы «народно-балаганного театра», по выражению Л. Г. Зыкиной, которому Русланова отдала всю свою жизнь.

Русланова первая на советской эстраде предложила «эмоциональное толкование» народной песни, населила ее живыми людьми, решила рассмотреть этих людей глазами сегодняшнего советского человека. Свою интерпретацию песни она давала с помощью сложнейшего синтеза искусства переживания и искусства балаганного, буффонного. Жанровое разнообразие ее трактовок песен отличается большой широтой, как пишет В. Ардов: «Она поет и трагедию, и драму, и былинку, и комедию». Она утвердила народность своего «театра» в широком значении этого слова, создала в своем «театре» постоянный сценический образ «человека народа», наделив этот образ постоянным сценическим костюмом, который имел не этнографическое, а метафорически-смысловое значение.

Русланова заботилась не только о выразительности пения, но и о том, чтобы сократить расстояние между «населяющими» песню героями и людьми, сидящими в зале, «приблизить фольклор к ритмам современности». «Певец, музыкант должен вернуть... сокровища жизни, вписать их в живую фонотеку дня» — это была одна из важнейших заповедей Руслановой. Для достижения этой цели она пользовалась различными приемами: ярким выделением главного, неожиданной расстановкой акцентов, нарушением строгой ритмической периодичности стоп. Вслед за Шаляпи-

ным Русланова добивалась свободной речи.

Мы помним, как, исполняя народные песни, Ф. И. Шаляпин заставлял сопровождающий его хор подхватывать запев не после цезуры, отделяющей солиста от хора, а прямо на цезуре, добиваясь тем самым непрерывности дыхания песни, единства солиста и хора. Шаляпин сломал старые представления о хорошо всем известной песне. Он сделал, например, из «Дубинушки» массовую революционную песню, предложил новую, как определили исследователи, «ораторскую» манеру пения. Л. Лебединский пишет: «В начале припева, в строфах второй и третьей, певец как будто переходит на верхний, терцовый подголосок, но затем вновь быстро возвращается к нижней, главной линии напева. В запеве же он снова становится оратором-певцом, его исполнение вновь обретает типично «сольное» качество. Оно чувствуется уже в самой фразе запева, где Шаляпин по-ораторски чеканно «выговаривает» — поет согласные «н» и «л» (вспомним слова К. С. Станиславского, с вохищением отмечавшего умение Шаляпина «петь на согласных»). В этой по-шаляпински свободной, подчас чисторечевой форме запева появляется свободный, живой и гибкий ритм, лишенный схемы. Для того чтобы придать речи певца-оратора максимально мужественный волевой характер, Шаляпин часто подчеркнуто обостряет ритм произносимых фраз, таков, например, ритм в начале второго такта во всех четырех строфах песни».

Свободного, живого и гибкого ритма добивалась в своих песнях и Русланова. Вот что пишет об этом Л. Зыкина: «Там, где она

вдруг неожиданно меняла ритм, даже разрывала слова, переставляла ударения, действуя вроде бы нелогично, неправильно, она добивалась своеобразного, ни с чем не сравнимого звучания. Вот как она пела в знаменитой «Кукушке»:

У-у-гова-ривал!

Неслыханная аритмия, неправильное ударение.

В руслановском шедевре «Я на горку шла» присутствует даже такое выражение, уж, кажется, ни с чем не сообразная поэтическая форма: «уморехнулся»... Словенко это, однако, забыть нельзя, даже равнодушно произнести трудно — так и растягивается рот в улыбку».

Новые акценты, новые ритмообразования несли в себе и яркий театральный эффект, однако игровым было не только «течение песни», но и сам выход актрисы. Она всегда стремительно «выбрасывалась» на сцену. Аплодисментов как бы и не слышала. Подходила к авансцене и отвечала на приветствия зала уважительно: «Низкий поклон, который на Руси искони зовется «земным», совершался со старообрядческой steepностью», — вспоминает Ардов. — В другом углу сцены у рояля встал знаменитый французье Михаил Гаркави. И, поведя чуть плечами, она вдруг выстрелила такой залихватской, такой озорной частушкой, что после пришлось ей ждать, пока утихнут смех и аплодисменты. А потом... — она мгновенно властно переменяла всю тональность выступления — запела «Степь».

Нельзя превзойти Русланову в исполнении частушек, утверждает Зыкина. «Частушки надо поставить... Исполнение частушек — это всегда театральные миниатю-

ры, микроновеллы, притчи, басни, целые комедии. Частушки — это самое трудное!»

Об этом вспоминает и Виктор Ефимович Ардов: «Артистка вся меняется, как только зазвучит резкий мотив частушки... Своеобразный ритм возникает не только в движениях, но и во всей фигуре артистки. Сильный голос певицы обнаруживает здесь только в комическом фальцете, там и сям украшающем частушки. Русланова не то что танцует, а скорее... показывает поворотами тела, движениями рук и мимикой, как надо было бы плясать в таких случаях. Стоит ли говорить, что успех эти частушки имели огромный».

Русланова работала на сцене в национальном костюме. Современники утверждают, что в костюме своем она искала прежде всего того, что помогает создать атмосферу естественности и открытости. «Она была вправе пользоваться платьем своих землячек, — говорит В. Ардов, — ибо все ее поведение перед зрителем сливалось с неискаланным покоем, свойственным русской женщине из народа».

Лидия Андреевна Русланова скончалась в 1973 году, прожив очень цельную и необычайно яркую жизнь. Когда она умерла, композитор А. Новиков написал: «Все ее пребывание на сцене... было маленьким спектаклем. Не случайно певицу привлекали песни с развитой драматургией, с острым сюжетом, с контрастными перепадами настроения, с яркими характерами. У нее каждое слово как бы жило, а люди общались, разговаривали. Это были настоящие «песни в лицах»... Она была певицей — оратором по зажигаемости, по агитационной силе

своих песен. И ее появление на ступенях поверженного рейхстага было закономерным — она имела право встать на эти ступени, ибо прошла с нашими войсками весь их путь до Берлина».

«Театром песни» назвала искусство Руслановой Людмила Зыкина, продолжательница традиций прославленной актрисы. Так неожиданно родилось определение, которое осветило вдруг не только одну лишь творческую судьбу Л. А. Руслановой, но и целое направление в истории эстрады и истории песни.

У истоков современного «театра песни» стоят корифеи, которые оказали огромное влияние на развитие советской песни, ибо существует прямая связь между работой исполнителей и развитием современной советской песни как самостоятельного вида музыкального творчества. Именно певцы и утвердили, во многом определив поэтику двух школ, двух направлений в эстрадном песенном искусстве, школу реалистическую и школу романтическую.

Вскоре после окончания Великой Отечественной войны вернулся на Родину Александр Николаевич Вертинский. Поразительный, непохожий ни на кого актер, он сразу же начал концертить и обрел много почитателей. Вот как пишет в своей книге «Актеры без грима» Б. М. Филиппов: «В день моего первого знакомства с Вертинским зал, в котором сидели испытанные знатоки искусства, был покорен исполнительским мастерством актера».

«Это было оригинально, производило чарующее впечатление», — писал о том же периоде Ю. Олеша. У Вертинского был обширный и очень разнообразный репертуар: романсы на стихи А. Блока

(«Буйный ветер играет терновником» и др.), А. Ахматовой («Темнеет дорога приморского сада», «Сероглазый король» и др.), С. Есенина («В том краю, где желтая крапива» и др.), И. Аненского, Г. Иванова, цыганские романсы («Дорогой длиною», «Ах, душа моя, мы с тобой не пара» и др.), романсы и песни на собственные стихи («Танго Магнолия», «Чужие города», «Прощальный ужин», «Мадам, уже падают листья», «Доченьки» и др.). Он поражал лаконичностью и элегантностью, удивительной виртуозностью исполнения своих произведений.

У Вертинского не было певческого голоса. Для его песни, ни на что не похожей, особенной, рафинированно-изысканной, необходимы были другие качества. В своей книге Борис Михайлович Филиппов рассказывает, что однажды он спросил В. И. Качалова, в чем, по его мнению, состоит мастерство А. Вертинского. Великий русский актер ответил: «Прежде всего — в выразительности его пения, в блестящем владении искусством интонации, в образности жеста, в умении какими-то своеобразными средствами, главным образом движением пальцев, создавать образы, перевоплощаться. Такого умения владеть руками, таких «поющих рук» я не знаю ни у одного из актеров. Конечно, и мимические его свойства поразительны».

Каждый мастер «театра песни» по-своему строит образы своего спектакля. Но можно с уверенностью сказать, что выразительность пения, блестящее владение искусством интонации, умение очень немногими средствами построить образ — это те важнейшие качества, которые роднят всех мастеров театра песни.

Романтический способ художественного мышления или сугубо реалистический, использование только лишь актерской «системы переживания» или «системы острашения» (либо то и другое в единстве), открытое обращение в зал и некоторая отгороженность — эти да и многие другие элементы творчества делают «театр песни» многообразным. Но чем бы ни отличались исполнители друг от друга, качества, названные В. И. Качаловым, остаются обязательными для всякого мастера, каждого, кто причастен к «театру песни».

Одной из самых ярких фигур следующего поколения исполнителей был Марк Наумович Бернес. Он стал не только создателем целой школы, нового интеллектуального направления в исполнительстве, но и реальным организатором новой песни. Из 50 песен, которые были в его репертуаре, 40 написаны по его заказу или с его прямым участием. Значительная их доля составляет «золотой фонд» советского песенного искусства.

Главной своей задачей Бернес считал воспитание в зрителе, слушателе способности соразмышлять вместе с ним, актером, предлагая каждый раз подумать то, что наметил в песне он сам. Именно поэтому такое огромное значение придавал он стихотворной части песни. «Мелодический строй. Стихи. Для меня песня — в тесном переплетении, взаимопроникновении этих двух ее составных частей. Но в чем я убежден — ...современная хорошая песня написана только на хорошие стихи. Более того, никакая рассовременная музыка в самой блестящей оркестровке не сделает сегодняшнюю песню подлинно популярной и

долговечной, если текст ее не несет глубоких мыслей, выраженных в настоящих стихах». К утверждению Л. О. Утесова «Я пел ее сердцем своим» М. Бернес добавляет: «Петь на эстраде надо не только голосом, но и, что, пожалуй, особенно важно, головой, сердцем и всем своим существом».

Свою задачу он видел в необходимости возбуждения эмоций через разбуженную мысль. Его исполнение всегда покоряло интеллигентностью, благородной сдержанностью, изысканной четкостью трактовки произведения, умением донести глубину смысла песни, скрытого в ней переживания без каких бы то ни было признаков внешней экспрессии, аффектации, возбуждения.

Обратим внимание на то, как предваряют композиторы свои песни, созданные для М. Бернеса: «Я люблю тебя, жизнь. Сдержанно, выразительно»; «С чего начинается Родина. Задумчиво»; «Москвичи. Не спеша. Просто»; «Эскадрилья «Нормандия — Неман». Умеренно»; «Три года ты мне снилась. Свободно»; «Журавли». Не торопливо» и т. п. Эти качества — сдержанность, выразительность, задумчивость, неторопливость, так же как и свобода изложения, умеренность эмоционального выражения, стали основными качествами актера Бернеса.

Когда он умер, «Неделя» написала: «Он знал, что живет в стране, где без песен не могут, как без хлеба. Где песни входят в духовное имущество человека. Где ценят не столько напряжение голосовых связок, сколько напряжение духовных сил. Их Марк Бернес никогда не щадил, он знал, для кого он поет». Это и

было главным в его творчестве — отношение к песне как к духовному богатству народа.

