

РОМАНС КАК МОЛИТВА

Опыт анализа духовных особенностей жанра

Юрий Ермолаев
Санкт-Петербург

*О ты, напоминающий о Боге,
Не умолкай!*

Иеромонах Роман (Матюшин)

Какое отношение может иметь романс (всё же представляющий собой публичное искусство) к молитве (сугубо внутреннему деланию, предназначенному не напоказ людям, а одному Богу)? Чтобы рассудить об этом, необходимо обратиться к концертной программе Олега Погудина «Молитва (песнопения иеромонаха Романа)», почувствовать её особое место в творчестве певца, понять, как она позволяет ему говорить на профессиональном языке своего искусства на темы, более высокие, нежели само искусство. И осознать, что это в определённом смысле преображает наше понимание и собственно жанра романса — жанра, к которому, казалось бы, мы давно привыкли...

I

Я думаю, исполнение этой программы исключительно трудно для артиста — потому что она лежит на грани самой способности восприятия для большей части аудитории.

Дело тут не просто в вопросах веры. Дело вот в чём. В Православии ведь обычно говорят о людях не «верующий-неверующий», а «церковный-нецерковный», подразумевая под *церковностью* не просто принятие на веру учения Православной Церкви, но и посильное исполнение его в своей жизни. Что, конечно, немислимо без более-менее регулярного пребывания в храме, участия в богослужениях и таинствах, а также без собственной духовной жизни, невидимого духовного подвига, приносящего уникальный личный опыт. Конечно, «церковный» — вовсе не значит «святой», как иногда искажённо пытаются представить. Можно сказать, что церковный народ — это люди, осознавшие неправильность своей жизни (хотя далеко не всегда живущие свято), осознавшие потребность в Спасителе, т.е. не святые, а *спасающиеся*. Причём спасающиеся не своими силами, а действием благодати Божией, привлекаемой к конкретному человеку в результате его искреннего и неук-

лонного стремления к Богу. И вот вся эта *духовная*, подвижническая жизнь церковного человека обязательно проявляется в сфере *душевного* (т.е. в психической деятельности, чувствах, эмоциях, переживаниях), а в обще-



стве — в культуре, как общественно-значимой форме творческой душевной деятельности.

Обо всём этом (хотя и более-менее общеизвестном) следует вспомнить,

чтобы объяснить следующее. Для *нецерковного* человека, просто в силу отсутствия у него определённого, специфического духовного и душевного опыта, не говоря уже о конкретных знаниях (содержания и смысла Св. Писания, учения Церкви, порядка и языка богослужения), значительная часть песнопений иеромонаха Романа неизбежно останется совершенно не воспринимаемой. Я далёк от того, чтобы кого-то осуждать: это не вина, а беда очень многих, порой замечательных, честных, очень душевных, порядочных, образованных людей — их трагическая удалённость от Матери-Церкви, от её сокровенной внутренней жизни, следовательно, и от самого смысла, *логоса* церковной культуры. Следствием этого является либо холодно-равнодушное, формальное отношение таких зрителей к остающимся им чужими духовным стихам и песнопениям, либо (у натур отзывчивых, активных, но не готовых к тому, чтобы смириться перед непонятным и принять его, «как есть») — наоборот, чрезмерно разгорячённое, быстрое их «освоение» и «присвоение», сопровождающееся

неизбежной интерпретацией в наивно-восторженном, мечтательном, фантастическом духе, — том самом, против которого тысячелетиями предостерегали Св. Отцы... Оба эти отношения ложны, искажены. В обоих случаях восприятие данных произведений *нецерковным* человеком остаётся по меньшей мере неполным, не приносящим заключённой в них духовной пользы, — даже когда зрителю кажется, что он нечто такое получает (на церковно-славянском есть более точное выражение: «мнит иметь»).

Однако ещё более удивительно, на мой взгляд, другое. Люди как раз *церковные*, для которых идеи и образы поэзии иеромонаха Романа — не просто близки и вполне понятны, но являются элементами каждодневных размышлений, да и просто фактами самой жизни — эти люди нередко проявляют необъяснимое равнодушие к духовной поэзии, музыке, ко всяким вообще явлениям церковной культуры, считая их чем-то не только третьестепенным, но даже вредным, исполненным одного лишь *страстного* содержания, несущим лишь отпечаток падшего человеческого естества, как якобы и любая самостоятельная творческая деятельность. К сожалению, я знаю, о чём говорю; подобные представления (в действительности, произвольные, не основанные на учении Церкви и Св. Отцов) широко распространены сегодня и среди православных мирян, и даже среди лиц духовного сословия.

