
ПРЕДИСЛОВИЕ

В предлагаемом сборнике эссе делается попытка совместно с читателем обдумать некоторые проблемы и поискать ответы на вопросы, часто возникающие у начинающих (и не только) вокалистов, актёров — всех, кому в профессиональной деятельности необходим голос. Огромное количество информации, в том числе рекламного характера, предложения быстро научить петь «красиво, легко и свободно за восемь уроков онлайн», сайты, «форумы», на которых идут дискуссии по поводу техники пения, вокальной педагогики, обсуждения литературы вопроса — всё это на мой взгляд вызывает полную сумятицу в личном и общественном сознании всех, кто так или иначе причастен к вокальному искусству, сценической речи, вокальной и речевой педагогике.

Сложностей добавляет катастрофическое засилье в СМИ вокального «шоу-бизнеса», причисление к категории вокального исполнительства направлений, не являющихся вокалом по определению (рэпа и хип-хопа), популярность исполнителей с эпатирующими тембрами, так называемым «экстремальным вокалом».

Прибавляется к этому ещё и вторжение академических вокалистов, в том числе высочайшего ранга, в исполнение популярной музыки или джазового вокала. Всё это вносит неразбериху ещё и в область вкуса.

Не легче и с аудиторией, читающей вокально-педагогическую, научную и мемуарную литературу. Например, ко мне, являющемуся автором многоуровневой обучающей программы развития голоса и обучения пению «Фонопедический метод развития голоса», — регулярно

поступают вопросы по поводу несовпадения общепринятой вокально-педагогической терминологии с категориальным (терминологическим) аппаратом, используемым в моей программе. В ходе урока и даже семинара не всегда есть возможность ответить на них, а также обосновать эстетические установки, связанные с историческими процессами в искусстве пения и вокальной педагогике.

Предлагаемая книга посвящена как темам культурологического и исторического характера, так и процессу возникновения современной академической оперно-концертной технологии голосообразования и формированию сопровождающей её терминологии. Главной же её задачей является «демистификация» вокальной педагогики и всего, что с ней связано — необходимость таковой демистификации вызвана исторически сложившейся путаницей, как в литературе вопроса, так и в умах всех тех, кто имеет отношение к профессиональному использованию голоса. Путаница возникла вследствие крайнего субъективизма всего того, что ощущают вокалисты при пении, отсутствия до середины XIX века какой-либо объективной научной информации об анатомии, физиологии, акустике и фонетике пения, а также «трудностей перевода» со всех европейских языков, на которых говорят и пишут вокалисты. Ещё и труднодоступные музыкантам анатомические термины на латыни и физико-математический аппарат исследований. Сами же певцы, педагоги, и мемуаристы оставили нам в наследство весьма индивидуальные, а в результате крайне бессвязные, разрозненные, ничем не подкреплённые сведения — на основе которых до сих пор (в наше «просвещённое» время!) делаются попытки выстраивать вокальные методики, системы и школы.

Автор предлагаемого сборника эссе с учётом своего многолетнего — уже полувекового ученического, исполнительского, исследовательского, методического и педагогического опыта излагает свою позицию в отношении

причин и следствий кризисного положения в вокальной педагогике, анализирует сакрализованное «мистическое» знание и предлагает подход по принципу «здорового смысла», результатом которого являются строгие обоснованные и проверенные уже десятилетиями работающие алгоритмы многоуровневой обучающей программы «Фонопедический метод развития голоса» (ФМРГ).