Он часто говорил о себе: «По профессии я актер. И я очень люблю свое дело». «Во многих фильмах, в которых я снимался, мне приходилось петь. Песня помогала раскрыть образ моего героя, ярче выразить его душевные качества. Так я вышел на эстраду, к радиомикрофону и на экран телевидения. Сначала я пел те песни, которые пели мои герои в кино, а потом у меня постепенно стал складываться свой новый репертуар.

И вот я пел и пою, хотя вам, видимо, хорошо известно, что... голоса, какой полагалось бы иметь заправскому певцу, у меня нет... По этому поводу мне хотелось бы сказать вот что. Есть ведь разные песни. Одни поются на площади, с большой эстрады на массовых гуляньях, они обращены сразу к тысячам людей и говорят о великих делах. Для них нужен мощный голос. А есть и другие песни — их поют, обращаясь к каждому слушателю так, как будто идет задушевная беседа, как будто нужно передать что-то очень важное, заветное. Я стараюсь всегда перевоплотиться в человека, от имени которого песня поется. Иногда этот человек я сам, иногда он не совпадает со мной».

Песни из кинофильмов были началом пути. Все дальнейшее Бернес отыскивал сам; поэтическую тему, образ, развитие. «Он организовывал песню, давал идею, тему, мысль его заказа — это почти заготовки, — рассказывает поэт К. Ваншенкин. — Он всегда с удивлявшей даже специалистов точностью угадывал, знал заранее, что будет петься. Если бы не он, в природе просто не существова-



М. Бернес

ло бы таких песен, как: «Когда поет далекий друг», «Если бы парни всей земли», «Москвичи», «Я люблю тебя, жизнь», «Хотят ли русские войны», «Я улыбаюсь тебе», «Все еще впереди» и многих других.

Так появилась и ставшая прощальной, как будто специально для него написанная высокая и щемящая песня «Журавли» (слова Расула Гамзатова, перевод Н. Гребнева). Бернес был и режиссером своих маленьких спектаклей. Готовился к ним долго, работал не наскоро.

«Моя песня тихо и спокойно говорит о том, что ее волнует. Счастлива ли она?

А что надо песне для счастья? Чтобы ее слушали, чтобы ей верили, чтобы волновались ею... Я не люблю сытых, благополучных песен. Пусть будет нужной людям».

«Каждое время непременно в

той или иной степени выражает себя в песне, наши дни в этом смысле особо показательны...» — делает запись в дневнике Бернес. И рядом: «Эстрадная песня окончательно сформировалась, как совершенно оригинальный и четкий жанр музыкального исполнительства». Размышляя над законами песни и критериями в ее оценке, он записывает:

«1. Мысль.

2. Актерский талант», — раскрывая это так:

«способность найти и развить свой артистический и человеческий образ».

«3. Актерское мастерство.

4. Абсолютная музыкальность, помноженная на абсолютную ритмическую свободу.

5. Голос, вокальная одаренность», — расшифровывая:

«богатство интонаций, теплоты, душевной искренности, чисто звукового своеобразия».

Раскрывая смысл первого тезиса, он записывает: «Я имею в виду интеллектуальную песню, песню, способную затронуть сердце и умы, а не трескучие марши и провинциальные пасторали, которые все равно никто не поет, но появлению которых, к сожалению, ничего не мешает».

Наследие Бернеса живо, его песни поет страна.

Было бы неверным думать, что «театр песни» не имел достаточного веских оппонентов, и его теза не находила глубокой и так же ярко выявленной антитезы, проявлявшейся в формах филармонического, академического пения, в установках хорового пения (все поют от имени всех). «Театр песни» не настаивал на обладании его солистами оперных, или просто больших голосов. Академическое пение требовало прежде всего голосовых вокальных данных. Красота тембра, изысканность голосоведения здесь так же обязательны, как актерский талант, четкость режиссерского рисунка для «театра песни». Существовали, однако, и «смешанные» виды певческой эстрады. Например, творчество Н. Обуховой, М. Максаковой, Е. Флакса, когда они исполняли на эстраде романсы, современные песни.

Шестидесятые годы внесли решительные коррективы в вокальную эстраду. Коррективы в сторону единения этих двух резко разграниченных в сороковые, пятидесятые годы видов певческого исполнительства. «Театр песни» был продолжен, развил не только мастерами-шансонье, песенниками Г. Великановой, Э. Пьехой, В. Трошиным, В. Макаровым, но и мастерами, обладавшими именно большими, оперными голоса-

ми,— М. Магомаевым, Ю. Гуляевым, И. Кобзоном, Э. Хилем, Т. Синявской и многими другими.

Характерно при этом, что оперные певцы не только обогащают «театр песни», дают ему новые импульсы развития, но и сами, постигая его законы, многому учатся, перенося найденное в оперный театр. В этом смысле очень показательна судьба Ю. Гуляева, М. Магомаева, Т. Синявской, Г. Отса и многих других исполнителей. Но об этом ниже.

Об руку с народной песней

В семидесятые годы на концертной эстраде страны огромную популярность обрел фольклорный ансамбль под руководством Дмитрия Покровского. Все начиналось с задач чисто музыкально-этнографических. Группа студентов Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных под руководством Д. Покровского отправилась на поиски истинно народной песни, пытаясь представить себе, в каком же именно качестве продолжает существовать старинная солдатская, любовная, свадебная песня, частушка, плач, то есть песня бытовая и обрядовая, ритуальная. Создаются ли народом и сегодня подобные песни? Результат их работы был поистине ошеломляющ. Уникальное собрание песен, которое накопили они и которое потребовало от молодых актеров и особых навыков исполнения, и другой манеры голосоведения, иного подхода к трактовке текстов, необычайно при-

влекли и специалистов, и широко-го зрителя.

Внешняя бесстрастность, остра-нение при очень большой внут-ренней экспрессии, сосредоточен-ности на глубинном, «подводном» течении песни действительно тре-буют от исполнителя не только большого таланта, но и особой выучки — в народе она переда-ется из поколения в поколение. Концертная деятельность ансамб-ля убедила всех в полезности их работы. Казалось, что в том ог-ромном «песенном буме», кото-рый длился уже более десяти лет, в непомерно-громком звучании вокально-инструментальных ан-самблей, в феерическом блеске все новых и новых эстрадных звезд скромная народная песня просто не будет услышана, поня-та, не дойдет до слуха (а тем бо-лее до сердца) зрителей. Случи-лось же иначе.

Именно негромкость этих песен, их сердечная доверитель-ность, их глубинное чувство с тре-вогой и болью за человека, с их исконной верой в конечное тор-жество справедливости, их юмор привлекли внимание ансамбля под руководством Д. Покровского и полюбили зритель и слуша-телю.

Фольклорные ансамбли стали появляться во многих городах, автономных республиках Россий-ской Федерации, задача которых заключалась в том, чтобы вынести на эстраду незакрытую наслое-нием, «незамутненную» народную песню (например, ансамбль «Келу» Мордовской АССР). Реакция зрителей всюду была еди-нодушно одобрительной.

Так бывает в искусстве, когда особую роль начинает играть документ, документальность из-

ложения, когда возникает по-требность не столько в изыскан-ности трактовок, сколько в обра-щении к первородности факта, к истинности самого жизненного процесса. В театре, например, не-редко на смену самым выдаю-щимся «придуманностям», сцени-ческим тропам, метафорам при-ходит требование документаль-ности, точности жизненных ре-алий, отражения жизни такой, какая она есть (часто и в формах самой жизни).

Эти периоды обновления, «очи-щения» чреватые театральными ре-формами. Вероятно, это случается в переломные для искусства вре-мена. Так было и с советской пес-ней.

Так примерно было, скажем, и двадцать лет назад, когда на эстраду только еще приходили мастера народной песни, которые сегодня стали ее заслуженными корифеями.

У всех них было одинаковое на-чало. Все они пришли из народа, все учились у него. Лучшие испол-нители русской народной песни объясняют свое пристрастие к ней детством, семейной тради-цией, хоровыми домашними кон-цертами.

Рассказывая о своем детстве, Л. Зыкина пишет о глубокой про-низанности песней всего домаш-него уклада. «Пока подходит тес-то, бабушка, высокая, статная, всегда в чистом платье, неслышно ступает по половицам и без умол-ку напевает: «соловей кукушку уговаривал». Преклоняясь перед бабушкой, уже все ее песни выу-чила наизусть и сама тайком про-бую петь».

А рассказав о том, как пели дома хором, заключает: «Какие ж были у моих родственников чу-



Л. Зыкина

десные голоса! Позже и в хоре имени Пятницкого, и на радио, и просто в деревнях встречала я сотни певцов и певиц. Но таких голосов, как в доме нашем, таких подголосков — не слышала больше нигде... У бабушки был альт, у отца — бас, у тети Паши — скорее всего меццо. А вот у мамы — голос совершенно своеобразного тембра, высокий, с колоратурным взлетом». «В семейном хоре пели очень строго — ни одной вульгарной, разухабистой интонации, а «репертуар» был самый разный: и жестокие романсы, и городской фольклор, самые что ни на есть старинные заповедные, что ли, деревенские песни».

И второе, очень важное. Об этом, вспоминая свою «доконцерт-

ную» жизнь, говорят, пишут все певцы и Зыкина тоже. «А пела я, сколько себя помню, всегда». И самодеятельность — через это тоже проходили все русские певицы. Потому что все они, как правило, считали поначалу: «Петь да танцевать — какая же это работа?» Потом хор. Как любила говорить Русланова, хор — это наиглавнейшая школа для певицы. «Годы, проведенные в хоре Пятницкого, самые дорогие и, наверное, самые важные для меня», — скажет потом и Л. Зыкина. И еще: «Хор — школа познания русской песни и секретов ее исполнения. Именно здесь будущий исполнитель постигает «подход» к песне, учится отбирать выразительные средства в соответствии с образным строем произведения. И всегда рядом с певцом — опытный руководитель».

Размышляя об исполнении песни, музыковеды постоянно напоминают о бережном к ней отношении, о необходимости избавления от «эстрадной вульгарности» (что пока еще нередко встречается на эстраде). Любопытно, что, обращаясь к народной исполнительской манере, ни один из пишущих никогда не употреблял подобных выражений. Вспомним восторженные слова Л. А. Руслановой о народных исполнителях, которые сохранились в ее последних статьях. Вспомним «Повесть о детстве» Ф. Гладкова, который много и охотно писал о различной, но обязательно прекрасной исполнительской манере деревенской песни. Вспомним, как пишет Зыкина о своей современнице Александре Прокошиной, которую пятнадцатилетней девочкой привезли из деревни в хор имени Пятницкого: «У Александры Про-

кошиной было высокое сопрано широкого диапазона. И в исполнении ее привлекало особое благородство, так поют только в ее родных калужских деревнях».

Народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии Л. Г. Зыкина стала блестящим примером на эстраде благородного, удивительно бережного отношения к песне. Ее мощное «органное» сопрано, удивительный по тембровой окраске голос, ее внешняя актерская сдержанность, глубокий темперамент необычайно украсили песню, сделали ее величаво-прекрасной, возвышенной, неизбежно доброй.

Рядом с Зыкиной работает много прекрасных певиц и певцов — мастеров народной песни, расширяющих, углубляющих ее удивительную поэтику. Большую роль в укреплении популярности на эстраде русской песни сыграли такие мастера, как О. Воронец, А. Стрельченко, И. Суржиков, Е. Шаврина.

Ольга Воронец выросла на Смоленщине в семье пианистки и профессионального певца. Природа наградила ее красивым грудным, сочным голосом, выразительной внешностью, музыкальностью, темпераментом. Бабушка часто возила городскую девочку в деревню на «посиделки», где много и хорошо пели русскую песню. Это и зародило первое, оставшееся на всю жизнь уважение к народной песне. Потом оно выросло в подлинную любовь, определившую и ее профессию. Детство — хор, школьная самодеятельность. Потом, в Москве, эстрадное отделение оперной студии в Сокольниках, а по окончании — вокальная группа оркестра народных инструментов Мос-

ковской областной филармонии.

