



АНТОН ЛАВРОВИЧ

## Вячеслав Суриков О чем поет Хелависа

Наталья О'Шей — об искусстве сонграйтинга

**Н**аталья О'Шей, известная под творческим псевдонимом Хелависа, — основатель и лидер группы «Мельница», кандидат филологических наук, тема диссертации «Тематизация презенса сильного глагола в кельтских и германских языках (на материале древнеирландского и готского)». Свободно владеет английским, французским, ирландским, шотландским и валлийским языками. Из древних языков ей доступны древнеирландский, древнеанглийский, латинский и готский. В составе группы «Мельница» выпустила семь альбомов. Совместно с Владимиром Лазерсоном записала альбом кельтских песен, исполненных в аутентичной манере, — «Новые ботинки».

— *Что значат для вас тексты песен?*

— Я считаю, что тексты песен — сонграйтинг — это отдельный жанр литературы, в связи с чем я радовалась за Боба Дилана и за его Нобелевскую премию: она получена именно за сонграйтинг, то есть за тексты, которые написаны для му-

зыка и не могут существовать вне музыки; читать сборники текстов нужно, только если что-то не дослушал в песне, забыл, дай я посмотрю в текст, узнаю, что она там поет. Или когда это тексты на других языках: может быть, кто-то не очень хорошо воспринимает со слуха, давай заглянем в книжечку текстов Боба Дилана, что там у него написано. Для этой цели буклетики к альбомам и прикладывают, а не для того, чтобы можно было что-то почитать: «Читал текст и много думал». Ты не читай, ты песню слушай и испытывай на себе воздействие совокупности факторов. На мой взгляд, песня должна восприниматься как единое целое, как совокупность музыки, текста, аранжировки и общего чувства, которое из всего этого возникает. И только тогда она получается. У меня бывает по-разному. Иногда пишется сначала музыка, и я на нее начинаю нанизывать текст. А бывает, что есть некий текст, от которого я не могу отвязаться, повторяю его, кручу, и он начинает петься. Причем совершенно не всегда музыка тянет за собой слова (это будет инструментальная композиция) —

иногда слов вполне достаточно и музыка им не нужна, тогда получаются стихи.

— *Можно ли предположить, что для стихов в силу их ритмической организованности более естественно существовать в музыке? Что поэтический текст на бумаге — это нечто искусственное?*

— Это действительно так. Стихи происходят либо от песен, либо от ритмичной устной речи. По сути, стих есть ритмически упорядоченная устная речь, под которой мы понимаем наличие внешних и внутренних рифм, аллитерации, ассонансы, строчную форму, если есть строки. Конечно, стих на письме имеет смысл, помимо вспомогательной функции, просто чтобы прочитать и понимать, что это такое. Письменная форма позволяет совершать формалистические эксперименты — как хвост мыши у Льюиса Кэрролла: текст, напечатанный на бумаге, имеет еще и графическое значение, он получается картинкой; тут уже тоже смесь жанров. Это крен в другую сторону.

— *Насколько аудитория восприимчива к языку мифов и легенд, на котором вы с ней разговариваете? Они понимают, о чем вы хотите сказать?*

— Хотелось бы думать, да. В любом случае то, что я делаю, подпадает под определения Веселовского и Лотмана. Всё там, всё в «Исторической поэтике». Например, мне нужно написать песню, которая будет о любви, зиме, расставании и свободе. Я думаю: что бы мне такого сделать? Давайте мы передадим привет лорду Байрону — «Прощай! И если навсегда, то навсегда прощай!», и будет одна реминисценция. Мы передадим привет тени отца Гамлета в переводе Пастернака: «Прощай, прощай и помни обо мне!» А дальше, поскольку зима — самое темное время года, во мне, конечно, просыпается скандинавист, который не может не вставить только мне самой очевидную отсылку к «Речам Гримнира», где Один сидит в кольце из огней и говорит всякие интересные вещи, и поэтому у меня появляется строчка «Я заключен, как истукан, в кольце его огней». Такой художественный прием: любые языковые средства, которые я использую, клишированные фразы, цитаты — это все исключительно мой инструментарий, это не суть песни, это ее форма. И вот отсюда как раз и сложность в общении со слушателями: очень часто они воспринимают все слишком прямолинейно.