Так вот, возвращаясь к проблеме восприятия песнопений иеромонаха Романа аудиторией, состоящей из церковных и нецерковных зрителей, видим, что перед артистом, взявшимся за это дело, стоит задача, нелёгкая «в квадрате»: во-первых, ему предстоит приводить нецерковных людей к пониманию этих стихов — т.е. фактически, к пониманию учения Церкви, к «воцерковлению», — что есть уже дело миссионерского служения (которое, как известно из церковной истории, идёт рука об руку с мученичеством); и плюс, во-вторых, исправлять заблуждения самого церковного народа относительно



но действительного места культуры (и, вообще, дарованной Богом творческой способности) в нашей жизни, в нашем — очень разном, очень неочевидном, никем не запрограммированном и не предопределённом пути в Царство Истины, Любви и Красоты... Но мне представляется, что при всей неподъёмности такой задачи, эти две её полярные стороны всё же нераздельны.

Вот ведь в чём ещё дело: трудно достичь заметного отклика со стороны широкой общественности тем исполнителям, которые пытаются ограничиться *только* духовными песнопениями, фактически обращаясь лишь к церковной аудитории. Они обычно быстро замыкаются в сравнительно ограниченном кругу «просвещённых» почитателей. С противоположной стороны, мало доверия вызывают артисты, сами далёкие от веры и Церкви, привыкшие к чисто светской публике, но иногда (по случаю) разбавляющие свой репертуар «религиозным романсом» или отдельными «номерами» из Литургий известных композиторов...

В этой связи Олег Погудин представляет собой совершенно особое явление нашей культуры. Человек глубоко церковный и при том профессиональный певец, чья творческая жизнь проходит среди зрителей и слушателей самого разного мировоззрения и духовного настроения,

он способен, тем не менее, говорить на одном языке со многими. И сама притягательность его личности (о которой попытаемся далее сказать особо...) позволяет ему преодолевать те психологические барьеры непонимания, которые стоят на пути нашего сердечного прикосновения к *песне-молитвословию*, стоят по причинам, описанным выше. Зритель, доверяющий любимому артисту, через него с гораздо большим доверием принимает и исполняемое им — даже то, что пока непонятно или, наоборот, понятно, но не ценимо. Это тот редкий случай, когда правильный, в общем, девиз — «любишь меня, люби и моё» — действительно осуществляется, да ещё и ведёт доверившегося зрителя не просто «к себе» (художнику), а — за собой, к Первохудожнику, к Творцу.

II

В продолжение темы позволю себе привести отрывок из одного моего старого доклада о принципах православной культурологии, прочитанного на конференции «*Духовные и социальные проблемы современной России в свете Православия*», проходившей 17-18 декабря 2001 г. в Санкт-Петербургской Духовной Академии. Он тут уместен, да я и сам по-прежнему этих некогда изложенных мыслей придерживаюсь.

...Многие пытались дать объяснения «феномену Погудина». Отмечали, конечно, и интересный репертуар, включающий несколько сотен вокальных произведений — духовные песнопения, народные песни, романсы, гражданские и лирические произведения русских и советских композиторов и современных авторов, и даже лучшие образцы европейской песни на английском, французском, итальянском и др. языках. Говорили об исключительном вкусе в отборе произведений, скрупулёзной работе над интерпретацией с изучением авторских вариантов текста и партитур. Знатки восхищались редким и выразительным тембром голоса, точным слухом, внимательным и безукоризненным голосоведением в самых сложных мелодиях, совершенством кантилены. Особенно выделяли (всегда подчёркиваемое и самим артистом) внимательное отношение к слову, к несению *смысла*, а не только приятного *bel canto*. Конечно же, не проходили и мимо личного обаяния, особенного артистизма, профессионального чувства сцены, тонкого взаимодействия со своими коллегами-аккомпаниаторами и зрительным залом.