С детства знали и любили народную песню и А. Стрельченко, и Е. Шаврина — большой знаток не только городской, но и деревенской песни. К сожалению, Е. Шаврина не всегда исполняет в концертах именно эти песни, а предпочитает им современные лирические (иногда далеко не лучшие), работает в дуэте с М. Котляром. Народная же песня (исполняемая ею без сопровождения) — это тот истинный алмаз, который не просто украшает ее творчество, но изнутри организует ее талант.

Исполнители русской народной песни, которые в семидесятые годы стали ведущими мастерами в этом виде исполнительства, прошли отнюдь не простой путь. Они хорошо и достаточно просто вошли в жизнь советской эстрады в пятидесятые годы, когда интерес к русской песне едва ли не переключал многие другие. Впереди же их ждали нелегкие испытания.

Увлечение зарубежными бит-группами, интерес многих исполнителей и, конечно, зрителей к творчеству «бардов», авторов-исполнителей поставили исполнителей традиционной народной песни в трудное положение. К чести наших мастеров следует сказать, что они не только не отступились от народной песни, но и продолжали развивать традиции народного исполнительства. Очень примечательна в этом смысле судьба Людмилы Зыкиной. Показательно и творчество Ольги Воронец. В 1956 году она стала солисткой Мосэстрады. Концерты по стране, гастроли во многих городах мира. В августе 1956 года актриса участвовала в международном фольклорном

фестивале во Франции. За блестящее исполнение «Калинки» французские слушатели так и стали называть русскую певицу.

Обратим внимание на любопытный процесс: в то время когда советский зритель с интересом знакомится с мастерами других стран, наши исполнители народной песни с не меньшим успехом завоевывают любовь зрителей иностранных. Это продолжается не только в пятидесятые, шестидесятые, семидесятые годы, но и сегодня.

С большой теплотой и задушевностью поет О. Воронец «Ах ты, степь широкая», щемяще «Далеко, далеко степь за Волгу ушла», безысходной тоской звучит старинная «Лучинушка» и с удалью шуточная «Раз полосоньку я жала», сочно и броско веселая «Ах ты, зимушка-зима», «Субботея».

Ей удалось найти свою неповторимую трактовку даже таких «запетых» песен и романсов, как «Мой костер», «То не ветку ветер клонит», «Мы на лодочке катались», «Очаровательные глазки». Пропагандист современной авторской русской песни, она предложила свое, самобытное неповторимое понимание многих песен. Среди них «Белый снег», «А где мне взять такую песню» (на стихи М. Агашиной), «Сани» (на стихи В. Бокова), «Нет без леса России» О. Иванова (на слова А. Демьяева), «Взрослые дочери» О. Фельцмана (слова Н. Доризо), «Песня о неизвестном солдате» Кудрина (слова Рыбалко), «Гляжу в озера синие» Афанасьева, «Зачем вы девушки» Птичкина (слова И. Шаферана), «Семеновна» Барыбина (слова Погорельского), «Серебряные свадьбы» П. Аедоницкого (слова Е. Шевелевой),

«Проклятие» А. Экимяна (стихи Расула Гамзатова).

«Актриса радуется,— писала о Воронец К. И. Шульженко,— незаурядным диапазоном голосовых средств от пианиссимо до торжественного, жизнеутверждающего, мощного, мажорного звучания». Вдумчивость певицы в подборе репертуара, вкус не раз отмечались в советской и зарубежной критике.

Немалая заслуга в развитии мастерства, строгого вкуса О. Воронец принадлежит Академическому оркестру народных инструментов под руководством народного артиста РСФСР В. Дубровского (дирижер засл. арт. РСФСР В. Гнутов), ее постоянным партнером-аккомпаниаторам Р. Бобкову и Е. Ковалеву, О. Четверикову, А. Гришину.

«Люблю такую песню,— говорит о себе О. Воронец,— в которой рассказывается о судьбе человека, о Родине... Народные песни мне часто помогала подбирать народная артистка СССР Ирма Петровна Яунзем, она щедро делилась со мной своим опытом» (И. П. Яунзем являлась и режиссером сольной программы Воронец).

Ясность и простота выражения чувств, большая внутренняя наполненность, строгая красота вокального рисунка большинства ее песен удачно сочетаются с умением емко и сюжетно раскрыть человеческую судьбу, о которой поется в песне. «Каждая песня в исполнении Воронец,— писала ростовский критик С. Галкина,— это глубокая по мысли, совершенная по форме миниатюра— то трагическое воспоминание, то грустное раздумье, то счастливое признание. Каждая

рассказана так, что убеждаешься: актриса всем сердцем сопереживает то, что выпало на долю ее героев».

Стремление захватить зрителя, заставить сопереживать, вскрыть песню изнутри во многом определяет исполнительскую манеру певицы. «Я далека от мысли консервации песенного творчества,— говорит она.— Элементы современности не только могут, но и должны входить в исполнительскую манеру певцов. Здесь важно постичь один закон — не терять духовной основы, атмосферы поэтического произведения прошлого... Сейчас появились доверительные интонации, больше в песнях размышлений. Откровенно «музейное» этнографическое исполнение старых песен интересно для специалистов, гурманов от искусства. Задачу эстрады я вижу в том, чтобы увлечь песней, заставить зрителей сопереживать, подвести их к тому состоянию, которое древние называли «катарсисом»,— к духовному очищению. Я стараюсь не рисовать героев одной краской. Когда-то я мечтала стать драматической актрисой. О театре, о хорошей драматической роли я все же продолжаю мечтать... Песню я стараюсь не просто спеть, но сыграть. Мне важно выявить ее драматический конфликт, внутренний конфликт героев, показать их духовные борения. Русская песня для этого дает богатую возможность». И еще: «Тяга к драматической сцене оставила свой след: пою лишь песни, в которых есть не только сюжет, но и образ».

Глубинная любовь к народной песне в сочетании с высоким профессионализмом сделала О. Во-

ронце одним из ведущих ее знаменитостей и интерпретаторов.

Ирма Яунзем любит повторять: «Народная песня очень сложна. С ней порой случается то же, что и с некоторыми людьми: встретишь иногда женщину, на первый взгляд вроде бы серенькую, невидную, а стоит ей взволноваться чем-нибудь, улыбнуться, и словно прозреешь: ба, да ведь она красавица! Вот и красота народной песни не всегда лежит на поверхности, она чаще бывает неброской и даже скрытой». Это умение сделать песню прекрасной, одухотворенной отличает не только творчество Л. Зыкиной, О. Воронец, но и А. Стрельченко, Е. Шавриной.

Характерно в этом смысле описание начала одного из концертов А. Стрельченко, когда она без сопровождения начала «Широка ты, Волга, разливалась». «Голос звучал не очень ярко, «притушенно», но замороженный светлым чудесным напевом и какой-то внутренней силой исполнения, зал притих. Мелодия лилась легко и свободно, постепенно голос становился все крепче, все сильнее, как бы набирая силы для удивительно сочного и яркого форте, завершающего песню».

Наверное, один из важнейших уроков, которые преподавали всем эстрадным исполнителям народные певцы, заключается в том, что они являются не только исполнителями, но и изыскателями, исследователями народной песни, что они постоянно учатся петь у народа, изучая, постигая тайны народного исполнительства. Такой работой занимается Л. Зыкина, А. Стрельченко, этим всегда занимались и Л. Руслано-

ва, О. Ковалева, И. Яунзем. Интересными собирательницами стали Ж. Бичевская и совсем молодая, ныне лауреат Всесоюзного конкурса Л. Рюмина, певица уникального дарования.

«Интонацию песни,— говорит Стрельченко,— диктуют народные говоры. Омичи, например, поют как бы сквозь зубы. Северный хор — с оканьем, с протяжными окончаниями. У воронежцев звук круглый, открытый, бархатный, я пела в Воронежском хоре, и это осталось на всю жизнь». Более чем пятнадцать лет работая на эстраде, Стрельченко сумела накопить в своем репертуаре более ста песен. И над каждой из них она работала долго («Песни-то старинные, а слушатель современный»!), стараясь найти и точные эстрадные интонации, и верное музыкальное сопровождение, адекватное строю самой песни. Старые брянские напевы, считает она, особенно хороши в сопровождении скрипки, альты, баса.

Стрельченко собиралась стать педагогом. Работала воспитательницей в детском саду, училась в Ленинградском педагогическом институте имени Герцена. Однажды услышала знаменитый Воронежский хор. Бросила все и уехала в Воронеж. Ее приняли. Начали репетиции с хормейстером В. Ефимовым. «Он открыл мне великое таинство рождения песни в хоре: начиналась она с маленького светлого ручейка, тонкие женские голоса заводили песню как бы издали, тихонечко, еле слышно, затем вступали голоса поярче, посочней, и вот уже не ручеек — полноводная река течет. Стоишь в хоре, и река эта будто захлестывает тебя». Год



А. Стрельченко

работы в хоре — большая выучка для певицы. Она становится солисткой Липецкой филармонии. А с 1964 г. — класс И. П. Яунзем в ВТМЭИ и поиски своей манеры. Вскоре пришло большое признание — как исполнительница народных песен она получила Золотую медаль на IX Всемирном фестивале молодежи и студентов (Болгария, 1968 г.).

В архиве Всесоюзного радио отыскала она записи песен знаменитой русской певицы Ольги Васильевны Ковалевой. Это серьезно повернуло певицу к изучению тихого, мягкого, выразительного пения, к поиску красок неброских, «акварельных». В ее репертуаре появились подлинные



жемчужины: «Ой, цветы, кудрявая рябина», «Дударь, мой дударь», «Потеряла я колечко», «Я горошек молочку», «Утушка луговая». Поет она и авторские современные песни: «Зачем мы ссорились» (В. Левашова — Н. Палькина), «Моторочку» (Г. Пonomаренко — В. Бокова) и много других.

Очень строга она к внешнему рисунку своих песенных миниатюр. Изящна «полетная» манера держаться на сцене: в жесте, движении она как бы продолжает мелодию песни, ее ритмический рисунок. Сценический костюм Стрельченко всегда отличается удивительной продуманностью и вкусом.

Собирателем народной песни является и Иван Суржиков, обладающий лирическим тенором широкого диапазона. Он родился в Курске. Война сделала его сиротой. Мальчик стал «сыном пол-

ка», разведчиком, на его груди засверкали боевые медали, орден Красной Звезды, орден Красного Знамени. За чистый, нежный голос его прозвали «курским соловьем».

После окончания войны он был приглашен на стажировку в Варшавскую музыкальную академию. Три с половиной года постигал Суржиков тонкости вокального искусства.

Много лет в репертуаре певца сохраняются такие шедевры русской песни, как «Степь», «Во поле березонька стояла», «Меж крутых бережков», «Калитка», «Не слышно шума городского», «Коробейники», «Вологодский пожар».

На эстраде он создал свою сценическую маску, которая сохраняется вот уже много лет. Это образ нашего современника — жизнерадостного, смелого, мечтательного. Он характерный ак-

тер. И песни ему удаются характерные, особенно юмористические, шуточные, но обязательно мажорные («Почавочки» Аверкина, народная «Пожар» и др.) Немало песен написано специально для него — «Воспоминание об Алжире», «На заре золотой» В. Мурадели, он сотрудничал с А. Долуханяном, работает с К. Листовым.

