

М. 1997
Покровский Дмитрий

В скромной однокомнатной квартире Дмитрия Покровского, основателя и художественного руководителя Ансамбля Покровского, которую он снимает на 14-м этаже в центре Москвы, звонил телефон. Звонили из офиса Бориса Ельцина. Не сможет ли Ансамбль Покровского исполнить что-нибудь на торжественном приеме в честь инаугурации Бориса Ельцина — Президента России? И одна небольшая просьба к ансамблю: спеть любимую песню Бориса Николаевича "Уральская рябинушка" (сентиментальная песня рабочих Урала — родины Ельцина)?

"К сожалению, этой песни нет в нашем репертуаре", — ответил Дмитрий Покровский звонящему из Кремля. Тот настаивал: "Но если вы выучите ее для этого случая..."

"Прошу прощения, — повторил Покровский, — вы не понимаете. Мы не поем таких песен".

Во время беседы, состоявшейся в июне 1994 года, Покровский, усмехаясь (посмеиваясь), рассказывал мне эту историю. "Они нашли других музыкантов, которые согласились исполнить "Уральскую рябинушку". Все подпевали, и Ельцин играл на локках. Все было замечательно, но я рад, что не согласился сделать это. Я не хочу быть придворным музыкантом царя новой Российской империи. И после отказа петь любимую песню Ельцина, я уверен, они вскоре пригласят меня снова".

Имперская культура, от которой отстранялся Покровский, в избытке была представлена Московским телевидением вечером, предшествующим нашей беседе. Поводом явился День независимости России, 12 июня (1994); в Концертном зале "Россия" был организован гала-концерт, на котором присутствовал Президент Ельцин. "Это представление (зрелище) соответствовало нормам сталинского времени, не говоря уже об эпохе царизма, — комментировал Покровский. — Обычно они вешали сзади портрет Сталина. Но в зале "Россия" вместо Сталина у них висела принесенная донскими казаками икона св. Георгия, и каждый должен был встать и петь "Славься" Глинки. В начале концерта звучала грандиозная классическая музыка: хор Российской армии имени Александрова, симфонический оркестр, оперные арии в исполнении солистов Большого театра. После этого — переход к национальной фольклорной культуре: Красноярский ансамбль танца, Кубанский казачий хор, Надя Бабкина — все это с избытком милитаристской помпезности на сцене. Подобного рода имперские ансамбли — единственный вид фольклорных коллективов, который сейчас может рассчитывать на успех. Наш ансамбль не подошел бы. Мы не имели бы успеха. Нас бы не пригласили, и я бы не пошел. Артисты должны сделать выбор: быть частью имперской системы или сказать ей "нет".

Резкие эмоции Покровского, направленные против установленного порядка, возможно, удивят некоторых его российских критиков — в эти дни в них не ощущается недостатка. "Покровский стал слишком приглаженным; он оторвался от своих корней", — упрек, который можно услышать повсюду. "Он ответственный за весь отвратительный национализм, который просочился в исполнение фольклорной и духовной музыки". "Он продавался и стал богатым капиталистом, продающим все время на Западе". Критика то забывает, то раздражает Покровского. "Мой ансамбль и я делаем абсолютно то же самое сейчас, что мы делали 20 лет назад, — парирует он, — мы просто делаем это профессиональнее и серьезнее. Мы не из тех, кто меняется; изменилось восприятие (букв. — "истолкование") того, что мы делаем".

Как и почему изменилось восприятие (истолкование) публики? Почему Дмитрий Покровский, лидер маленького московского ансамбля, стал такой прославленной и противоречивой общественной фигурой в России? Почему народная музыка и герменевтика исполнения народной музыки значат так много в России? Почему народную музыку так часто принуждают быть чем-то большим, нежели она есть, принимать значение, лежащее вне эстетики, подобно art engagé, в котором артисты становятся или представляются жертвами, слугами или подсадными утками политиков и бюрократов?

Я искал ответы на эти вопросы в серии бесед с Дмитрием Покровским, с которым я познакомился в начале 1986 года, на заре эпохи гласности, когда имя Покровского начало появляться после долгого периода официальной немилости. Превратности судьбы Покровского, его меняющиеся отношения с "властью" — как часто называли все уровни государствен-

ного управления бывшего Советского Союза — поучительны, так как вскрывают движения культурной политики, а также помогают понять, как русские определяют и представляют свое чувство нации, национального прошлого и, конечно же, национального будущего.