Для читателя, незнакомого с ФМРГ, забегу вперёд и проведу аналогию с возникшим в последние десятилетия определением «доказательная медицина». ФМРГ является примером «доказательной педагогики», в отличие от традиционной или народной. В соответствующем разделе эта тема будет изложена подробно. Пока же достаточно сказать, что объективно существует всеобщая необходимость в процессе обучения вокалиста решать четыре группы задач: координационные, тренировочные, эстетические и исполнительские. Традиционная вокальная педагогика, как правило, не осознаёт и не разделяет эти группы задач и пытается решить их синхронно и интуитивно — комплексно. Это приводит к недооценке первых двух групп как создающих материальную базу для решения третьей и четвёртой. Для доказательной педагогики приоритетными являются задачи координации и тренинга, без решения которых невозможна успешная работа над выбором эстетики (манеры) пения, её формирования и реализации в музыкально-исполнительской деятельности.

В тексте эссе неизбежно будут встречаться повторы, как правило, цитатного характера. Это не является случайностью или небрежностью. Это необходимо для понимания действия одних и тех же механизмов голосообразования у мужчин и женщин, взрослых и детей в разные эпохи в разных условиях и у разных авторов. Повторы авторского текста будут вставляться ещё и для того, чтобы читателю для «освежения информации» не приходилось бы прерывать чтение конкретной главы и возвращаться к ранее прочитанному тексту.

Добавлю, а потом повторю в последней главе, что книга эта не закончена и не может быть закончена, как не может быть закончено развитие литературы, музыки, театра, вокального искусства. Со времени первого издания моей книги «Развитие голоса. Координация и тренинг» прошло уже 25 лет. Последнее 7-е издание вышло в 2015 г., а перед этими семи петербургскими было ещё одно — пермское. На сегодня книга входит номером 6 в Топ-20 самых популярных книг издательства «Планета музыки» — филиала питерского издательства «Лань». То, что книга переиздаётся и читается, является свидетельством актуальности самой темы, как и то, что уже более 35 лет мной проводятся семинары по всей России и постсоветском пространстве.

Прошу уважаемого читателя приготовиться к наличию больших цитатных вставок в моих эссе. Я прибегнул к такой форме изложения по двум причинам. При всех возможностях Интернета, чтобы найти информацию, надо, как минимум, знать, что ищешь. По затрагиваемым мною темам есть множество книг, являющихся «библиографической редкостью», или изданных так давно, что современный молодой читатель просто может не знать об их существовании, как и об их авторах. О принадлежности литературы, которая может оказаться полезной и даже необходимой, но относящейся к медицинской и физико-математической области я выше написал. Вторая же причина состоит в том, что даже самый заинтересованный читатель, но не занимающийся профессионально исследовательской деятельностью, читает всю книгу — любую — подряд и вряд ли многократно перечитывает. Я же взял на себя смелость выделить наиболее важные фрагменты некоторых книг и снабдить их своими комментариями. Полагаю, это поможет привлечь внимание уважаемых коллег к информации такого рода и вызвать желание ещё раз внимательно перечитать цитируемых авторов: «читает не тот, кто читает, а тот, кто перечитывает»!

В тексте будет большое количество ссылок на Интернет, и особенно, на **YouTube**. Они являются видео и аудио иллюстрациями к тексту. Эти ссылки находятся в специальном разделе моего сайта <http://www.emelyanov-fmrg.ru/biblio/literature> Ссылки расположены по главам книги «Доказательная педагогика в развитии голоса и обучении пению».

ГЛАВА I

ОБЩЕКУЛЬТУРНЫЕ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

С ообщу читателям, что этот текст я пишу в жанре эссе, а не в жанре научной монографии по стандартам ВАК (высшей аттестационной комиссии). Монографию нелегко читать даже узким специалистам области знания, в которой конкретная монография написана. Я же рассчитываю на внимание не только коллег — педагогов-музыкантов и певцов, но и на внимание всех, кого интересует будущее российской культуры и не только музыкальной. Потому я вставляю в текст те мои размышления, которые я полагаю актуальными, независимо от времени их написания. Итак, для начала некоторые общекультурные и образовательные темы.