По-своему звучат в его репертуаре «Песня неудачника» А. Долуханяна, «Переглядюшки» Круглова, «Ехал я из Берлина» и «Шла пехота» И. Дунаевского и К. Листова, «Какая песня без баяна» Онофриева, «Вот не везет» Владимирова. Интересно отметить, что весь современный репертуар Суржикова также имеет очевидную народную окраску.

Особое место в репертуаре И. Суржикова занимают песни, написанные на стихи С. Есенина («Отговорила роща золотая» Пономаренко, «Эй вы сани, сани» Горвича и «Ох ты Русь» Бодрина и др.). Романсы вообще — один из самых удачных «жанров» его программ. По-новому, в своей манере спел он и знаменитый романс Булахова «Гори, гори, моя звезда».

Мягкое, красивое звуковедение, использование фальцетного звучания наряду с применением «местных» народных приемов пения сочетаются в творчестве И. Суржикова с оригинальной манерой обыгрывания песни.

Интересным интерпретатором и собирателем стала и молодая певица Екатерина Шаврина (лауреат премии Ленинского комсомола 1972 г.), которая тоже начала свой путь в самодеятельности (г. Пермь), тоже прошла прекрасную хоровую школу. Яр-



Е. Шаврина

кий, звонкий голос, живая веселая манера пения, легкость, пластичность обратили на себя внимание. Актриса начала работать профессионально. Стала солисткой Москонцерта. В ее репертуаре — разные по жанру и характеру песни. Особенно удивительны и прекрасны ее песни без сопровождения.

Е. Шаврина в поиске. И думается, ей удастся сказать свое слово в истолковании и пропаганде русской песни. И, возможно это слово будет сказано именно тогда, когда ее концертная работа окажется пронизанной поэтикой той народной песни, которую она принесла из заветных пермских «кладовых», области, что издавна

славится своим народным искусством — резчиками по дереву, мастерами вышивки. Именно ведь в Перми находится знаменитый музей деревянной скульптуры — уникальное собрание работ народных мастеров, шедевр поистине мирового значения «Соликамский Христос», о котором еще в двадцатые годы А. В. Луначарский высказался как о подлинно бесценном образце народного творчества. Е. Шаврина знает песни, запевки, заплачки этого песенного края.

Это же, мне кажется, следует делать и певиче Л. Рюминой, и многим ее молодым соратникам.

Итак, казалось бы, все обстоит достаточно благополучно с русской народной песней. И какие, стало быть, претензии можно предъявить к мастерам, да и к той молодой смене, которая уж вот-вот готова поддержать, а если потребуется, то и сменить прославленных певца и певцов? К мастерам — никаких. А вот к процессу осреднения, который выявился в последние пять-шесть лет, к появлению большого количества певич «под Зыкину», «под Воронец», всех этих «под Стрельченко» и «под Суржикова», к этому процессу следует очень и очень внимательно присмотреться. Беда, думается, не только в том, что тиражируются приемы, но и в том, что прекрасная русская песня стала звучать подчас слишком уж эстрадно-канонично, слишком «прилизанно» и «гладко».

Вспомним еще раз утесовские слова о концерте-празднике. Разве не таким праздником всегда было выступление Руслановой на эстраде? Теперь ее имя произ-

носится почти как легенда. Но ведь главное, что внесла Русланова на советскую эстраду, — уникально-неповторимое толкование народной песни, поэтику и душу которой она знала необычайно глубоко.

Вспомним, ведь уже ранние годы ее артистической деятельности были пронизаны особой руслановской эстетикой — не ровное, кантиленное звучание песни, не однообразное «выпевание» текста, а яркое, эмоциональное его выражение, с перепадами радостных и печальных интонаций — «смех сквозь слезы» и слезы, в которых светится тайная надежда на радостный смех. Русланова уже и тогда любила песни острые, конфликтные, с резкими переходами от одного состояния к другому, с событиями неординарными, необычайными. А если песня и не давала материала для такого толкования, она исполнением своим обостряла ее ситуации. Она всегда стремилась глубоко и по-своему понять то, о чем поет. Ее привлекали песни, в которых выражалась широта мира. А ее слушателей — удивление и восторг певичи перед этим миром.

Она пела песни веселые, задорные, печальные, и они несли в себе и трагедию, и драму, и былинный эпос, и комедийное начало. Уже в двадцатые годы она владела многими песенными жанрами, но, пожалуй, главное, что поражало, удивляло в ее искусстве, — отсутствие чистых жанров. Патетика часто оборачивалась иронией, откровенный юмор — драмой, а то и трагедией. Второе, что обращало на себя внимание, — это огромная внутренняя свобода, с какой относилась она к выбору репертуара и сло-

жившимся традициям в оценке тех или иных песен. Она смело включала в свои концерты песни «сомнительные» или почти дискредитированные. И, напротив, благоговейно сохраняемые «музейные», фольклорные ценности трактовала по-эстрадному ярко, современно-заразительно.

«Песни о ямщиках, — пишет В. К. Ардов, — в начале века были скомпрометированы частым исполнением их в репертуаре шантанов и иных злчных мест, где эти вещи звучали уже как пародии. Но и этим затертым словам и мелодиям Лидия Андреевна вернула их первоначальную свежесть».

Уже в двадцатые, начале тридцатых годов широкий и свободный жанровый диапазон, щедрость и распаханность души вызывают, с одной стороны, огромную и широкую любовь к ней многотысячной аудитории, с другой — настороженность «ревнителей чистоты» русской песни. Ее неожиданные паузы, особые ударения, придыхания, мимические формы выражения песни зачастую трактовались не как новаторство, своеобразие актрисы, а как недопустимая вольность, безграмотность и т. д.

Основательница игрового, вокально-неординарного исполнения русской песни на эстраде, Русланова прожила в искусстве не безмятежную жизнь. Широту ее таланта и безоглядность манеры критики часто называли «безвкусицей»; страстная, сердечная надрывность именовалась «цыганщиной», постоянное обращение к поэтическим тропам, в том числе к метафоре, квалифицировалось как приверженность

к «анархии». Вот как написал об этом Ю. А. Дмитриев: «Имея успех у зрителей, она и тогда, и позже подвергалась нападкам некоторых критиков... В пении Руслановой есть надрыв, ухарство, слеза, ирония. Слушая все это, кто-то, возможно, презрительно бросал: «цыганщина!» Но на самом деле это было русское пение, только шло оно от городского жестокого романа, от городской частушки... Помните «По долинам и по взгорьям...»? На эстраде ее первой, кажется, запела Лидия Русланова. И за эту песню ее тоже критиковали. Зачем, мол, нужно воспевать анархию? И что это за «сказки» и за «огни»? Сейчас такая критика покажется дикой, но ведь это печаталось в газетах и журналах».

Л. А. Русланову действительно не раз упрекали в любви к «мещанскому репертуару», «цыганщине» (так же, впрочем, как К. И. Шульженко в страсти к «мещанскому репертуару» и «салонной манерности»). Упрекали критики недальновидные, не понимавшие ни корней, ни подлинных импульсов ее искусства. (Хотя настоящие знатоки, как мы видели, уже давно поняли и смысл, и характер ее творчества.)

Быть может, подчас излишне ровное исполнение многих сегодняшних молодых певцов и певиц и есть то самое «желанное» критикой «правильное творчество», в котором есть и «вкус», и нет «цыганщины», но которое ни у кого не способно вызвать ни любовь к народной песне, ни уважение к прошлому и настоящему народа, его великой, самобытной культуре.

«Театр песни» сегодня

Общеизвестно, «театр песни» наших дней возник из профессионализации традиций народного певческого искусства, в котором соединение вокального и игрового начала было традиционным. Новый поворот в «театре песни», происшедший в шестидесятые годы, в значительной степени прошел под знаком нового интереса именно к народной песне. Но не только. Обозначился целый ряд новых, порой противоречивых влияний. Как мы уже говорили вначале, не последнюю роль в развитии песни сыграло появление «бардов» и «менестрелей», КСП (клубов самодеятельной песни). Из КСП зачастую выходят исполнители, становящиеся потом лауреатами конкурсов эстрады, как это произошло, скажем, с А. Дольским, о котором мы уже также говорили. Как исполнитель этот одаренный бард — поэт и композитор стал работать на профессиональной эстраде самостоятельно и в Ленинградском театре миниатюр под руководством Аркадия Райкина.

Песни художника Евгения Бачурина, получившие в последнее время наибольшую популярность, исполняются одновременно и самодеятельными исполнителями (барды нынче поют и не свои песни, как, например, литературовед Борис Коршунов, который специализируется на популяризации песен Бачурина), и профессиональными эстрадными певцами, такими, как, например, лауреат Всероссийского конкурса артистов эстрады Людмила Кравчук. Одни и те же «Дерева» Бачурина

звучат и в исполнении барда, и профессиональной исполнительницы, а на пластинке к ним присоединяется и сам автор. «Барды» и «менестрели» привносят в эстрадную песню высокий, порой философский смысл, и песни эти могут исполнять только артисты, для которых важно не одно звучание, но и филигранное донесение текста. Эти и подобные им песни породили целое движение, которое значится в афишах как «Поют драматические актеры». Мы не будем особо рассматривать это «движение», а только скажем о его влиянии на процесс развития «театра песни». В шестидесятые годы запели многие драматические артисты — народная артистка РСФСР Лилия Гриценко, народная артистка СССР Нина Сазонова, заслуженный артист РСФСР Владимир Трошин, артист Драматического театра им. Пушкина Лев Барашков, артист театра «Современник» Валентин Никулин и другие. Основная масса этих актеров выступала с песней лишь эпизодически (сборные эстрадные концерты, сольные вечера), что не мешало их работе в драматическом театре, некоторые же полностью перешли на эстраду, как, например, Л. Барашков, — именно в этом новом амплуа он и обрел широкую популярность.

С другой стороны, как уже было сказано, на эстраду оказали большое влияние бит-группы, современная сложная джазовая музыка. Изменился не только содержательный уровень песен, но и музыкальные требования. И тем не менее так случилось, что ни драматические артисты, ни «барды» не дали таких блистательных солистов для



«театра песни», как оперные театры страны. Всем сегодня известны имена Ю. Гуляева, Г. Отса, М. Магомаева, Р. Бейбутова и других оперных актеров, которые одновременно стали и эстрадными исполнителями.

Ю. Гуляев, И. Кобзон,
М. Лисянский

Небезынтересно вспомнить, что блестящим исполнением одной и той же арии Фигаро из оперы «Севильский цирюльник» прославились два замечательных певца: Юрий Гуляев и Муслим Магомаев. Гуляев спел партию Фигаро в 1975 году на сцене Большого театра. Роберт Рождественский послал за кулисы поздравления певцу:

Может это — сломать строку,
Тайна из тайн:
Фигаро блещет,
Шутит,
Смеется

Фигаро — Здесь
Фигаро — Там,
Но при этом
в сердце у нас
остается.

Знаменательно, что эти строки написал поэт, имя которого давно и прочно связано с песней.