Опыт Покровского как культурного деятеля и восстановителя (букв. "возрождателя") народной музыки бросает вызов целомудренному образу традиционной народной песни, все еще распространенному на Западе, как музыки, наполненной недвусмысленной моральной силой, коренящейся в аутентичном "духе народа", и общепризнанной ценностью для слушателей. В действительности, карьера Покровского демонстрирует обратное: значения и представления, относящиеся к народной музыке, в советской и пост-советской России — изменчивы. И если общепринятые представления о советской культурной политике таковы, что абстрактное и экспрессионистское искусство и музыка отрицались (букв. "держались в безвыходном положении"), в то время как народное искусство, народная музыка и художественная продукция фольклорного характера (букв. "происходящая из фольклорных источников"), выставлялись напоказ, — в таком случае, головокружительная сага артистической жизни Покровского должна служить предостережением против столь простых обобщений. В течение почти всей советской эпохи аутентичная музыка русских деревень с ее

(букв. "показать") это. Я погрузился в исследования и начал использовать рентген и аппаратуру для работы с глухими, которые позволяли мне видеть на экране не только спектры частот, но и различные аспекты речевого звука. В конце концов, я создал теорию. Я не имел певческого голоса, но я должен был понять, прав я или сошел с ума. Поэтому я собрал вместе несколько друзей, и мы начали экспериментировать. Мы никому не рассказывали о том, чем мы занимаемся. Наша первая репетиция состоялась 16 сентября 1973 года.

Сначала никто из музыкантов моего ансамбля не был вокалистом, им нечего было терять, развивая свои голоса определенным образом. Я брал их в деревни, и они действительно увлеклись работой. Но мы начали с нуля. Мы не знали, что мы делаем и зачем. Через три или четыре месяца мы пели в грузинском ресторане в Москве. Все аплодировали. "Чудесно, пойте еще!" — требовали клиенты. Это волновало нас. Они думали, что мы грузины. После этого я решил пойти в Фольклорную комиссию (Союза композиторов СССР. — Т. Л.) и рассказать им о нашей группе; но я боялся, что это им не понравится. Поэтому, вместо того, чтобы сказать им, что у меня уже есть группа, я сказал, что хочу создать ее, и спросил их, каким образом мне следует это делать. Их предложения оказались в точности соответствующими тому, что уже было сделано. Я успокоился. Сейчас множество людей поет так, как

ные народные хоры с их композиторскими и аранжированными песнями продолжают существовать и в наши дни. Но в шестидесятые годы, во времена Хрущева, возникла могучая идея о том, что искусство, созданное любителями, должно прийти на смену профессиональному искусству; что профессиональные художники и писатели заменят население, которое сплошь станет художниками. Это — очень большевистская идея. Хрущевская "оттепель" была временем, главным символом которого стала реставрация ленинской коммунистической системы, разрушенной Сталиным. Хрущев не был антикоммунистом; он хотел вернуться на ленинский путь. Так все идеи 1917 и 1918 годов вновь стали центральными идеями государственной системы. В это время была создана Фольклорная комиссия; появилась должность "методиста по фольклору", Дома народного творчества, руководимые Министерством культуры".

Покровский стал одним из таких методистов по фольклору. Как он объяснял это, задачей методиста была поддержка деревенских любительских групп, которые пели аутентичный фольклор. "Другой задачей было обеспечить, чтобы тридцать процентов аутентичного фольклора являлись бы фэйклором". Эти тридцать процентов должны были быть песнями о советской системе, о том, какая она великая, о колхозах, тракторах и т. д."

Я спросил: "Такие методисты по

времени, конечно же, на дереве остались только один сокол. Эта песня была опубликована фольклористами как фольклор. Публикуя любое собрание народных песен в те годы, вы должны были поместить в начале песню о Сталине, песни об электрификации, о тракторе и после этого лирические песни, календарные и прочие. Поэтому через некоторое время никто не смотрел на первые несколько страниц этих книг.

Все, что я говорил о фэйклоре и системе, поддерживавшей его, было сказано для того, чтобы показать, почему за пределами деревень никто не делал того, что мы делали в начале семидесятых; почему это казалось таким странным и "подрынным". В течение первых пяти или шести лет мы были неофициальной группой, и начиная с 1974 или 1975 года, КГБ запретил наши выступления. На самом деле мы были ни при чем. Это началось, когда мы должны были выступать в нескольких Домах культуры, и в этот самый день КГБ уничтожил бульдозерами художественную выставку на пустыре. Возможно, они просто отметили в этот день все, что не было абсолютно официальным. Для нас эта отмена была удачей; это стало началом нашего успеха. Предполагалось, что мы выступим с Евгением Бачуриным и некоторыми другими бардами. Они имели небольшую, но очень симпатичную авангардную публику, и когда люди пришли в театр и обнаружили, что концерт отменен, Бачурин сказал: "Давайте пойдем все вместе в мою студию". Там было всего человек тридцать. Я не уверен, что концерт был бы успешным, но когда мы все добрались до студии, и концерт начался (букв. "люди начали исполнять"), и после кто-то пришел и рассказал нам о том, что произошло на улицах — как художественная выставка была раздавлена бульдозерами, — мы все почувствовали, что это действительно сплотило нас (букв. "мы начали чувствовать реальное товарищество"). Мы оказались вовлеченными в эту группу людей, чьи выступления запрещались, и, впоследствии, КГБ начал запрещать наши выступления тоже.