Что же можно добавить к этим разносторонним и, конечно, абсолютно справедливым и заслуженным оценкам? Мне кажется, все они, даже в совокупности, не затрагивают самого главного.

«Феномен Погудина», исполняющего — кроме программы «Молитва» — всё же в большинстве своём нерелигиозные произведения, оказывается необъяснимым в рамках нерелигиозных же концепций культуры и творчества. Это прекрасный пример, когда невозможно не привлечь именно те представления, которые специфичны для *православной культурологии*.

Надо полагать, что не только подвижники-аскеты, но и благочестивые миряне, т.е. люди, придерживающиеся православного мировоззрения и образа жизни, искренне относящиеся к своей профессиональной деятельности (в любой приемлемой для верующего человека области) как к роду *христианского служения*, получают в этом благодатную помощь Божию — некоторые особые из многообразных даров Св. Духа, преобразующие их души и проявляющиеся как в сознательной, так и в бессознательной деятельности — в мышлении, в эмоциональ-

ной сфере, во внешнем поведении. Это, вероятно, и придаёт таким людям — в восприятии окружающих — нечто необычно привлекательное, никогда до конца не фиксируемое рассудком: возможность увидеть невидимого Творца в Его видимом творении. Если не самому коснуться Божественного огня, так хотя бы уловить отблеск его в ком-то другом. Ин-



туитивно ощущая в творчестве человеческом прикровенное благословляющее присутствие Творца, душа зрителя, даже непривычного к религиозным переживаниям, безотчётно стремится к *Нему*; внешне же это выражается в необъяснимом тяготении к *человеку* — носителю этой Божественной благодати. Душа даже неверующего (которая, по словам Св. Отцов, всё равно «по природе своей христианка») всегда ищет Бога, стремится к Его иконе, которую находит начертанной в сердце верующего, одарённого благодатью; и тогда исполняется безотчётной радостью.

Это явление хорошо известно и ещё более очевидно на примере многих любимых церковным народом духовников, в лучших традициях русского старчества стремящихся передавать духовным чадам не свои, но Бо-

жественные глаголы, которые только и могут «жечь сердца людей». Но при этом даже опытные пастыри рискуют привести доверившихся им людей не ко Христу, а лишь к себе. В результате от чрезмерного увлечения почитанием человека, т.е. уклоню в *человекобожие*, временами страдают и пастыри, и пасомые.

И талантливый художник, музыкант, а особенно артист, который всегда на виду у публики, способен оказаться в аналогичной ситуации, хотя, конечно, более по *душевному*, нежели по *духовному* поводу. В большинстве случаев любая замеченная публикой истинная *искра* Божия вызывает такой всплеск почитания, приписывающего все достоинства исключительно личности артиста, что возбуждаемые этим в его душе страсти тщеславия и гордости со временем гасят саму *искру*. Однако человек, воспитанный (или воспитавший себя) в православной традиции, в отличие от других, хорошо «предупреждён», а значит, уже и «вооружён» против разрушительного действия этих страстей. Борьбу с ними нельзя назвать лёгкой, где бы она ни протекала — в уединённой келье или на сценических подмостках, и успех бывает разный. Но если эта борьба сознательно *ведётся*, и в ней используется то оружие, что накоплено тысячелетним опытом Церкви, — то помощь Божия, а с нею и надежда на победу, несомненно, есть.

Иеромонах Роман живёт строго по-монашески, сознательно затворившись от мира, но не пренебрегая своим поэтическим даром, а служа им Богу и людям. Для монаха ведение тяжелейшей внутренней борьбы со страстями — дело привычное, более того — это призвание и основное содержание всей его жизни.

Если же говорить об артисте, а не о монахе-затворнике, то это — напротив, редчайшее явление, и сам факт ведения этой духовной брани, либо же — отказа от неё — не может остаться незамеченным, поэтому ошибиться трудно. Неподверженность (относительная, конечно) творческой личности действиям страстей, возбуждаемых успехом, *бесстрастие*, если можно здесь употребить этот, всё же чисто аскетический, термин, проявляются не в том, что артисту должно быть совсем безразлично почитание публики, а уже в том, что он с ним справляется, контролирует себя, не ищет в этом удовольствия, а следует своей цели служения, независимо от похвалы или хулы. А почитание воспринимает лишь

как внешний факт, как индикатор того, что искра не погасла, что её удаётся хранить и питать ею души других людей. Впрочем, понимая, что индикатор этот — не совершенный и тоже способен иногда ввести в заблуждение.