Муслим Магомаев пришел на всесоюзную эстраду с арией Фигаро, исполненной по телевидению. Это была мгновенная и убедительнейшая победа тогда еще неизвестного певца. Он поразили всех филлировкой звука, удивительной дикцией, игровыми способностями. Он не выпевал текста, не пытался поразить красотой вокала — он создавал образ, в котором угадывались черты современного человека. Следующим заметным событием в творческой судьбе Магомаева стала песня, написанная композитором Ваню Мурадели специально для эстрадного исполнения — «Бухен-

вальдский набат». Кстати сказать, композитор Мурадели тоже «совместитель» — он работал как в жанре оперного искусства, так и в эстрадной песне. «Бухенвальдский набат» как раз требовал владения и тем и другим жанром. Песня нуждалась и в мощном вокальном звучании, и одновременно в драматическом мастерстве. Магомаев стал одним из самых ярких эстрадных певцов. Он перешел из театра на эстраду, завоевал множество наград на международных песенных фестивалях и конкурсах, побывал в качестве исполнителя и почетного гостя в Сопоте, на конкурсе «Золотой Орфей», в Зеленой Гуре и др. К сожалению, этот прекрасный взлет оказался недолгим. Вскоре он стал реже и реже появляться на телевидении (хотя еще совсем недавно трудно было представить, скажем, «Голубой огонек» без Магомаева). Он пел песни Александры Пахмутовой, Палада Бюль-Бюль Оглы, Оскара Фельцмана, свои собственные песни, итальянские и другие, пел арии из классических опер. Пел один и вместе с народной артисткой РСФСР Тамарой Синявской, которая постоянно совмещает работу в Большом театре с эстрадными подмостками и телеэкраном. Наверное, одно из этих двух составных помогает развиваться другому. Постоянная практика исполнения сложнейших музыкальных партий в оперном театре, очевидно, дает возможность сохранить высокий музыкальный уровень, а эстрада помогает совершенствовать актерское мастерство.

Юрий Гуляев не порывает с Большим театром. Его сольные концерты включают в себя и

оперные арии, и романсы, и эстрадные песни. Возможно, постоянный «тренинг», который он проходит в Большом театре, помогает в работе над песней, а эстрада препятствует устоявшимся оперным канонам. На эстраде он остается «серьезным» певцом. В опере — певцом современным. Поэтому, быть может, так интересна и поучительна творческая биография Гуляева. Она перекликается с историей других выдающихся исполнителей, таких, как Георг Отс. Отметим здесь еще один важный момент — оба они прошли школу народной песни.

Гуляев вырос в Тюмени и осознал себя как музыкант еще в школе, где играл на баяне, пробовал себя в композиции. Тогда, в школе, а потом в Свердловской консерватории закладывалось глубокое знание русской народной песни, которое сказалось впоследствии и в исполнении собственно русских народных песен, русского романса и современной эстрадной песни.

В Донецком и Киевском оперных театрах, где после окончания Консерватории работал Гуляев, сформировался красивый, мягкий лирико-драматический баритон с необычайно светлым, прозрачным и ровным звучанием. Он пел ведущие партии, в которых уже тогда обнаруживалась большая подвижность голоса, умение легко и плавно переходить из регистра в регистр, способность к широкой полнозвучной распевности, к элегической, задумчивой манере, наполняющей звук легкой вибрацией и как бы вопрошающей, незавершенной интонацией.

Постижение украинской школы пения, украинского мелоса, на-

ционального характера вскоре дает себя знать и на эстраде. С поразительным для русского певца проникновением в язык и интонационное богатство другой национальности он уже поет не только народную «Дивлюсь я на небо», но и произведения сегодняшних украинских композиторов.

На всесоюзную эстраду Гуляев пришел уже обогащенным украинской культурой: его пение сразу же поразило и большой мягкостью, и повышенной чувствительностью, и красотой звука.

Гуляева часто спрашивают, зачем ему, известному оперному певцу, солисту лучшего в стране и одного из лучших мировых театров, исполнителю ведущих оперных партий работа на эстраде с ее изматывающей потребностью постоянного обновления репертуара, с зависимостью не только от быстроменяющейся эстрадной песни, но и прихотливой моды. Гуляев отвечает, что любовь к песне его давняя неистребимая страсть. Что песня помогает ему шире общаться со зрителем, самым разнообразным слушателем, что она, песня, и есть тот художественный плацдарм, где рождаются эскизы, зарисовки, находки для будущих крупных ролей. Он поет много и щедро, сам пишет песни. Сегодня их поет вся страна. Гуляев хорошо чувствует время. Песня, эстрада помогают ему быть ближе к слушателю, зрителю, а оперная сцена учит огромной требовательности, глубине, выразительности пения, что и переносит Гуляев на эстрадные подмостки.

Может быть, именно это позволяет Гуляеву петь песни широ-

ко популярные, имеющие «шлягерную» репутацию. Он не боится пользоваться «банальным» репертуаром. У него всегда есть свое оригинальное прочтение.

Народный артист СССР Георг Отс также пришел на эстраду из знаменитого оперного театра «Эстония» и также начинал свой путь на эстраде с народных песен. Точно так же, как Гуляев, как Магомаев, сразу же прославился собственным, им лично принесенным на всесоюзную эстраду произведением. Этим произведением стал «Сааремааский вальс» Р. Валгре на стихи Д. Вааранди. Потом появились «Весенняя история» Ойта, «Далекому другу» Найссоо (обе песни на стихи Х. Кармо). Он пел на эстонском языке и произведения советской классики — «Темную ночь» Н. Богословского (кстати, М. Магомаев тоже предложил свою интерпретацию этой песни), «Дороги» А. Новикова, «Летят перелетные птицы» М. Блантера, «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого. Широкую славу на эстраде принесла ему песня Э. Колмановского «Я люблю тебя, жизнь». Пел он ее множество раз и на русском языке. Многие песни не только вошли в нашу жизнь как создания Отса, но и остались неотделимыми от его удивительной трактовки. Он оставил значительные оперные партии, знаменитых опереточных арий, которые много лет звучат по радио и телевидению (такие, как ария Мистера Х), и эстонских, русских и зарубежных песен — Б. Мокроусова и Г. Подельского, И. Дунаевского и Э. Аррго, Ю. Милютин и Л. Таутуса.

Народный артист СССР Рашид

Маджи-оглы Бейбутов также тесно связан и с эстрадной песней, и с оперными подмостками. И начинал он также с народных песен. «Он посвятил свой талант песням своего народа, стал пламенным страстным пропагандистом, популяризатором бесценных богатств, созданных на его родной земле», — писал Рза Кулиев в «Советской культуре». Его отец был народным певцом (дед М. Магомаева — народным азербайджанским композитором) и сам он иногда бродил с коробом, как Аршин мал алан, образ которого создан на национальной, а потом и общесоюзной эстраде. Юного Бейбутова привлекает мир восточной поэзии. И его песни со сложными музыкальными узорами, богатой орнаментикой, звонкие, декоративно-затейливые основаны на стихах Низами, Физули, Вагифа, Самеда Вургун, Сулеймана Рустама, Расула Рза. В этих песнях вывился не только замечательный голос певца, но и его незаурядный сценический талант. В январе 1968 г. «вечно юный» Рашид Бейбутов, голос которого звучал задолго до войны, делает еще один шаг в своей богатой творческой деятельности — он организует первый в стране коллектив, который так и называется «Театр песни». (Это вовсе не значит, что многие другие артисты страны, которые выступают поодиночке или с музыкальными ансамблями, не причастны к «театру песни» как к жанру. Наоборот — каждый из них привнес в него нечто свое.)

«Нам хотелось сделать песню зримой. Раскрыть душу песни. Для нас она — микрופьеса со своими мыслями, героями, декорациями. Мы добиваемся целост-

ности формы, стремимся знакомить слушателей с сегодняшней музыкальной и исполнительской культурой Азербайджана, ищем необходимое сочетание народных традиций с современными формами исполнения», — писал Рашид Меджидович. Театр Бейбутова использует богатую палитру средств — балет, пантомиму, киноэкран, свет, мизансцену. Но главный компонент в этом зрелище все-таки песня. Бейбутов всегда любил песни народов — и здесь, в спектакле, звучат песни русские, грузинские, армянские, греческие, турецкие, индийские, арабские, кубинские, чилийские. Особенно ярко прозвучала песня «Бойцы не умирают», посвященная памяти чилийского певца, композитора, борца, трибуна Виктора Хары.

Творчество Бейбутова на советской многонациональной эстраде — один из образцов того, как складывается «театр песни» в разных национальных вариантах и разных формах.

Сегодня во всех республиках есть свои национальные мастера. У каждой республики есть свой эстрадный оркестр. Яркими звездами выделяются и солисты — народный артист Белорусской ССР Виктор Вуячич, народная артистка Украинской ССР София Ротару, заслуженная артистка РСФСР Валентина Толкунова, заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР Палад Бюль-Бюль Оглы и другие. Телевидение сразу же делает их широко известными.

Виктор Лукьянович Вуячич познакомил нас с поэтикой белорусской песни. На первом Всесоюзном конкурсе на лучшее исполнение советской песни он получил первую премию за испол-

нение песни белорусского композитора И. Лученка «Память сердца». Это и была песня, приведшая Вуячича на всесоюзный экран, всесоюзную эстраду. Обладатель красивого и сильного драматического баритона, большой мастер с хорошей музыкальной школой, Вуячич стал вскоре победителем многих телевизионных конкурсов («Песня-72», «Песня-73», «Песня-74» и т. д.), фестивалей во Франции, Чили, Токио. Он получил премию «Серебряный Орфей» в Болгарии. Так из певца республиканского значения Вуячич становится мастером международного класса. Этот путь типичен для наших дней. И типично то, что белорусский певец по-прежнему пропагандирует своих земляков И. Лученка, Э. Ханка, В. Ильина, Ю. Семеняку, Д. Смольского, хотя с таким же успехом поет песни русских композиторов — «День Победы» и «Соловьиная роща» Д. Тухманова, «Огромное небо» О. Фельцмана, «Журавли» Я. Френкеля, «Я помню день» и «Осенний сад» Ю. Саульского, а также русские народные песни «Калинка», «Вдоль по Питерской» и др.

София Ротару обратила на себя внимание песней «Степом-степом» А. Пашкевича, песней национальной, местной, но такой понятной и общей для всех печалью матери по невозвратившимся с войны сыновьям. Слушателей поразил ее красивый, сильный голос, мощь звучащего в песне чувства. Вскоре София Ротару победила на конкурсе «Золотой Орфей» и в Сопоте. Яркая, вздыбленная эмоция, открытая пафосность песен Владимира Ивасюка, Евгения Доги стали основой репертуара певицы и ан-

самбля «Червона рута».

Песни Ротару отличаются чисто народной музыкальной орнаментикой, изобретательностью и декоративностью, схожей с народными росписями на домах в селе Маршаны, где родилась певица. Она поет «Червону руту», «Водограй», «Балладу о матери», «Яблони в цвету» Е. Мартынова, песни О. Фельцмана и молдавскую «Ионел», «Сизокрылую птицу» итальянца Бакки и много других песен. Ее привлекает в них не только поэтичность, взволнованность, накал чувств, но и чистота человеческих отношений, одухотворяющая, возвышающая сила любви. Ротару выступает как языковой и музыкальный полиглот. К стати, спетая ею югославская песня «Обещание» принесла ей первую премию на международном конкурсе в Токио. И все же, признается она, «Я выросла с народной песней, и не могу, не имею права забывать об этом...»

Богатый, красивый голос Софии Ротару очень скоро обрел чисто эстрадную экспрессивность. Ее «театр песни» — динамичный, включающий самые сложные сценические жанры — от мелодрамы до трагедии.

Телевидение часто приглашает Ротару сниматься, оно сделало ее одной из самых популярных певиц в стране, снят даже телевизионный фильм о ней. Но, к сожалению, ни в одной из телевизионных передач не удалось передать поразительную музыкальную орнаментику ее песен, силу ее переживаний, мастерство острашения. Ротару говорит, что хранит память о том, «как цветы нарисованы на домах, птицы всякие». Певица умеет пере-



В. Толкунова

вести эти чисто зрительные видения в музыкальные, сценические образы. Телевидение пока еще не нашло способа сделать это зримым. И не только это. Играя огромную роль в популярности актеров, телевидение вместе с тем и мешает процессу дальнейшего развития отдельных исполнителей и всего «театра песни» в целом, так как попавшие на всесоюзный экран «звезды» тиражируются в одном, однажды найденном качестве.