— *Вы сознательно вставляете эти аллюзии на классические тексты?*

— Это происходит, конечно, спонтанно. Потому что это тот язык, который я знаю очень хорошо. Меня в студенчестве можно было среди ночи разбудить и потребовать перечислить «Список инглингов», я бы это сделала на древнешведском. В университете я периодически каталась в метро с каким-нибудь древнеирландским томиком и сидела с карандашиком — черкала. Если ты очень упорно занимаешься какой-то темой, она становится тебе родной, поэтому я всех этих индоевропейских драконов воспринимаю как своих. Думаю, что точно такое чувство было у Калверта Уоткинса, когда он писал свой эпохальный труд «Как убить дракона» — как раз об индоевропейской поэтике и как раз в применении к клише «погубить дракона», вот такой серый том, и все про индоевропейский сюжет героя — громовника, который побеждает бога — змея, Перун и Велес, и все это через призму языка, потому что там повторяется одна и та же основа имени, одна и та же глагольная основа и они к тому же аллитерируются. Это очень красиво. Там магия языка, которую я люблю, и я, конечно же, пытаюсь делать то же самое: я индоевропеец или кто? Я пытаюсь того же самого налить и в свои тексты, и поэтому нельзя сказать, что сижу и думаю, какую бы мне цитату вставить. Нет, это все вполне естественно происходит. Другое дело, что я всегда отдаю себе отчет в том, что сделала.

— *Как вы оцениваете творчество Боба Дилана? Он действительно заслуживает такой награды, как Нобелевская премия?*

— По сути, он сделал то же самое, что для шотландской поэзии сделал Роберт Бернс, писавший на своем довольно-таки искусственном скотсе (scots — шотландский язык. — «Эксперт»): язык Бернса — это не тот уличный скотс, на котором говорят в современном Пертшире, и, конечно, не тот, на котором говорили тогда. Он немного искусственный, но русский Сумароков тоже писал на искусственном языке, как мы все понимаем. Им приходилось из ничего лепить поэтический язык. Но вот что сделал Бернс: наработки, клише, принципы народной поэзии и даже народные мелодии — у него в некоторых случаях написано в примечании, что этот стих можно петь под мелодию такую-то. И он умудрился из этих песенок, потешек, колыбельных, песен прачек, жнецов шотландских сделать очень трогательную и очень популярную поэзию, которая в итоге стала поистине народной, и вся Шотландия его обожает. Что сделал Боб Дилан? То же самое, но на порядок круче, потому что он взял наработки той же самой поэзии английской, ирландской и шотландской и музыку, тоже подчиняющуюся достаточно простой логике, перенес это на американскую почву и стал с помощью этих приемов говорить вовсе не о традиционных сюжетах, и не о любви — «как роза красная цвела», и не о путешествии через море, и не о разлученных любовниках. А обо всем вообще: о смерти, о политике, о свободе. И видишь, как за ним проступает Дилан Томас, как за ним проступает Т. С. Эллиотт, как великая американская поэзия, зачастую очень сложная для восприятия, проступает за этими простыми и якобы народными текстами Дилана. За счет чего они очень легко запоминаются. Но оказывается, в таком фольклорном ключе можно говорить о чем угодно. И именно этим Дилан велик, в этом его заслуга, за которую он получил премию.

— *Есть ли в русской традиции яркие авторы песенных текстов?*

— Башлачев. Он какой-то совершенно отдельный. Насколько особняком стоит поэзия Джима Моррисона в американской системе, притом что это тоже, без сомнения, литература, настолько же отдельно для меня стоит Башлачев. Я как филолог умею поверить алгеброй гармонию, я люблю играть в Сальери, мне очень близка эта роль и этот персонаж. Мне нравится производить хирургические операции над текстом. Как говорил мой терапевт, «выпил коктейль патологоанатома: боярышник, мята перечная, пион уклоняющийся и пустырник — и идешь в театр резать людей». Вот я тоже люблю «резать людей», в данном случае «резать» тексты. Я понимаю, как работает голова у Бориса Борисовича, я понимаю, как он пишет. Понимаю, как пишет Ревякин, особенно это было видно, когда он был лихорадочно увлечен Хлебниковым и сочинял прелестные структуры, очень красивые, малопонятные и очень увлекательные. Я понимала, как работала голова у Кормильцева: тоже гениально, очень четко, музыкально, как колокола. Но не понимаю, как работала голова у Башлачева. У него бьющийся, очень живой пласт народных клише, уходящих в былины, и совершенно непонятно, откуда у него это было, учитывая прерванность русской эпической традиции, и при этом у него так слово за слово цепляется. Песня начинается с чего-то одного, а кончается в какой-то совсем другой степи. Ис этой точки зрения Башлачев невероятно интересен.