Что даёт мне основания приписывать творчеству и личности Олега Погудина подобные характеристики? То, что он поёт (в большинстве лучших выступлений и записей) действительно *бесстрастно*. Не совсем в смысле того *аскетического* бесстрастия (свободы от всяких самопроизвольных греховных движений души), о котором учат Св. Отцы и подвижники благочестия, как о цели многолетнего духовного подвига, освобождающего душу для восприятия нетварной Божественной энергии, Фаворского света. Но это *бесстрастие* — и не в смысле, конечно, какой-то холодности, равнодушия, неспособности к сочувствию, безразличия к исполняемому чужому творению. (Понимание *страстности*, или «пассионарности» по Л.Н.Гумилёву, как чего-то положительного и необходимого для творческой личности, как активности, увлечённости, способности всецело предаться своему делу, — это уже сравнительно поздняя интерпретация; в несекуляризованном обществе *страстность* рассматривали ещё в соответствии со святоотеческим учением, т.е. как *страдание* души.)

В вокальном творчестве Олега Погудина, на мой взгляд, наблюдается удивительная черта: несомненно, есть полноценное сопереживание идее и чувству поэта и композитора — в лучших традициях «малой драматургии»; и при этом — нет привнесения в ткань исполняемого произведения личных страстей исполнителя. Поэтому в неповторимой певческой манере мы чувствуем саму неповторимую личность певца, т.е. его подлинного «внутреннего человека», а не какой-то характерный, «индивидуальный» набор *страстей*, которым во многих других случаях и ограничивается вся индивидуальность — особенно на современной эстраде.

В этом именно смысле я и говорю о *бесстрастном* пении. И это — настолько редкое явление в нашей музыкальной культуре (по крайней мере светской, т.к. певчие церковных хоров, конечно, стараются придерживаться именно этого пути), что за ним трудно не увидеть Божиего дара и Божией помощи.

Личная привлекательность лучших носителей подлинной национальной культуры может, конечно, иметь и другие объяснения. Но я надеюсь, что приведённый пример анализа заслуживает внимания как сам по себе, так и с точки зрения иллюстрации некоторых потенциальных возможностей и специфических методов *православной культурологии*...

III

И ещё некоторые важные мысли в заключение.

Нам знакомы разные подходы к исполнительскому творчеству. Один — достаточно распространённый — когда певец просто озвучивает *чужие* для него слова песни в соответствии с тем, как это указано в нотах (делая это более или менее аккуратно — в зависимости от уровня своего профессионализма и уважения к исходному материалу). Против такого пения в принципе восставал Ф.Шаляпин: даже если певец обладал прекрасным голосом и абсолютно точно воспроизводил всё, сочинённое композитором, Фёдор Иванович не признавал этого достаточным для сцены (немало примеров таких оценок содержится в его книгах).

Реже встречается более или менее выраженное «актёрское» исполнение: певец воссоздаёт на сцене образ лирического героя произведения, видя в песне определённую внутреннюю драматургию и проживая её актёрски, как роль в спектакле. Он может по всем правилам психотехники (насколько он ею владеет) управлять своим эмоциональным состоянием, т.е. *не имитировать*, а реально переживать те или иные сильные чувства, оставаясь одновременно хладнокровно наблюдающим себя со стороны, как и советовал из своего опыта Ф.Шаляпин, а К.Станиславский теоретически обобщил и заложил в свою знаменитую «систему». Подобный подход был творческим кредо многих выдающихся певцов, в первую очередь — оперных. Он особенно характерен для поющих драматических актёров, в том числе — не имеющих (в общепринятом смысле) значительных голосовых данных и «академической» вокальной школы. Хороший пример — Владимир Высоцкий, который сам так и говорил, что его пение — не совсем даже пение, а скорее речитатив, «стихи, положенные на ритмическую основу» — но при том главное для него — на время песни отождествлять себя с её героем, проживать песню, как маленький спектакль (и ему это, несомненно, удавалось).