Русскую советскую певицу Валентину Толкунову телевидение познакомило со зрителями как певицу мягкую, с нежной и доверительной улыбкой. Ее негромкая, сдержанная песня в чем-то

противоположна песне Софии Ротару. Драматическое дарование актрисы органично сочетается с внешними данными — с красотой, женственностью, пластичностью. Телевидение подметило все это — и облик очаровательной Снегурочки, и открытую зрителям доверчивую улыбку, и умение петь не только для всех, но и для каждого. Каждого в отдельности. В этом своеобразие искусства Толкуновой. Песни П. Аедоницкого и Е. Шевелевой «Серебряные свадьбы» и песня В. Мигули и В. Гина «Поговори со мною, мама» принесли ей звание лауреата телеконкурсов «Песня-73» и «Песня-74». Ныне заслуженная артистка РСФСР Валентина Толкунова сделала шаг вперед, краски ее стали более разнообразными, а на экране, к сожалению, продолжает оставаться все та же словно застывшая маска сероглазой Снегурочки с рекламного плаката. Толкуновой, которая выросла и воспиталась как певица в вокально-инструментальном ансамбле под руководством опытного композитора и музыканта педагога Юрия Саульского, удалось не только не раствориться в среднестатистическом стиле ВИА, она сумела противопоставить свою манеру грохочущей звучности нынешних вокально-инструментальных ансамблей. Ей удалось завоевать свое место на эстраде и на экране. Теперь все то, что «сделало» артистку, становится поперек ее пути, и уже не в «дружбе», а в борьбе с тем, что ее породило, видится победа певицы.

Несколько лучше обстояло дело с ленинградской певицей Людмилой Сенчиной, которая появилась с шутилой песенкой Игоря Цвет-

кова «Золушка», сразу же покорила своей искренней улыбочкой, зазорностью, редким обаянием, непосредственностью, тонкой музыкальностью, чистым «хрустальным» голосом. Какое-то время она была солисткой театра музыкальной комедии и совмещала эту работу с эстрадной деятельностью. Лауреат международного («Золотая лира». Братислава, 1974 г.) и всероссийского конкурсов певцов, Сенчина терпеливо строит свой самобытный репертуар. Ей удаются лирические песни («Песня о нежности» С. Пожлакова и И. Лученка) и драматические («Люблю» Я. Дубравина и В. Гина, «Нелюбимая» А. Морозова и М. Рябинина). Она работает над песнями А. Петрова, М. Фрадкина, А. Пахмутовой, В. Гаврилина. На эстраде это уже определившаяся творческая личность со своим собственным почерком. А на голубом экране это все та же однозначная Золушка. Винавата ли в этом певица? Вряд ли. Телевидение упрямо повторяет найденное.

Уже давно Елена Камбуrowa выступает с сольными вечерами, где исполняет сложнейшие и тончайшие произведения. Она большой мастер миниатюры, театрализованной песни, баллады, сказки. Между тем на телеэкране и по сей день появляется все та же Камбуrowa, которая пела «Гренаду» и числилась по разряду молодежной гражданской песни.

Наверное, более других повезло на телевидении Льву Лещенко. Он, собственно, и работает на телевидении — солист Всесоюзного радио и Центрального телевидения. В последние годы, однако, он много разъезжает, вы-



Л. Сенчина

ступает в сборных эстрадных концертах, на лучших столичных площадках: в Колонном зале, в киноконцертных залах («Октябрь» и др.).

Всего за три года Л. Лещенко стал лауреатом Всесоюзного конкурса артистов эстрады (1970 г.), лауреатом Международного конкурса «Золотой Орфей» и Сопотского фестиваля (1972 г.) лауреатом премии Ленинского комсомола (1973 г.).

Первый подлинный успех принесла ему песня М. Фрадкина и Р. Рождественского «За того парня». (Именно за ее исполнение на фестивале в Сопоте Лещенко и был удостоен звания лауреата.) Эта песня прозвучала



Л. Лещенко

сразу в исполнении многих солистов. И многим удалось раскрыть ее пронзительную сердечность, мужественную доброту и трепетную исповедальность. Лещенко же отчетливее других почувствовал разницу двух образов, заложенных в песне — «авторского голоса» и молодого человека, одержимого страстью не просто понять, но и почувствовать, пережить все, чем жили

его сверстники в годы войны, спасшие мир от фашизма и не дожившие до мирных дней. Песня оказалась не просто более броской, но и более совестливой, что ли. Эта совестливость наряду со строгостью, сдержанностью, публицистичностью осталась одной из наиглавнейших черт Л. Лещенко в интерпретации им советской песни. Но она обязательно сочетается для Лещенко с ощущением светлым, радостным, полным добра и нежности к людям. Он твердо уверен, что его песня «должна выражать оптимистическое отношение к жизни, призывать делать ее ярче, красивее, лучше, затрагивать такие струны человеческой души, чтобы найти отзвук у самого широкого круга слушателей всех возрастов. У такой песни музыка должна быть особой, такой, чтобы в ней ощущался пульс времени». Он считает, что ему удалось встретиться с такой песней. Кроме «За того парня» можно уверенно назвать песни Л. Тухманова «День Победы» и «Вечное движение», песню В. Шаинского «Белая береза».

Доверительные интонации, мягкость и теплота сочетаются в песнях Л. Лещенко с радостным, ликующим мироощущением. Его песня всегда эмоциональна, но она отличается и четким рисунком, хотя он не стремится к большому ритмическому разнообразию, ярким акцентам. Критерий доступности и массовости аудитории остается для него все-таки наиглавнейшим. И самая массовая аудитория платит ему беспспорной признательностью. Он легко и много работает, новые песни постоянно вытесняют из его репертуара предыдущие. В его

«золотом фонде» остаются одна-две из каждых десяти спетых.

Л. Лещенко скуп в жестах, мимике. Образный строй его песни раскрывается прежде всего вокальными средствами. Он широко пользуется речитативом, любит широкий распев, легко переходит от пиано к форте. Характерность героев его песен, так же как и авторский подтекст песни, передается средствами чисто музыкальными. «Часто можно услышать,—говорит Лещенко,—как песню сравнивают со спектаклем. И совершенно справедливо. Песня и есть маленький спектакль. Когда в песне есть глубокий подтекст, или, как говорят, второй план, вот тогда певец может отыскать в ней свое, так же как разные режиссеры по-своему видят и ставят одну и ту же пьесу». Он работает с разными композиторами — Н. Богословским, А. Пахмутовой, Д. Тухмановым, О. Фельцманом, М. Фрадкиным, П. Аедоницким, В. Шаинским, но всегда ему важно, чтобы песня стала обращением, чтобы она содержала внутренний диалог, давала основание для душевного разговора со зрителем, слушателем. Этот разговор состоялся и в песне-марше Иванова «Товарищ», и в балладах «Там, за облаками» М. Фрадкина, «Баллада о красках» О. Фельцмана и во многих других песнях его любимых композиторов.

Л. Лещенко работает, как правило, с большими по составу оркестрами. Любит выступать с эстрадно-симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения под руководством народного артиста РСФСР Ю. В. Силантьева, в содружестве с кон-

цертно-эстрадным оркестром Всесоюзного радио и телевидения «Голубой экран». Телевидение давно и действительно пропагандирует искусство Л. Лещенко и давно сделало его и популярным, и ...неизменным. Во всяком случае на экране. Не потому ли так легко певец поддается пародиям? Г. Хазанов, В. Винокур и другие пародисты очень удачно копируют этого певца, потому что его жест, улыбка, интонация как будто раз и навсегда затвержены голубым экраном.

По отношению к песенному исполнителю телевидение оказалось чем-то вроде джина, выпущенного из бутылки. Оказалось, что актер может двигаться в необозримом пространстве: летать и высь, и в стороны, и вниз, и в глубину, и вдаль. Осталось только определить — зачем все это? А вот на этот вопрос у телевидения пока ответа нет. Показали певца в различных ракурсах. Увеличили. Уменьшили. Показали только руки, потом голову, губы, ноги, пальцы... — снова общий план.

Казалось бы, освободив певца от микрофона, от необходимости одновременно и двигаться, и петь, а то и танцевать, телевидение должно было принести какие-то качественные сдвиги. Но, увы, качественно ничего не изменилось. Более того, возникло недоверие. Уж больно легко, не напрягаясь поет певец на телеэкране. Казалось бы — мелочь, но вместе с исчезновением самого акта творчества исчезло ощущение совершаемого на глазах зрителя искусства. Общеизвестно, что реформы в искусстве рождаются новой техникой, но ведь новая техника требует и нового

стиля и новой манеры исполнения. Кроме того, возник целый ряд новых сложностей. Возможность снять фигуру исполнителя с помощью новой техники вступает подчас в противоречие с остальными принципами передачи. Привязанные, например, прежде к традиционным столикам «Голубого огонька», певцы вдруг поднялись в воздух, полетели в некое пространство — исчезло ощущение пола, места нахождения. Но это ничего не добавило к сути исполнения, и выглядит как незатейливое украшательство, даже манерность. Это было понято довольно быстро, пришлось вернуться на круги своя: общий план — солист с оркестром, средний — на фоне его, крупный — солист отдельно. Иногда зрительный ряд украшается отдельно взятыми в кадр музыкальными инструментами. Или пение сопровождается кино.

Оказалось, что самым результативным является все-таки старый метод «честного» показа певческого мастерства, и чем проще, «честнее» оно показано, тем больше доверия к певцу со стороны зрителя, тем большую популярность дарит телевидение исполнителю. То есть, выяснилось, что телевидение в этом плане пока только и может, что нести службу информатора, передатчика того, что родилось вне телевидения. И если литературно-драматическая редакция уже давно показывает не только телевизионные варианты театральных спектаклей, но и свои оригинальные произведения, созданные на телевидении и для телевидения, музыкальные передачи сплошь состоят из готовых номеров. Странно представить себе сей-

час телевизионный спектакль, а тем более фильм, состоящий из готовых «номеров», скажем, отрывков из спектаклей, известных по их исполнению в театрах! Бывает и такое («Театральная гостиная», «У театральной афиши»), но это передачи совсем другого, заведомо информационного характера. В музыкальной же редакции информационность — единственный стиль передач. В них режиссеры заняты лишь одним: как приспособить готовый спектакль (а каждая песня это своего рода маленький спектакль) к надобностям телевидения.

Но именно здесь-то и обнаружился главный просчет. Создается ощущение, что телевидение вовсе не озабочено тем, чтобы раскрыть каждый «песенный спектакль» во всей глубине и точности его решения. В результате для миллионов зрителей оказалось утраченной главная тема творчества таких крупных мастеров, как Пугачева, Пьеха, Кобзон.

Многочисленные зрители, скажем, знают Иосифа Кобзона как мастера гражданской песни. Телевидение настойчиво снимает его трибунную песню как своеобразный призыв, «доклад», лишенный тонкой психологической разработки и нюансов. А между тем Кобзон на эстраде давно стал мастером очень своеобразного, филигранного психологического рисунка.

И вот в то время, как телевидение продолжало тиражировать старые «боевые марши» Кобзона, на эстраде появилась его премьера — целое отделение русской песни и русского романса, это поразило своей неожиданностью: не только самим фак-

том обращения к ним, но и манерой, качеством исполнения.

Певец строит каждую песню как очень сложное сочетание «авторского голоса», своего отношения и жанровых зарисовок, в которых возникает то один, то другой, а то и сразу несколько героев.

Портреты возникают мгновенно, они слагаются подчас из двух-трех строчек песни. Инверсионно усиленный акцент, темпоритмическое смещение, неожиданная интонация — вот и все, чем располагает певец в своих жанровых, портретных зарисовках. Певцу необыкновенно помогает актер: именно он делает значительным авторское раздумье, помогает точно реализовать жанровую определенность песни, сделать ее то эпической песней-раздумьем, то балладной новеллой, или балладой-исповедью, песней-мольбой, или обернуть ее некой бесшабашной удалью.