— *Ваш кельтский альбом звучит так, что трудно себе представить, что поет певица с русскими корнями. Как вам это удалось?*

— В этом и есть суть проекта. Не имеет смысла играть музыке другого народа, если не умеешь сделать это аутентично. В силу того, что я профессиональный кельтолог-лингвист, у меня хорошее произношение, я фонетист, много занималась ирландской поэзией и знаю, как она работает, где какая риф-



ма, на что нужно сделать упор. В какой-то момент я решила, что можно записать альбом «Новые ботинки», который я ничтоже сумняшеся считаю лучшим кельтским альбомом, записанным в пределах России. Да, я это сказала. Потому что там все абсолютно адекватно сыграно, чего мы добивались очень долго. Ради музыкальной составляющей Сергей Вишняков (гитарист группы «Мельница». — «Эксперт») освоил принципиально новый для себя строй гитары. Ради музыкальной составляющей наши музыканты научились играть слегка в рассинхрон. Если вы послушаете пластинку, то поймете, что гитара и перкуссия играют чуть-чуть назад, а не чуть-чуть замедленно, чуть-чуть сзади, а виолончель, аккордеон и духовые играют вперед. Это принципиально важная позиция для традиционной шотландской музыки, но современному музыканту, который вне этой традиции, играет рок, джаз и так далее, это очень сложно. Это невероятно сложно. Как же? Мы же разбегаемся! Мы играем на грани фола. Но именно на грани фола и возникает какое-то движение. Плюс еще вокальная манера у меня там совсем другая: произношение, фразировка, микроритмика, мелизматика (пение текста, когда на один его слог приходится один слог мелодии и больше. — «Эксперт»). Передо мной стояла задача спеть, как поют женщины в Ирландии и Шотландии. Я много училась. Ходила на мастер-классы к Джули Фоулс — замечательной шотландской певице, лауреату нескольких премий «Би-би-си-Шотландия». Я считаю, если у тебя есть квалификация, если говоришь по-английски или по-ирландски как носитель языка, то можешь себе позволить подобный эксперимент. Если ты все равно звучишь как «смесь французского с нижегородским», то не стоит даже и пытаться. Иногда приходится слышать, как экспериментируют российские музыканты с world music, когда понятно: человек не то что не знает языка — ему просто написали транслитерацию и он ее пытается петь. Понимание всегда должно быть. Почему классические певцы учат итальянский язык — они должны уметь говорить по-итальянски. Они учат немецкий, чтобы не как попугайчик: «почеши кошечку, попугай Гриша», а петь осмысленно. Если Нетребко прекрасно говорит по-итальянски, по-немецки и по-английски, то почему ее коллеги из других эшелонов музыки считают, что им не нужно поступать точно так же?

#### — Почему вы выбрали арфу?

— Случайно получилось. Мой первый инструмент фортепиано. До сих пор на нем играю. Позже я училась играть на гитаре, для того чтобы песни писать, да и потому, что гитару удобно брать с собой во все эти поездки и походы. Кое-как я на гитаре играю. Понимаю логику этого инструмента. Гитара нужна была в первую очередь для сочинительства. Однажды в гримерке ЦДХ ко мне в руки попала маленькая кельтская арфа арфистки Нины Гвамичавы, и я влюбилась. И это оказался настолько дурацкий, прелестный инструмент: маленький, его обнимаешь как плюшевого медведя. У меня не было идеи, что сейчас я стану одной из первых в России кельтских арфисток, сейчас мы сделаем из этого какую-то фишку. Я просто хотела играть на арфе. Купила себе маленькую арфу, потом арфу побольше, потом стала ездить на мастер-классы в Ирландию, начала всем этим заниматься, а позже выяснилось, что неплохо бы ввести арфу в состав группы. Но это случилось далеко не сразу, и уже тогда я стала вырабатывать свою манеру игры, потому что то, что я называю «садко», далеко не всегда нужно. А в большинстве случаев вообще не нужно. Что человек говорит, когда слышит «арфа»? Сразу представляет «пам-пабабам-пабабам» — «Лебединое озеро», и вот это «трум-туррурум», и смотришь: там две арфы мерно покачиваются в оркестровой яме и видишь только их головы, видишь, что арфистки работают, арфы качаются. Кельтская арфа по сути своей сольный инструмент. Либо это должен быть оркестр арфистов: деся-