ВЕЛИКАЯ РУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА: ПОНИМАНИЕ ЦЕЛОСТНОСТИ

Слово «целостность» в предлагаемом тексте вполне можно было бы заменить термином «соборность», но тема не ограничивается православной хоровой культурой, к которой обычно применяется этот термин. Тем более, что тема не имеет отношения к политическому и историческому аспекту «соборности».

Всё познаётся в сравнении. Мне довелось сравнить звучание и пение хоровых коллективов разной организационной принадлежности в Западной Европе (в том числе в Прибалтике) и практически во всех регионах России. Уточню, что речь пойдёт только об академической хоровой культуре.

Итак, классифицируем хоровые коллективы: оперные хоры, хоры православной церкви, учебные хоры средних и высших профессиональных учебных заведений, любительские хоры, детские хоры ДМШ, ДШИ и других учреждений внешкольной работы.

В России все эти коллективы поют примерно одинаковым суммарным тоном, даже детские, если они воспитываются хормейстерами с нормальным слухом и вкусом. Уточню: звучание правильно воспитанного в академической технологии детского хора должно приближаться к звучанию взрослого женского коллектива, например, женской группы оперного хора.

В нашей истории был полувековой разрыв традиции в 1920–1960-х гг., когда в детской хоровой культуре доминировало так называемое «пионерское» пение, т. е. избыточно «звонкое», крикливое, подчёркнуто «детское» звучание с идеологизированным специфически «детским» репертуаром. Советские композиторы, писавшие песни для таких хоров, не знали о реальных возможностях детского голоса и тесситурой и тональностями провоцировали детей на преимущественное использование грудного режима работы гортани в первой октаве.

Начиная с 1960-х гг. распространение метода Д. Е. Огороднова изменило ситуацию и приблизило звучание детских хоров к академической вокально-хоровой культуре. В 1980-е гг. многие хормейстеры стали применять мою обучающую программу «Фонопедический метод развития голоса», что ещё более приблизило характер исполнительской деятельности детских хоров к академической традиции, в том числе по диапазону, звучности и репертуару.

Единство академической вокально-хоровой культуры России сформировалось в XIX веке. В эту эпоху ведущим учреждением, безусловно, была Русская Православная Церковь. Не случайно крупнейший исследователь русского церковно-певческого искусства И. А. Гарднер (1898–1984) написал, что в церкви пение — и есть

собственно богослужение. Даже самое поверхностное знакомство с репертуаром православной музыки показывает, что у её истоков в период после раскола и перехода к партесному пению от старообрядческой монодии стояли выдающиеся композиторы, обучавшиеся в Италии (М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский). Писали православную музыку и осевшие в России итальянцы — Ф. Арайа, Б. Галуппи, Д. Сартти и другие. Всё это звучит в храмах и по сей день. Таким образом, корни православной музыки находятся в школе Барокко и Бельканто, т. е. едины с итальянской оперой. Например, в литературе имеется такое свидетельство, причём иностранца: «...придворные певчие императрицы Елизаветы Петровны “так обучались музыке в итальянском вкусе, что не уступали в пении арий лучшим итальянским певцам”, т. е. это означало, что придворные певчие усвоили новую, итальянскую постановку голоса по методу *bel canto*» (Гарднер, т. II, с. 151).

До сих пор оперные вокалисты, как солисты, так и артисты хора работают певчими в православных храмах, никак не меняя манеру голосообразования.

Точно так же едины истоки с оперой и православным литургическим пением у любительских хоров России. Сейчас бы их назвали «корпоративными». Каждый уважающий себя коллектив работников завода ли, учреждения ли, учебного заведения ли считал необходимым иметь хор. Любое дело начиналось с пения молитвы «Царю небесный...» или «Отче наш...», все знали свои партии, и всегда звучало, как минимум, трехголосие. О русской военной строевой песне можно написать целую книгу — оставим это благодарное и интересное занятие историкам музыки и хороведения.