Лучшими в этом цикле стали две песни — подлинно народная, бурлацкая, спетая в шаляпинской традиции «Эй, ухнем!», и «Ямщик, не гони лошадей», интерпретированная психологически тонко, музыкально-изящно.

«Как пусто, туманно вокруг», — певец начинает негромко (легкий какой-то особый кобзоновский наднебный звук), и сразу же создается ощущение тоски, предчувствие горя. Это душевная тоска растет, и слова «Мне некуда больше спешить» уже звучат почти как отрешение от жизни. Песня слышится как внутренний монолог, как горестная исповедь сердца. В оркестровке — легкий цокот копыт и заунывное эхо дороги, бесстрашие степи и безответность, гудящая в



И. Кобзон

воздухе. И голос плывет в этом мертвящем пространстве горестной и безнадежной мольбой.

Песня «Эй, ухнем!» вначале звучит почти отстраненно, эмоция вырастает как бы из воспоминания. Потом в нее врывается мощная жанровая зарисовка (голос звучит объемно, заполняя пространство, кажется могучим, широким). Певец воссоздает картину тяжкого бурлацкого труда и

спасительного всеобщего пения. В могучий ритм песни будто втянуты и тихий шелест воды, и скрип постром, и звенящий от зноя гул изнуряющего летнего дня.

Распев становится необычайно широким, мощным, и вдруг он сменяется горькой усталостью: «Волга, Волга, мать-река». Голос затихает, из глубины этого тревожного покоя снова растет воспоминание, певец остается как бы наедине с самим собой, своей совестливой памятью. И нам интересен уже он сам, этот размышляющий человек.

Шаляпинская традиция сказалась здесь не только и не столько в схожести звучания ряда песен, но прежде всего в их образном строе и гражданском накале.

В этих песнях Иосиф Кобзон создал образ героя мужественного и нежного, необычайно щедрого душой, открытого людям, готового к сочувствию, глубоко сострадающему.

Иосиф Кобзон исполняет свой романсный цикл на эстраде. Это — одно из серьезных песенных открытий нашего времени. Телеэкран не знает этого Кобзона. Справедливо? Сомневаюсь.

Впрочем, в последнее время наметился интересный сдвиг и телеэстрадных передач особого рода, пользующихся большим успехом, — «Бенефисах». Здесь наряду с готовыми номерами Гурченко или Мартинсона создаются и свои оригинальные номера.

Думается, что главное в успехе «Бенефисов» — это серьезное отношение к делу. Режиссерский талант Е. Гинзбурга, который давно ищет подход к съемкам музыкальных номеров и передач на телевидении, играет в этом деле не последнюю роль. Именно

здесь, в «Бенефисах», как нам кажется, появились первые ростки своего телевизионного стиля в съемках музыкальных номеров и песенных исполнителей. Эти передачи имеют свой особый ракурс (не ракурс камеры, а взгляд на искусство), свое представление о том, что такое музыкальная передача, номер, песня на телевидении. Свое мышление. Однако в целом телевидение еще не решило проблему песенного исполнительства.

Мы хорошо помним, как начинала Мария Пахоменко. Она работала в молодежном Ленинградском ансамбле, став однажды (1963 г.) знаменитой вместе с рождением на эстраде песни Александра Колкера «Задира ветер» (песня была написана к спектаклю «Иду на грозу» в Ленинградском театре им. Комиссаржевской). Немудреная песенка о физике, выявлявшая и интонацию, и лексику современного разговорного языка, насыщенного сленгом, ироничного, пришлась по вкусу зрителю, особенно молодому. Певицу заметили, полюбили, хотя было очевидно, что и эта песня, и появившиеся за ней милые, протяжно-плавные, полуразговорные песни о самом простом, обыденном еще не раскрывают до конца дарования актрисы — ее сильного и гибкого голоса, ее большого дыхания и яркого темперамента, едва-едва угадывавшегося за негромким причитанием: «все без слов, все без слов». Очень важно то, что и сама она понимала это, и, от решившись и от своей сценической маски юной «субретки», решила занять свое, истинно ей присущее место. Красивый голос перестал быть непременно, само-

довлеюще красивым. «В каждой песне он другой. Каждый раз он выражает характер песни, ее сердцевину. То он пронзительно нежен, то сокровенно доверителен, он может быть подчеркнута прямодушным и броско публицистичным», — писал И. Куберский в 1974 году в газете «Ленинградский рабочий». «Трудность в том, чтобы найти что-то близкое, чтобы выразить себя, — говорит певица. — Чем глубже, чем серьезней песня — тем интереснее работать... Песня, как роль в театре: если артисту нечего играть, то пусть он хоть трижды талантлив, вряд ли что-нибудь получится». Она перестала петь модные песни. Она стала петь песни свои. В ее исполнении они обрели интонации, характер русских народных песен. Пахоменко не просто взяла себе в союзники традицию народного исполнительства с ее задумчивой и раздольной манерой. Она «приняла к постановке» те песни, которые сегодня развивают эту традицию, делают ее живой, современной. «Мария Пахоменко развивает жанр русской эстрадной песни, никому не подражая, сохраняя верность своему музыкальному и поэтическому миру, своим художественным и человеческим устремлениям», — стали писать о ней. Не русской народной, а русской эстрадной. В понимании «жанра» появился нюанс. Пахоменко точно и продуманно расширяла его «границы». Вот она спела «забытые» песни: «Лучше нету того цвету» М. Блантера и «К нам в Саратов» М. Фрадкина, «Не тревожь ты меня, не тревожь» и «Матросские ночи» В. Соловьева-Седого. Они зазвучали современно и вошли в наше сегодняшнее сознание че-

рез их очевидно народную окраску. Ее главная тема — любовь, неброская красота русской женщины. В ее репертуаре, как она сама говорит об этом: «Основное место занимают песни-раздумья, в которых хочется показать то, что всегда прекрасно в женщине: достоинство, благородство, сердечность и изящество. Например, «Гуси-лебеди» — это светлая печаль, благодарность за прошлое счастье. Или «Признание» — драматический, бескомпромиссный монолог о том, что счастья не получилось. Понятно, что, исполняя произведения такого плана, я многое изменила и в своем поведении на сцене».

В. Гаврилин, В. Дмитриев, А. Колкер, Э. Колмановский, А. Пахмутова, В. Соловьев-Седой, Я. Френкель, О. Фельцман и многие другие советские композиторы доверяют ей право первого исполнения, «открытия» песни.

Она стала обладательницей гран-при фестиваля «Золотой Орфей» (1971 г.) вопреки «течению», моде*. На форе «железных» ритмов популярной музыки ее «Ненаглядный мой» и «Песня о Дон-Кихоте» болгарского композитора В. Райчева прозвучали слишком «ретроспективно». Она мужественно боролась на фестивале и за свой стиль, и за свое «ретро» (кстати, стиль «ретро» — усилиями таких же мастеров во всем мире через год-

* Кроме «Золотого Орфея» Пахоменко обладает и еще одним уникальным призом — «Мидем-68». Когда во Франции состоялся конкурс пластинок с записями песен в исполнении популярных певцов из 50 стран мира, победительницей стала молодая советская певица. У нее оказалось их два с половиной миллиона — больше, чем у всех остальных.

два сразил все остальные направления, став ведущим)*. Пахоменко из прошлого взяла чистоту, напевность, мелодическую красоту звучания и, конечно, глубокую осмысленность каждого музыкального, смыслового поворота.

Завидная простота исполнения Пахоменко, ее открытость не только в самой певческой манере, но и в пластике, способе держаться на сцене выделяют певицу из всех современных «лирических» исполнительниц. Телевидение сделало доброе дело, когда оно помогло юной «субретке» стать «героиней». Но многое из того, что составляет главное обаяние Пахоменко на эстраде,—ее особую простоту—телевидение упорно нивелирует, пытаюсь навязать ей и чуть большую героичность, и чуть более весомую «значительность», статусность, чем не обладает эта актриса.

Самое показательное несоответствие телевидению демонстрирует, пожалуй, Алла Пугачева.

Миллионы телезрителей привыкли к телеэкранной звезде — Алле Пугачевой, спокойно-ироничной улыбке ее умных, всепонимающих глаз, к ладности ее фигуры, пышным кудрям, ниспадающим на торжественно-увеселительные плечи. Мы привыкли к победному взгляду... И только взволнованно-трагический голос звучит каким-то странным диссонансом. Голос, вокал, манера исполнения: резкость перепадов,

выразительное суффрирование, интонационная инверсия — все это выдает какой-то иной внутренний склад.

Достаточно единожды побывать на ее концерте, чтобы понять, что телеэкранная Пугачева никакого отношения не имеет к той, действительно яркой и действительно глубокой, трагически-серьезной актрисе, которая работает на эстраде,—мастеру Алле Пугачевой.

Вот она вышла на сцену. Бледное лицо с живыми встревоженными глазами причудливо декорируют длинные рыжие волосы. Тело вздрагивает в такт остроритмизированной музыки, голос резко, пронзительно вливается в воздух, наполняя его какими-то неожиданными для слуха интонациями (будто вновь ожила традиция Эдит Пиаф):

...Я

шут.

Я Арлекин.

Я просто смех...

Актриса приблизилась к авансцене, рука поднялась к невидимой опоре и сложилась в локте, повиснув в привычном жесте циркового мима. Глаза напряженно смотрят в зал:

над кем...

пришли...

повеселиться...

вы.

Голос звучит причудливо, носовой звук рассыпается тысячами невидимых звуковых брызг. Маленький Арлекин рассказывает историю, взволновавшую его.

Выходят

на арену

силачи,

Не ведая,

что в жизни

есть печаль...

* По-своему развивают сейчас на эстраде такого рода традиции русской песенной культуры многие певцы, в том числе и молодые — В. Метлякова, С. Мороз и другие. Опыт М. Пахоменко — прекрасный для них пример.

века, которого мы почему-то полюбили. Полюбили страстно, точно так же, как немедленно и навсегда поверили в талант Аллы Пугачевой, непохожей ни на одну актрису в мире.

Мы знаем: «театр песни» дал множество разнообразных героев, дал немало лицедеев, новаторов, творцов, «театр песни» до отказа населен сегодня героями и героинями — сильными, мужественными, прекрасными. По-разному прекрасными. Одни поражают способностью любить, дружат свойством быть любимыми всеми. В нем уже сложилась некая традиция показа героини будней, красоты подвига. Пугачева же предложила разговор о несостоявшихся судьбах, о надломленных людях.

Пугачева выявила себя как острохарактерная актриса, наиболее интересно проявляющая себя в эксцентрически-заостренном репертуаре. И это не случайно.

Ее первая песня стала сенсацией. Ее свободно-раскованная жизнь на сцене, острота и эксцентрически-цирковая манера поведения в образе утвердили ее как мастера, бросившего вызов штампу и стандартности, вычисленности приемов.

Она сама говорит о себе: «Мать хотела стать певицей, отец — клоуном-эксцентриком, почему-то стали инженерами, а во мне странно синтезировались эти страсти, я стала «поющей циркачкой». Да, все в ней по-цирковому ярко: и макабрские пляски на сцене, и ошалелая страсть к головокружительным пируэтам общения с публикой. И все — пусть на грани дозволенного, но никогда за чертой.

Чтобы выразить себя, она выбирает себе в союзники хороших поэтов. Однажды она призвала на помощь великого Шекспира, его девятый сонет (в переводе С. Маршака).

Актриса начинает спиной к зрительному залу, руки воздеты.