ток теток с арфами в Белфасте в Belfast Harp Orchestra сидят. Либо сидит один арфист, потому что инструмент очень деликатный, филигранный, и некую сольную пьесу играет. Что делать, если очень хочется играть на кельтской арфе, а у тебя рок-состав? Научиться играть на ней не как на арфе. В итоге я отдаю арфе те партии, которые могли бы играть клавиши. Мне очень нравится именно делать сэмплообразные партии для арфы, играть на арфе рифы, которые потом можно разнообразить за счет других инструментов. Другое дело, что при более прозрачных аранжировках мы используем арфу по ее прямому назначению: на последней пластинке в песне «Волчья луна» у нас очень красивая переключка гитары с нейлоновыми струнами и арфы. Я там даже какие-то мотивы из традиционной парагвайской арфы впахнула. Еще один интересный момент: арфа электрическая, поэтому выглядит не как обычная арфа. Часто спрашивают: на чем вы играете? Отвечаю: на арфе, — и человек представляет себе какую-нибудь дуру с педалями, с тростиком и золоченым ангелом на голове, а ты показываешь фотографию достаточно компактного фиолетового треугольного инструмента, и у спрашивающего наступает когнитивный диссонанс. Но предела совершенству нет. Сейчас я, например, научилась на арфе играть медиатором. Есть замечательная Дебора Хэнсон-Коннант, на арфе которой я играю — с ее подписью, она была одним из разработчиков этого инструмента, для нее он был сделан. Она придумывает какие-то странные вещи, проводит вебинары по раздвижению его возможностей — я очень многому у нее учусь.

— Как вы для себя определяете истоки вашей музыки? Ведь это не только фолк, а все, что угодно. Как это все у вас это смешивается?

— Все очень сложно. Я в какой-то момент перестала ломать над этим голову и стала называть это для себя «Мельница-music», потому что ноги растут из классического британского рока. Если ткнуть пальцем в какие-то вещи, которые стали основополагающими, это будут третий альбом Led Zeppelin, Jethro Tull «Heavy Horses» и «Сестра Хаос» Бориса Борисовича нашего любимого, «Выворотень» «Калинового моста», и дальше можно набрать более современных референсов: это альбом «Ceremonials» Florence and the Machine, это «Californication» Red Hot Chili Peppers и тому подобное. Мы очень много смотрим концертных записей, и винтажных, и современных. Это не развлечение, когда мы садимся в поезде и включаем какой-то концерт, это работа: нам нужно смотреть, как U2 работает на сцене, как работает Muse (кстати, великолепный коллектив), что происходит на сцене у Планта. Я была на концерте в Монтрё, еще до выхода пластинки «Lullaby and... The Ceaseless Roar», но там они уже играли всю эту программу, и это как раз идеальный фолк-рок: когда у него на клавишах сидит Джастин из Massive Attack и следит за всеми электронными лупами, у него два гитариста: Джастин Адамс и Лиам Тайсон, и к ним приходит африканский дядечка, с двухструнной греотской скрипкой рити и еще с какой-то дрянью. И из всего этого складывается музыка, которая, без сомнения, рок, и там еще много от старинного блюза района Миссисипи тридцатых годов, который сам Плант нежно любит, в чем он признавался, и, конечно же, очень много фолка. То есть для меня это был мастер-класс по тому, как делать подобную музыку. Я после этого концерта в Монтрё ехала домой в Женеву в электричке и говорить не могла. Видимо, это фолк-рок, но фолк-рок что дышло, его куда повернешь, туда и вышло. Можно играть рифы из Linkin Park и взять русских народных тетечек, и пусть поперец этого поют. Это тоже прикольно. Можно делать совсем изнутри, где рифу Les Paul (первая гитара с цельным корпусом от компании Gibson. — «Эксперт») вторит риф двухструнной греотской скрипки рити. Можно так делать. Каждая песня сама себя определяет и каждый альбом. Музыкальные реше-



Наталья О'Шей (на фото) с арфой, спроектированной Деборой Хансон-Коннант, прославившейся исполнением на арфе музыки в нетрадиционных для этого инструмента жанрах и Сергей Вишняков — гитарист группы «Мельница»

ОЛЕГ ШАРОНОВ

ния все-таки продиктованы семантикой песни, тем чувством, которое мы хотим до слушателя донести.