Напомним, что женщины в храмовых хорах стали петь относительно недавно, а ранее партии сопрано и альтов исполняли мальчики, затем переходившие в процессе взросления в тенора и басы. Это было причиной высочайшей мужской певческой культуры России. Ещё при

царе Алексее Михайловиче была создана Придворная Певческая Капелла, ныне Санкт-Петербургское хоровое училище им. М. И. Глинки. Из церковных хоров выходили оперные певцы, в том числе те, кто составил славу русского оперного театра.

Совсем не так в Западной Европе. Нет единства звучания хоров даже в храмах, поскольку, начиная с Реформации, протестантская церковь во множестве своих номинаций противостояла католической культуре во всех отношениях, в том числе и в певческой эстетике. Высочайшая хоровая культура западно-европейских стран базируется либо на строгости грегорианского хора-ла, либо — уже в XX веке — на соединении с эстрадной полуречевой манерой популярной музыки, что не связывается в слуховом восприятии и в общественном сознании в целом ни с литургической музыкой, ни, тем более, с оперным искусством. Мои личные наблюдения показали, что эти слои хоровой культуры не связаны между собой взаимовлиянием, взаимопроникновением и если не противостоят друг другу, то и не общаются так, как это происходит в России. Тем более, детские коллективы, которые базируются, практически, на двух факторах: высоком развитии музыкального слуха (причины этого явления — особая тема, например, распространённость Орф-педагогики, массовость игры на блок-флейтах) и традиционно большим количеством поющих детей. Кстати, как и во взрослых хорах. Если в России детский хор в 1000 голосов сформировался только к Олимпиаде в Сочи, то, например, на «певческом поле» в Эстонии 5 или 10 тысяч поющих — обычное явление.

До сих пор на международных фестивалях и конкурсах детские хоры из России поражают слушателей и жюри мощным академическим, приближающимся к оперному звучанию при небольшом количестве поющих детей: 30–40 голосов. Исполнение сложного «взрослого» репертуара, в том числе оперной и литургической православной музыки такими детскими хорами также

подтверждает целостность русской хоровой культуры, являющейся объединяющим цивилизационным фактором, создающим удивительное психоакустическое энергоинформационное поле Русского Мира.

СУМЕРКИ КУЛЬТУРЫ

... музыка, звуча со всех ветвей,
Обычной став, теряет обаянье.

*В. Шекспир, сонет 102
в переводе С. Я. Маршака*

Говорили, что в России две беды: «дураки и дороги». С автомобилизацией добавилась третья: «дураки на дорогах». Последние десятилетия вовсе заявила о себе ещё одна беда: «дураки на дорогах с музыкой». Однако нашлись ещё дурнее — те, кто устроил соревнование «автозвук», т. е. у кого колонки в автомобиле мощнее и, естественно, громче. И ладно бы, все упомянутые развлекались где-нибудь в пустыне, а то ведь едут с музыкой посреди ночи, стоят ночью под окнами... И не понимают простой вещи — своими «сабвуферами» убивают свои же уши и свой мозг. Впрочем, им, по дурости и поделом. Но почему ГИБДД не понимает, что от этой «музыки» водитель дуреет не меньше, чем от алкоголя и наркотиков, и представляет общественную опасность?! Нет такого ограничения в правилах дорожного движения. Пока не пришло это в голову тем, кто их разрабатывает. Никто не устанавливал и не подсчитывал, сколько аварий со смертельным исходом имели своей причиной запредельный «автозвук». Почему окружающие-то должны страдать?

Наши замечательные дома имеют в межэтажных бетонных перекрытиях полости длиной во всю панель, проще говоря — трубы (для облегчения конструкции, наверное). И эти трубы по своим размерам резонируют на низкие частоты, из-за чего какой-нибудь подросток, «балдеющий» под музыку («слушающий музыку» здесь не подходит, но об этом — далее) и воспринимающий

в своей комнате весь спектр частот, заставляет весь дом слушать только бесконечное «бум-бум» баса, резонирующего в полах-потолках. А наше замечательное законодательство ограничивает его «музицирование» только от 23.00 до 07.00. Всё остальное время — хочешь, не хочешь — слушай. А то, что у гипертоников давление от «бум-бум» подскакивает, а у сердечников приступы начинаются — кому какое дело?!