Мы стали андеграундным ансамблем. Мы не пытались создавать этот имидж. Но с самого начала мы были запрещены. Я не могу сказать, почему мы были запрещены. Сейчас меня всегда спрашивают, почему мы были запрещены, и я никогда не могу им честно ответить. Я должен выдумывать. Я говорю: это было потому, что мы пели песни не о СССР или коммунизме, и люди не понимали слова песен и т. д. Но на самом деле я не знаю почему. Просто это случилось".

Как показывает опыт Покровского, категория неофициальных артистов не испытывала ограничений подобно писателям, достигавшим славы на Западе после запрещения их книг, или живописцам, чьи выставки были раздавлены бульдозерами. Каждая область артистической деятельности, включая ревитализацию фольклорной музыки, имела свои стилистические нормы и внутренние границы (пределы), отделявшие канонизированное официальное от агрессивного неофициального, но которая также включала обширное туманное поле, на котором артисты играли в кошки-мышки (букв. "в цыпленка") с цензорами. Возможно, пылкий антисоветизм горсточкой известных неофициальных художников привел западных обозревателей советской культуры ко взгляду на категорию официального и неофициального искусства как нерушимое разделение, разведенные берлинской стеной художественного вкуса и социального выбора. Но по крайней мере в 70-е и 80-е годы существовало многое, объединявшее артистов (художников), зондирующих "ничейную" землю между официальным и неофициальным искусством, колеблющихся между официальной и неофициальной работой, официальной и неофициальной артистической жизнью. Даже оставаясь в стороне такие примеры, как Шостакович, поддерживавший видимость официальности и в то же время утверждавший внутренний вызов, существовало множество артистов, которые или из принципа, или по экономической необходимости вели двойную артистическую жизнь. Одним из самых известных был бард Владимир Высоцкий, культовый артист 70-х годов, чьи выступления на песенных фестивалях изымались из телевизионных программ, и в то же самое время он официально работал как актер престижного московского театра на Таганке.

(Продолжение следует)

*) фэйклор (fakelore) — слово, изобретенное американскими фольклористами, обозначающее фальсифицированный фольклор (от fake — подделка, фальшивка).

КАК СОЗДАЮТСЯ МИФЫ

Рос. муз. газета. — 1997. — нояб. (№ 11). — С. 6

Теодор ЛЕВИН

ДМИТРИЙ ПОКРОВСКИЙ И РУССКОЕ ДВИЖЕНИЕ возрождения фольклорной музыки

странными диссонансами, непристойными намеками в текстах, пылкими религиозными оттенками рассматривалась как несоответствующая эстетическому и этическому развитию "советского" гражданина, подобно большей части вредной музыки авангарда.

Я попросил Покровского, родившегося в Москве в 1944 году, рассказать мне о своей музыкальной жизни, о том, как он пришел к идее создания ансамбля и как ансамбль развивался в течение двадцати лет своего существования. Мы говорили на английском языке, которым Покровский овладел с удивительной легкостью в течение последних 6 лет интенсивных поездок на Запад. В дальнейшем я цитирую подлинные высказывания Покровского в незначительной стилистической редакции.

"В середине шестидесятых я был студентом Гнесинского института в Москве. Я играл на балалайке и интересовался аутентичными инструментами, но я думал тогда, что хочу быть оперным дирижером. Я стал неофициальным студентом Александра Юрлова, заведующего кафедрой хорового дирижирования, так как я полагал, что должен научиться дирижировать хором так же хорошо, как и оркестром. Юрлов был молодым и энергичным человеком, и в те годы он открыл факультет дирижеров народного хора. Он пригласил ведущих фольклористов России работать в Институте и преподавать аутентичный фольклор. Понадобилось три или четыре года, чтобы убедить бюрократию в идее преподавания аутентичного фольклора. Факультет открылся (букв. "стартовал") во времена хрущевской оттепели. Я был вовлечен в это дело и вскоре уже готовился к экспедициям в деревни.