Наконец — но уже действительно редко — можно стать свидетелем такого пения, в котором прекрасная вокальная техника и элементы актёрского мастерства хоть и присутствуют, но выполняют лишь служебное предназначение, являясь как бы основой, фундаментом чего-то большего. На первый же план выходит нечто совершенно иное, в высшей степени личностное. Артист настолько принимает всю песню в себя, проникается её внутренним *логосом* (органически соединяющим музыку и поэзию), что этот логос перестаёт быть для него чужим, внешним, заданным;

чем-то таким, что нужно просто взять и донести до слушателя; но одновременно оказывается, что ему и нет особой нужды «играть» кого-то, т.е. переставать быть собой, становиться на время персонажем исполняемого произведения. Певец поёт уже в полном смысле слова *от себя*, он реально делается одновременно и автором песни, и её героем, и продолжает быть исполнителем-интерпретатором, ведь слышим-то мы в конечном счёте *его* голос, — оставаясь в то же время самим собой и ни в кого не «перевоплощаясь»!.. (И это гораздо более привлекательно для церковного человека, потому что всякое «перевоплощение», своего рода лицедейство, нелегко примирить с православным мировоззрением...)

Вот именно такой удивительный подход в полной мере являет нам исполнение Олега Погудина. Причём, судя по его высказываниям на концертах и в интервью, он сам это прекрасно осознаёт и реализует совершенно намеренно, как собственную жизненно важную для него *концепцию певческого искусства*. Которую, рискну предположить, он не отказался бы распространить и на более широкий музыкально-драматический контекст, например, оперу, — представься ему когда-либо такая возможность...

Я бы не стал углубляться в доказательство, какой вообще из трёх упомянутых подходов «лучше» или «правильнее». Наверное, это зависит ещё и от исполняемого материала. Не все, кстати, принимали и принимают однозначно мнение Ф.Шаляпина. Хотя, пожалуй, он и не утверждал его, как всеохватывающее и единственно верное, а лишь протестовал против неумелого актёрствования иных оперных певцов, не имевших представления о том, что такое сценический образ, а просто добавлявших к своему пению примитивно и фальшиво изображаемые «чувства и страсти». (Практически все современные эстрадные поп-звёзды занимаются тем же самым). В опере такое, конечно, недопустимо, всё же это *музыкальный театр* и он должен жить законами *театра*; но это и не доказывает, что всякое вокальное произведение обязательно нуждается в собственной драматургии. Для многих ценителей, например, классического камерного пения (не говоря уж о хоровом), всё это «актёрство» и прочие переживания во время исполнения — дело лишнее и чересчур произвольное, не имеющее непосредственного отношения к вокальному искусству как таковому. Они хотят воспринимать «чистое музыкальное бытие» без примеси «театральности»: чтобы ничто не мешало проявляться всему естественному богатству голоса певца, не отвлекало от мелодии, не привносило в замысел

композитора ничего постороннего. В академической школе пения важность этого зачастую даже подчёркивается и подаётся как тоже своего рода *бесстрастие* (но не в аскетическом, конечно, смысле).

Для иных же слушателей подобное исполнение слишком скучно, оно кажется чем-то сродни механически совершенному проигрыванию нот электронным синтезатором, который сегодня в состоянии великолепно имитировать практически любой музыкальный инструмент и сам человеческий голос, но — души-то, конечно же, иметь не может... Поэтому даже более чем скромные попытки иных исполнителей «вживаться в роль», более-менее успешно и убедительно явленные публике, ввиду редкости этого на нашей многострадальной сцене принимаются зрителем «на ура», как нечто особенное и замечательное, и сразу же противопоставляются «сухому и пресному» технически безукоризненному вокалу некоторых известных мастеров...