Наши замечательные градостроители рассчитывают расстояния между жилыми домами и проезжей частью именно по показателю предельных шумовых нагрузок (возможно, я неправильно выразился — архитекторы поправят), но они не могут рассчитать «шумовое поведение» автомобилистов и самих жителей домов. Как сейчас говорят, «по умолчанию» принимается, что всё зависит от культуры поведения цивилизованного человека. Вот тут-то и обратимся к заголовку и к эпиграфу.

Даже не желая того, время от времени видишь на телевидении передачи о «звёздах» попсы и о тех, кто эти «звёзды» зажигает — о продюсерах. Поражаешься уверенности этих людей в их собственной значимости для общества. Чего стоит заявление, что «все прилипали к экранам», когда появился «Ласковый май»? Да отнюдь не все прилипали к экранам! Также как не для всей страны музыка началась и кончилась Аллой Пугачёвой (читай — Эдитой Пьехой, Валерием Леонтьевым, Людмилой Зыкиной, Иосифом Кобзоном и прочая, и прочая).

Не будем более называть имён, тем более неизвестных, но один высококвалифицированный звукорежиссёр рассказывал, что затратил три рабочих дня на «подтягивание» каждого звука в записи одного певца на нужную высоту. После чего этот, извините, «певец» обаятельно открывал рот под свою «фанеру» на концертах, кстати, вместе со всеми остальными. В числе «остальных» были серьёзные академические вокалисты с консерваторским образованием и почётными званиями, каюсь, и мне самому пришлось делать то же самое — «начальство велело»!

Зачем? Почему? А нипочему. Перестраховка: «как бы чего не вышло!». Несколько раз, выступив на таких «концертах», я отказался — стыдно стало: не к лицу, не по годам.

Но — «есть, есть божий суд!» — на концерте, посвящённом юбилею Тюменской области (я работал в Тюменском государственном университете с 2003 по 2012 г.), на самом торжественном месте... отключилось электричество! Полная темнота, на сцене все солисты, хоры, в том числе дети, два гастролёра-певца (Долина и Лещенко) и престарелый актёр Пётр Вельяминов («Вечный зов» и много других прекрасных фильмов). Все в шоке. Свет включается и с ним — фонограмма. И замечательный артист Вельяминов начинает шевелить губами, пытаясь попасть в свою фонограмму (речевую!!!). Начинается финальная песня, и... электричество опять выключается! Хаос. Телевидение, транслировавшее праздник, — отключилось с первого раза. Причина позора? Недоверие начальства к исполнителям, перестраховка, пресловутая «заорганизованность», преклонение перед техническими средствами. Шёл бы концерт под живой оркестр, живыми голосами, с живой актёрской речью — темнота бы не помешала, не остановила. Но для этого надо иметь оркестр — в Тюмени его тогда не было. Надо иметь певцов — в Тюмени они есть, но их надо знать и доверять их мастерству и опыту, способности без микрофона озвучить филармонию. Надо иметь актёров с голосами, владеющих не только «бормотательным реализмом» (термин великого драматического и киноактёра Евгения Самойлова, блестяще владевшего голосом и прекрасно певшего), но настоящей профессиональной сценической речью. Всё это трудно. Легче общаться с «фанерой» и использовать «фанерных попсунов».