Я начал думать о том, почему люди в разных регионах России поют по-разному, и пришел к заключению, что это — следствие неосознанных отношений с акустической средой. Моя гипотеза заключалась в том, что пение по существу подобно виду дальней связи. Различные виды пения должны были развиваться в различных акустических условиях: лес, степь, речные долины, горы — все это различается акустически; народные певцы используют губы и глотку иным образом, нежели это делают академические вокалисты, вследствие различных акустических требований. Это казалось таким очевидным, и я начал организовывать экспедиции, чтобы доказать

мы, но представьте себе, что в то время никто не пел таким образом, кроме как в деревнях. Вы не можете просто начать импровизировать в этом виде пения. Вы должны знать, как пользоваться своим голосом, как петь вместе в конкретном стиле. Стиль базируется на определенном виде звука, и вы должны уметь извлечь этот звук. Например, если вы пытаетесь петь северные песни звуком, характерным для южных песен, вы не сможете сделать этого.

Вплоть до конца 1920-х годов существовали коммерческие фольклорные ансамбли, исполнявшие абсолютно аутентичную народную музыку — например, хор Пятницкого. Но в тридцатые годы все изменилось. В записях вы можете услышать год и момент, когда это изменилось. Сталин приказал создать официальный советский фольклор. Хор Пятницкого был хорошей базой для этого, и им приказали создавать такой фольклор; и все прочие фольклорные хоры стали копиями хора Пятницкого".

Митрофан Пятницкий (1864—1927), сын русского православного пономаря, был певцом-любителем и членом Московского Общества любителей науки, антропологии и этнографии. В первые годы XX столетия он собрал большую коллекцию этнографических костюмов и музыкальных инструментов и сделал несколько ранних фонографических звукозаписей русских народных песен. В 1910 году он организовал хор крестьянских певцов, который стал сенсацией в Москве и других городах, вызвав волну интереса русских горожан к "национальному" народному искусству и народной музыке. Однако, вплоть до начала коллективизации в 1929 году этнографический интерес к работе Пятницкого не перерастал в политическую программу.

"Вся политика изменилась в то время, — продолжал Покровский, — и народные хоры были поражены этой болезнью вместе со всеми. Было два этапа. На первом певцы сохраняли аутентичную манеру, но изменяли слова своих песен. Они начали вставлять политические лозунги в тексты, и таким образом песни пропагандировали советскую систему. На втором этапе были приглашены композиторы, чтобы писать новую музыку — так называемые "массовые песни", и эти песни стали основой репертуара народных хоров".

Постепенно крестьян заменили обученные вокалисты. "Профессиональ-

фольклору существовали только в Домах народного творчества Министерства культуры или они были также в Домах самостоятельности профсоюзам?"

"Нет, профсоюзные Дома их не имели. Но вместо этого там были люди, создававшие (букв. "работавшие с") патристические песни трудящихся. Рабочие есть рабочие; они должны иметь фольклор. Даже если они его не имеют, они должны иметь его. Так каждая деревня должна иметь фольклорный хор. Методисты по фольклору, руководившие ими, делали доброе дело; в большинстве, они были настоящими фольклористами и они поддерживали фольклор, не фэйклор. К тому же, они часто были композиторами-любителями, и они сочиняли 30% советского материала. Они знали народную музыку, и таким образом типичная лирическая (букв. "любовная") песня стала песней о XX съезде партии. Они только изменили слова. Это на самом деле очень легко — изменить слова народной песни, особенно потому что их все равно никто не понимает". (Несмотря на такой лирический стереотип русской народной песни, как "Стенька Разин", — в действительности, композиторская песня конца XIX столетия — или "Калинка" — композиторская песня начала XX века, — традиционные певцы не исполняют "песни" в смысле закрепления фиксированных текстов за фиксированными мелодиями; скорее, короткие сегменты текста и мелодии произвольно и разнообразно комбинируются во время исполнения и могут привести к любому из множества различных сюжетов или образов. В этом процессе музыкальной импровизации слова могут расчленяться, растягиваться или акцентно искажаться, чтобы соответствовать ритмической схеме мелодии, не говоря уже о бессмысленных повторениях фраз, часто делающих текст бессвязным. Следовательно, замещение определенных сегментов песенного текста другими принципиально не должно рассматриваться вне норм традиции.)

"Я помню юрловский курс хоровых дирижеров, — вспоминал Покровский, — я помню их выпускной экзамен. Первая песня, которую они пели, была о двух соколах на дубе. Соколы символизировали (букв. "представляли") Ленина и Сталина. Это была фальсифицированная песня пятидесятых годов. Они еще должны были петь ее в середине шестидесятых, но к тому