Но на самом деле это применимо не ко всякому жанру. И даже совершенная актёрская техника не во всякой песне ощущается как уместная. Особенно это нужно отнести к духовным песнопениям и тем классическим романсам, которые несут в себе выраженный религиозный или возвышенно-философский смысл. Ведь даже самая малая доля лицедейства, которая неизбежно присутствовала бы при «актёрском» подходе, теряет в этих ситуациях само право на существование... Здесь появляется некоторый принципиально новый момент. Если многие «светские» произведения могут (при соответствующем таланте певца, разумеется) исполняться *любым* из описанных выше трёх способов, то духовные песнопения — *только* последним из них. Формально безупречное бельканто здесь просто не имеет смысла и воспринималось бы совершенно неестественно. А любая актёрская игра вообще выглядела бы ложью, несовместимой с содержанием песни. Но если остаётся единственный вариант — петь «от себя» — то он-то ведь доступен лишь тому певцу, для которого *смысл*, заключённый в словах исполняемого произведения — не просто красивые слова, а реальная истина, причём — лично-важная истина! То есть это возможно человеку *верующему*, верящему в истинность того, о чём он поёт. И сама песня становится *исповеданием веры*, в котором немислимо ни что-либо механически-бездушное, ни, тем более, обманчиво-наигранное.

Если зритель не верит артисту до конца, то получается игра в публичную исповедь хорошо поставленным голосом, со сколь угодно совершенной техникой «вживания в роль христианина». А она всегда выглядит такой явной фальшивкой, что с возмущением отвергается любым, даже религиозно-равнодушным, но внутренне честным человеком.

Действительно, мы интуитивно ощущаем, что «хорошее» исполнение религиозного песнопения возможно только тогда, когда певец действительно верит в то, о чём поёт (а это всегда чувствуется). Хотя к другим песенным жанрам таких требований, в общем-то, особо не предъявляем.

А вот теперь — может быть, самый важный вывод. Когда аналогичный подход оказывается применён исполни-



телем не только к *духовному*, а и к *душевному* произведению (обычному романсу, лирической песне) — то оно тем самым совершенно неожиданно поднимается на такую высоту, что начинает восприниматься как нечто тоже *духовное*, или даже, выражаясь разговорным языком, «божественное». Музыкальное бытие (как особенная вообще форма бытия), т.е. чистейший внутренний *эйдос* песни, соединяется с *личностью* певца и в силу непостижимости для нас этого таинства образует истинный *миф* (не в быденном, а в философском смысле этого понятия, предложенном А.Ф.Лосевым — как «развёрнутое магическое имя»), — миф, который ошибочно узнаётся душой слушателя, душой всякого человека, вечно и без-

надёжно тяготеющей соприкоснуться с надмирным и бессмертным. Хотя бы даже и не сошедшим свыше, а творчески рождённым в сокровенном внутреннем мире другого человека...

Поэтому самая важная, на мой взгляд, заслуга Заслуженного артиста России Олега Погудина в том, что он таким принципиальным отношением к *любой песне* — ещё раз повторюсь, отношением, признававшимся ранее в полной мере необходимым лишь для исполнения сугубо религиозных произведений, — воздвиг на новый уровень не просто какие-то отдельные романсы, а весь вообще романс (классический, городской, даже «цыганский»), *весь жанр в целом*, а в связи с романсом — в той же степени и песню, вообще, всё, что входит в его огромный репертуар. Тем самым задав совершенно иной современный уровень исполнения романса и лирической песни, как и иную «планку» для их восприятия. И — ох, как трудно должно быть нынче другим исполнителям! И как мне понятны зрители, которые, уловив это «погудинское» отношение к романсу и вначале изумившись, а затем постепенно привыкнув к *такой степени искренности*, теперь уже просто не могут слушать другие, даже совсем недавно такие любимые, голоса... Некоторые даже втайне сердятся на певца за то, что он невольно отнял у них сложившийся, эстетически освоенный внутренний мирок, мирок «своего» представления о романсе, обитать в котором до сих пор было так приятно и легко... А может, кто-то именно по этой причине (то есть из своего рода инстинктивной «самозащиты») до сих пор вообще пытается уклониться от слишком глубокого погружения в погудинский мир романса, интуитивно предпочитая привычное — истинному и оправдываясь своим законным правом на субъективизм в оценках? Хотя какой может быть субъективизм там, где на самом деле речь должна бы идти о вполне уже *объективном явлении в отечественной культуре?* Явлении, приобретающем всё больше истинных ценителей и ожидающем — что не менее важно — достойных последователей.

Ну что ж, насколько всё это спорно — не мне судить; в конце концов, подобные оценки — как, впрочем, и эта — имеют столько же причин для существования, сколько вообще на свете разных зрителей и, соответственно, мнений...