Часто встречается в объявлениях надпись «живой звук». Не верьте! Вас обманывают. Это значит, что концерт идёт не под «плюс», а под «минус», то есть не под полную «фанеру». Но это не есть «живой звук». Вы

слышите не то, как звучат певцы, а то, как понимает звучание их голосов и как хочет эти голоса слышать звукорежиссёр. И всё это зависит не только от него, но и от качества аппаратуры. И чем лучше аппаратура, тем дальше то, что вы слышите, от реального звучания певцов. Правда, без аппаратуры вы, скорее всего, вообще ничего не услышите. Живой звук — это (и только это!) тот звук, который издаётся непосредственно музыкальным инструментом или человеческим голосовым аппаратом и попадает в Ваши уши без каких-либо технических приспособлений. Так что ни концерты «трёх теноров», ни симфонические оркестры на огромных открытых площадках с огромными экранами, ни Хворостовский на Красной площади — это, увы, уже не «живой звук». Искусство ли это вообще? Безусловно, искусство. Ибо есть сиюминутное, действительно живое исполнение и реальное, здесь и сейчас общение исполнителей с аудиторией. Технический прогресс необратим. Слава радио и телевидению, граммофону, патефону, магнитофону, CD, MP3, сделавшим музыку достоянием нашего повседневного быта! Ура!!! Но... прочитайте эпиграф...

Профанацией является «фанера», когда «певец» реально работает как танцор или мим, изображая что поёт. Практически такое исполнение не отличается от работы пародиста, утрированно изображающего двигательную, пластическую сторону поведения «звёзд» эстрады под их фонограммы. В подтверждение поделюсь своим небольшим «фанерным» опытом. Однажды на концерте не оказалось «плюса» одной из песен и я, спев две песни под «плюс», одну спел под «минус». И сразу ощутил разницу восприятия слушателями — реальное исполнение было принято гораздо теплее. Приходилось сравнивать и другое: когда после пения под «минус» и в микрофон перед той же аудиторией я что-нибудь исполнял без микрофона под фортепьяно — тут уж совсем другое дело.

Есть такое театральное выражение «публика — дура». Нет, не «дура»! Публика у нас вежливая и сдержанная.

Гнилыми помидорами и тухлыми яйцами в певцов, как в Италии, не кидают, и «бу!» не кричат, как в других странах Европы. А зря! Кинули бы несколько раз в нескольких певцов — остальные подумали бы, прежде чем выходить на сцену. Правда, публика, которая «кидается» в того, кто ей не нравится, вынесет на руках того, кто ей понравится. Оговорюсь: я не причисляю к такой публике подростков, являющихся фанатами «попсунов» и всяческих рок- и поп-групп. Это явления другого ряда социальной психологии, не имеющие отношения к искусству вообще и к музыке в частности.

Опять прошу обратиться к эпиграфу. Для тех, кто не знает этого сонета — приведу чуть больше: *«Тебя встречал я песней, как приветом, // Когда любовь нова была для нас. // Так соловей гремит в полночный час // Весной, но флейту забывает летом. // Ночь не лишится прелести своей, // Когда его умолкнут излишня. // Но музыка, звуча со всех ветвей, // Обычной став, теряет обаянье»*. Как эти стихи связываются с темой?

Музыка (любая!) подразумевает её слушание. Если параллельно звучанию музыки люди общаются, разговаривают (не говорю — танцуют!), то музыка становится, извините, шумовым фоном, а значит она не нужна! Много раз видел, как читают с наушниками, из которых слышна музыка. Зачем? Я не буду принципиально затрагивать биологический или медицинский аспект процесса. Возможно, психофизиологи (а может быть и психиатры!), прочитав этот текст, заинтересуются вопросом и разберут профессионально, что именно происходит в голове такого «читателя» и «слушателя». Всё реже встретишь на улице молодого (а, бывает, уже и не очень) человека без наушников. Люди слушают музыку. Слушают ли? Музыку ли?