— **Как вы работаете над аранжировками песен?**

— У нас есть песня «Обряд» с пластинки «Химера», я ее считаю большой удачей. Мы ее писали с прицелом к фильму «Он — дракон», который продюсировал Тимур Бекмамбетов. Потом в фильм ее не взяли, но, может быть, и хорошо. Изначально заказали написать народную песню — обрядовую. Хорошо, задача ясна. У нас был сюжет. Я прочитала повесть Дяченко (Марина и Сергей Дяченко — писатели-фантасты, авторы книги «Ритуал», положенной в основу фильма «Он — дракон». — «Эксперт»), по которой фильм был снят. У нас была разрядка, какие там должны быть примерно слова и что она будет три раза звучать в фильме — в ней должно быть три куплета. И мы сели писать; Вишняков написал канву, мелодия которой восходит к традиционной шотландской мелодии «The sheep in the snow». Я ее продолжила. Написала на нее текст. По ходу написания из меня полезли Гумилев и Пастернак. Я думаю: «Хорошо, пусть будут. Здравствуйте, Николай Степанович, Борис Леонидович, заходите, садитесь, поработаем». Очень мило получилось — закольцевалась образная структура и с Гумилевым со «Змием», и с Пастернаком со стеклянным сосудом со свечой внутри. Еще Башлачев откуда-то случился, его «на уздечке солнце водил». Все получилось, как мне нравится, все, как я люблю. Всем приветы передала. А дальше мы начали колдовать над аранжировкой. А в аранжировке осталась акустическая гитара — фолковая-префолковая, как на второй стороне того самого третьего альбома Led Zeppelin. К ней там же добавился струнный квартет — это тоже верхние частоты. Гитара вся такая сухая, звенящая на верхах, струнный квартет, вокал — это все верхние частоты. А дальше добавился бас и два электронных лупа — очень низкие, на уровне инфразвука, причем пугающего. Некоторые слушатели говорят, что им некомфортно слушать, какой-то жуткий звук, как будто Звездный Разрушитель к нам приближается и сейчас Дарт Вейдер оттуда выйдет. А середины там нет вообще, то есть в музыкальной вертикали, если мы посмотрим на партитуру.

Абсолютно пустая, ничем не заполненная середина. Там в конце появляется труба — это привет Эндрю Ллойд Веберу, такой эпический Jesus Christ. Но она тоже в верхней частоте. Он добавляет еще немного эпоса и напряжения по верхам, но середина все равно остается пустой. И за счет этого слушатель реально обмирает — у него в этот момент возникает ощущение воздуха под крылом дракона, чувство, что там пустота: вот дракон, вот земля, а между ними пустота, и это то, чего мы хотели добиться.

— **Можно ли песню расценивать как произведение искусства, сопоставимое с фильмом, картиной? Способна ли она вместить в себя необходимый объем смыслов?**

— Я в этом уверена. Для этого песня обладает достаточной самостью. Можно и нужно ее оценивать так же, как мы оцениваем картину, стихотворение, архитектурный шедевр, китайскую фарфоровую вазу. У каждой песни тоже, без сомнения, есть самость и идея. Я возвращаюсь к своей любимой платоновской пещере: если у каждой китайской вазы эпохи Минь есть тень на стене пещеры, столь же прекрасная, как и сама ваза, то логично предположить, что и у каждой песни есть тень на стене пещеры, мы ее оттуда достаем в меру нашего умения, и иногда это получается. Честно говоря, я часто сужу по отзывам слушателей, насколько все получилось. Немного цинично, как процент синдрома Стендаля у аудитории, — когда мне говорят: «Прорыдал весь альбом», я думаю: «Очень хорошо! Все получилось». У меня у самой такое бывает. Я помню, в Эрмитаже у импрессионистов есть фантастический Сера, маленький-маленький, и там какой-то маяк на песчаном побережье Бискайского залива, и этот нежнейший пуантилизм: прямо чувствуется, что там воздух горячий, теплый, морской, июль в Гаскони, маяк, песок и слегка дрожащий воздух, и я стою перед этой картиной, у меня глаза на мокром месте; что такое синдром Стендаля, я знаю очень хорошо. И когда мне пишут: «Что вы сделали вашей песней “Список кораблей”! Я рыдаю — не могу остановиться, всякий раз как ее слушаю, уже двадцать пятый раз слушаю и двадцать пятый раз рыдаю». Я: «Хорошо! Хорошая, значит, получилась песня!»