— Уж если
ты разлюбишь...

Это и хрип, и молитва, и вопиющая страсть.

— Будь самой
горькой
Из моих потерь...
Но только не последней
каплей
горя...

Песня заканчивается негромким трагическим выкриком:

— Оставь,
но только
не теперь.

И рыданием. Рыдает героиня, от имени которой спета песня. Актриса спокойно объявляет следующий номер. И чтобы еще отчетливее подчеркнуть эту разницу, она тут же поет полуфарсовую «Почему так получилось» (муз. П. Гарина, слова Н. Олева).

Пугачева поет песни-баллады, песни-молитвы, песни-памфлеты, зонги, заклинания, она выстраивает песни-монологи, песни-исповеди и песни-диалоги, в которых возникает широкий круг ассоциаций. И все они отмечены печатью страсти. Певица сохраняет за собой право для своей — авторской по отношению к этим образам — концепции. Объективно-трагическое начало ее героев не всегда совпадает с ее оценкой — ее взгляд шире. Она убеждает нас в необходимости внимания к каждому человеку — маленькому и великому. Она доказывает, что



Е. Мартынов

право на это внимание имеет каждый. И в этом самое значительное и самое главное достоинство ее позиции.

Таким образом, и благодаря, и вопреки «правилам движения», развития «театра песни», появляются у нас на эстраде Пугачевы и Кобзоны, Гуляевы и Пахоменко.

Процесс становления «театра песни» не есть нечто количественное и среднестатистическое. Иное явление, сегодня явно противоречащее общему движению, оказывается завтра самым главным, ведущим. Таковы законы развития искусства. Сейчас же мы можем только фиксировать отдельные явления, составляющие границы сложного и широкого потока, и здесь нельзя обойтись без упоминания такого нового явления, как появление на эстраде автора-исполнителя. Конечно, и раньше композиторы выходили на эстраду. С творческими отче-

тами. В творческих «домах». На концертах, приуроченных к определенным датам. Сегодня же это стало повседневным явлением. Видимо, сказалась традиция выступлений «бардов» и «менестрелей».

Конечно, ничего удивительного нет в том, что Евгений Мартынов, можно сказать, самый прекрасный исполнитель собственных песен — он актер, певец в прошлом и, совмещая композиторскую деятельность с исполнительской, мог бы продолжать жизнь на эстраде в этих двух ипостасях. Но Владимир Мигуля — медик, и еще до того, как он получил музыкальное образование, стал исполнять собственные песни, которые сочинял еще как полупрофессионал. Эффектная внешность, хороший голос сделали и его популярнейшим исполнителем на эстраде.

Евгений Мартынов вместе с поэтом И. Резником получил высшую награду фестиваля эстрадной песни в Братиславе (ЧССР) за песню «Яблони в цвету». Экспрессивная линия в творчестве Мартынова заметно усилилась, когда началось постоянное сотрудничество с поэтом Андреем Дементьевым. Первая же их совместная работа — «Баллада о матери», которую мы уже вспоминали, стала лауреатом телевизионного конкурса «Песня-74». Вместе с Дементьевым написана была и «Лебединая верность», которая стала лауреатом конкурса «Песня-75». Композитор нашел своего поэта, влияние Дементьева оказалось очевидным в быстром росте Е. Мартынова. Композитор побывал в Сопоте, где Раиса Мкртчян, Яак Йола и Людмила Сенчина исполняли три его песни, а на конкурсе «Золотой Орфей» в Болгарии он и сам, как исполнитель, занял призовое место (второе).

Множественность и многослойность процесса можно проследить и на творчестве одного мастера. Александр Градский, очень разносторонний художник, который сочетает в себе большой талант и взрывную силу первооткрывателя.

В шестнадцать лет Александр Градский становится музыкантом в одной из первых у нас бит-групп — «Славяне». В 1967 г. организуется новый состав — «Скоморохи». «Сейчас это может показаться забавным, — писал в 1975 г. критик Аркадий Петров, — однако 18-летним исполнителям пришлось делать самим этот репертуар — большинство композиторов-профессионалов тогда еще не осознавало бит как музыкаль-

ную реальность, которая становилась новым стилевым этапом в развитии советской песни. Стихи Саша писал сам либо брал классики и современных поэтов: С. Маршака, Н. Асеева, Р. Казакову».

Многолетняя работа в «Скоморохах» дала возможность Градскому широко и плодотворно экспериментировать как в композиции, так и в исполнительстве. Он пробует себя и в лирической песне, и в сатирической, комедийной, и в песне гражданственно-апофеозной. Именно здесь открывается его редчайшее свойство — дар к музыкальному и исполнительскому гротеску. Боясь «истощной серьезности», он не любит сюжетной, тематической завершенности. И музыкально, и стихотворно песня его оставляет ощущение недоговоренности, обрыва на полуслове — это достигается специальными приемами и входит в поэтику молодого композитора. Он хочет видеть жизнь и ощущает ее в движении, в броске, в порыве. Порыв наполняет его песню живой, пламенной эмоцией. Эмоция уточняет, но и необычайно укрупняет интеллектуальное содержание песни. Неоднозначность эмоции, окрашенной гротесковыми красками, делает песню многогранной, многоплановой.

Градский сам исполняет в ансамбле свои песни и как вокалист, и как гитарист. Он наследует лучшие традиции «театра песни», используя мимику, жест, все разнообразие специфической театрализации. Однако главный акцент он делает на чрезвычайно богатом интонировании слова, обогащенном музыкально решенными приемами «эха», своеобраз-

но осмысленными йодлями.

Ряд блестящих сочинений, созданных в эти годы, и сегодня остается в его репертуаре («Финдлей», «Подруга угольщика», «Ты меня оставил», «Джон Андерсон» на слова Р. Беркса, маленькая рок-опера «Муха-цокотуха» на слова К. Чуковского, «Испания» на слова Н. Асеева, посвященная памяти Гарсиа Лорки, «Синий лес», «Осень», «Ты и я» — на собственные стихи).

«Скоморохи» — прежде всего благодаря талантливой работе А. Градского — стали лауреатами фестиваля политической песни «Юность обличает империализм», горьковского фестиваля молодежных ансамблей «Серебряные струны 1971», где шесть из восьми призов достается «Скоморохам», а два Гран-при — за вокал и за гитару — персонально А. Градскому. Более десяти песен записывает и передает в эфир радиостанция «Юность».

Его приглашают не только на записи современной песни (в 1971 г. он, например, записывает на пластинку Д. Тухманова «Как прекрасен мир», две лучшие его песни «Джоконду» и «Жил был я»), но и в качестве композитора. Он работает над фильмом «Романс о влюбленных» режиссера А. Михалкова-Кончаловского.

Творческая группа фильма не сразу соглашается с неожиданными по звучанию песнями и оркестровыми решениями А. Градского. Согласившись же, понимает, что песни его не только точно выражают идею фильма, образы его героев, но и лучше всего могут быть спеты самим автором (все мужские песни, их вполне можно назвать музыкальными



В. Мигуля

партиями, записал и поет от имени героев А. Градский. Их роли, как известно, исполняют Евгений Киндинов и Иннокентий Смоктуновский). «Мы пробовали и других певцов, — рассказывает режиссер, — но оказалось, что лучше всех исполняет песни Градского сам Градский. Причем у нас была своя сложность — песни эти должны, конечно, звучать профессионально, и в то же время необходимо было создать иллюзию, что поет герой фильма, простой парень, ну, скажем, водитель троллейбуса. Создать иллюзию непрофессионализма. Градскому все эти перевоплощения удаются легко, потому что он талантлив разнообразно».



А. Градский

Оперу «Стадион» Градский посвятил событиям в Чили. Речь идет о том самом стадионе в Сантьяго, где погиб замечательный чилийский певец Виктор Хара и где хунта истязала его друзей — борцов за свободу.

Градский пишет и «Русскую сюиту», состоящую из нескольких частей, которую можно рассматривать и как небольшую симфонию с вокальной партией. Беря за основу исконную русскую песню, он строит сложнейшие партии, снова обнаруживая дар «извлечения корня» трагедии из комического и возведения трагедии в ранг высочайшей — в подлинном народном духе — комедии.

Пишет он, конечно, и песни. И по-прежнему выступает с концертами, пользуясь огромным успехом у любой и особенно молодой аудитории. Профес-

сиональный вокалист и композитор, он и в сугубо актерской, режиссерской, то есть «театральной», своей части выступает подлинным профессионалом-новатором.

Он легок, изящен на сцене. Подтянут. Почти не пользуется жестами (в руках — гитара). Зато всегда очень важен ракурс его поворота к зрителю, его «общий абрис». Фигура, очень «послушная» его воле, чуть сгибаясь или чуть поворачиваясь, способна принимать самую разную — как в пантомиме — метафорическую значимость. Позу радости или ликования. Позу задумчивости. Позу отчаяния. Позу готовности. Или позу несогласия, неверия, скепсиса. Для него очень важен прежде всего именно этот «общий абрис», общее режиссерское решение. Психологическая разработ-

ка, нюанс, деталь или входят в это общее решение, или рвут, ломают его ткань. Тогда возникают диссонансы. В них-то и кроется его особенность как мастера гротескного рисунка.

В точности совпадения темы, сюжета и накала страсти он, пожалуй, следует лучшим традициям бардов. Но одновременно с этим он необычайно обогащает эти традиции. «Я не знаю равного ему по уникальной талантливости и по способности сказать необычайно ярко, захватывающе и очень сдержанно одновременно», — говорит композитор А. Пахмутова.

* * *

Итак, «театр песни» стал живой и волнующей реальностью. Мы отлично знаем, как много для этого искусства сделали его мастера — М. Магомаев, Ю. Гудляев, И. Кобзон, Э. Хиль, Г. Великанова, Э. Пыха, Н. Сличенко, В. Трошин, В. Макаров, А. Пугачева и другие, наши знаменитые, любимые народом барды Б. Окуджава и рано умерший В. Высоцкий.

По-своему обогатили его и внешние влияния — мелодии, ритмы, исполнительские приемы зарубежных артистов. Но главной «питательной средой» была и оста-

нется поэтика искусства нашего народа — та самая поэтика, которая научила вниманию к человеку, умению — вокальными и игровыми средствами — создавать характеры людей, раскрывать их в сложных, подчас конфликтных ситуациях. Эта поэтика настойчиво осваивается мастерами «театра песни» — композиторами, певцами, музыкантами и массой любителей, объединенных сегодня клубами самодеятельной песни. Живой, подвижный характер современной песни, ее разнообразие, ее стремление и к жанровой точности, и одновременно к жанровому смешению составляют суть этой поэтики.

Конечно, у «театра песни» еще немало проблем: тиражирование приемов и манер выдающихся исполнителей десятками подражателей, неумелое пока еще использование его достижений таким важнейшим средством массовой коммуникации, каким является телевидение, да и многое другое.

Однако у «театра песни» есть и постоянный, неистребимый импульс творчества — любовь к песне народа, который не просто любит своих «песенников» и ее пропагандистов, но и всегда ждет новых открытий.

Смирнова Наталья Ильинична **МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ ПЕСНИ**

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор О. Васильева
Художник Г. Комзолова
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор Т. Пичугина
Корректор Р. Колокольчикова
ИБ № 2757

Сдано в набор 25.06.80 г. Подписано к печати 22.08.80 г. А10088. Формат бумаги 60X84/16. Бумага глубокой печати. Гарнитура журнально-рублиная. Печать глубокая. Усл. печ. л. 2,80. Уч.-изд. л. 3,30. Тираж 83 000 экз. Заказ № 1965. Цена 15 коп. Издательство «Знание», 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 807110. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли г. Калинин, пр. Ленина, 5