Ресторан — компания «общается», изо всех сил стараясь перекричать музыку. Тишины для общения нет. Даже при наличии денег нельзя у музыкантов «купить тишины». Кто-нибудь подгулявший «перекупит»

и закажет... что, кстати, закажет? «Русский шансон»? Что это?! Назовём вещи своими именами: «блатная лирика», «музыка зоны». Ну, положим, это понять можно. Народ недавно (по историческим меркам) вышел из «зоны», народу трудно включиться в другую культуру. Тем более, что даже такой приличный коллектив, как мужской хор под руководством Турецкого (в прошлом синагогальный), великолепно певший когда-то мировую классику, всё же позволял себе на концертах петь «Мурку». Правда, это давно уже не хор, а «артгруппа», т. е. та же «попса».

Возникает вопрос: не является ли стремление постоянно находиться в звучащей среде попыткой заглушить внутреннюю пустоту, отсутствие чувств и мыслей, боязнь остаться наедине с собой? Как в советское время глушили западные радиоголоса, чтобы люди не узнали что-то нежелательное для «партии и правительства», так теперь население обзаводится каждый своим персональным музыкальным «глушителем». Зачем? Может быть, чтобы не узнать что-то нежелательное о себе?

Приведём эту мысль к абсурду. Человек пришёл в кинотеатр, сел в зал, открыл ноутбук, вошёл в Интернет или начал что-то писать и читать. Реально? Нет. Зачем? Кино надо смотреть! Два видеоряда трудно воспринимать. Два звуковых — музыку и разговор — пожалуйста. Пение на этом построено: три аудиоряда — словесный текст, мелодия, аккомпанемент, да ещё и на один видеоряд можно наложить. Будет видеоклип. Смотрим и слушаем. А если ещё и разговариваем, и жуём, и запиваем — всё работает прекрасно. Добавить ещё обоняние — от друзей смесь парфюма, осязание — рука на коленке... Вся сенсорика работает! А по ногам — вибрация от колонок: виброрецепция включилась, в животе газы — барорецепция пошла! Ну и мозг у нас! Просто бортовой компьютер! Не завис бы только, да не перегорел бы...

Или вот «рэп». Что это такое? Человек написал стихи. Ну, хочется ему себя выразить. А кто их будет читать

и тем более слушать? Что делается: при отсутствии способности сочинить и спеть (интонировать, т. е. «попадать на ноты») мелодию и певческого голоса присутствует чувство метра и ритма. Начинается ритмическая декламация стихов в сопровождении баса, ударных и какой-то гармонической последовательности, как правило, самой примитивной. Рэп готов, ровесники в восторге.

Сейчас трудно представить до отказа заполненные тысячной аудиторией столичные (и не только) залы, где читали свои стихи Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина и другие. Бродский в таких залах не читал, но его стихи читали, переписывая от руки и передавая друзьям, рискуя при этом попасть в сферу внимания КГБ. И не нужно было другого метра и ритма, кроме метра и ритма стиха. А вот думать при восприятии было нужно. Аркадий Стругацкий в письме просил брата прислать «Пилигримов» Бродского, ходивших в Ленинграде по рукам. Один из замечательных афоризмов А. и Б. Стругацких: «Думать не развлечение, а обязанность». Слушая стихи — думали. Думают ли, слушая стихи в виде рэпа? О качестве (извините!) поэзии в «попсовых хитах» можно не писать — наши сатирики и юмористы постоянно издеваются над этими текстами. Но... «Васька слушает, да ест!».

Высоцкого не печатали. Его переписывали на магнитофонах и слушали. Выучивали с записей и пели. Так же как Окуджаву и Галича. Но слушали и думали! Не танцевали, не «балдели» и не «тащились», а слушали и думали. Это была не только поэзия, но и музыка, и она стала классикой, так же, как стала классикой поэзия этих авторов. Они не получили нобелевских премий, как Пастернак и Бродский, но значимость их творчества стала непреходящей. Они стали явлением культуры своего народа. Их знали все, знал народ, но они не стали явлением «массовой культуры». Общественное сознание к крушению тоталитаризма подготовили эти авторы.

Стариковское брюзжание музыканта-академиста, признающего только симфонии да оперы? Отнюдь. Неж-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru