

А. С. Кабанов

ФОЛЬКЛОРНЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ ДОСУГОВОЙ ОРИЕНТАЦИИ В ГОРОДЕ

Предлагаемая статья адресована руководителям особого типа ансамблей — перспективных, активно развивающихся в последние годы. Речь идет о городских молодежных фольклорных коллективах досуговой ориентации. Такие ансамбли по сравнению с другими типами впитывают фольклорную традицию более органично — она становится частью их жизни, их быта: праздников, дружеских встреч, общения, отдыха, досуга. При этом достигается достаточный уровень исполнительского мастерства. Возникает реальная возможность создания в городе подлинной фольклорной ситуации, необходимой для сохранения традиционной крестьянской культуры в нетрадиционных, но живых, функционирующих сегодня, сейчас условиях.

Наблюдая за развитием молодежных фольклорных коллективов в городе, мы можем отметить, что в последнее время происходит некоторое ослабление интереса к концертно-сценическому воплощению фольклорного материала. Досуговая деятельность фольклорных ансамблей становится с каждым годом все заметнее потому, что основная сфера функционирования этих коллективов — праздник, его различные виды и формы (гуляние, застолье, коллективное торжество и т. д.), а также разнообразные формы досуга.

Данная статья обобщает опыт существующего уже несколько лет экспериментального молодежного ансамбля при НИИ культуры (г. Москва). Деятельность ансамбля связана с фольклорными традициями донских, некрасовских, кубанских, терских казаков, с песнями Южной России и других областей РСФСР.

Основные вопросы, возникающие в практической деятельности руководителя интересующего нас типа фольклорного ансамбля досуговой ориентации, группируются следующим образом:

- а) состав коллектива, характеристика его участников;
- б) какой местный музыкально-фольклорный стиль (музыкально-поэтический стиль, репертуар, жанры) может стать основой молодежного городского коллектива;
- в) как решается проблема учителя (знатока фольклорной

традиции) в молодежном ансамбле;

г) какие формы и методы обучения наиболее эффективны для данного типа фольклорного ансамбля;

д) какие ситуации пения народных песен естественны для современной городской молодежи и органичны для полноценного функционирования механизма воспроизводства традиции в новых городских условиях.

I. Состав участников ансамбля

Состав участников — основа любого музыкального ансамбля, по составу мы судим и о результатах его деятельности. Оптимальный состав — это то, к чему всегда стремится ансамбль, это — основной признак, определяющий тип ансамбля.

Ансамбль досуговой ориентации должен быть открыт для всех желающих. Здесь нет жесткого отбора с точки зрения профессиональной пригодности. Отбор происходит как бы сам собой, носит естественный характер и связан скорее с социально-психологическим микроклиматом, царящим в коллективе, с природой человеческих взаимоотношений. Общий интерес объединяет здесь самых разных людей.

Как показывает практика, создать досуговый ансамбль с помощью искусственного набора нельзя. Даже руководителя в такой ансамбль назначить почти невозможно. Становление, определение состава происходит так же постепенно, как становление репертуара, рост мастерства участников, формирование традиционных ситуаций пения.

Постепенно складываются и сами встречи участников, определяется регулярность мероприятий. На встречи каждый приходит тогда, когда ему удобно (если даже это бывает редко и нерегулярно). Подобная организация, основанная на добровольном участии, дала интересные результаты в ансамбле НИИК: за год — более двухсот «спеклов» (не считая трехнедельной экспедиции), т. е. в среднем чаще, чем через день! Это говорит о том, что участники сами ищут контактов, их участие в ансамбле продиктовано исключительно желанием.

Стабильность коллектива может определяться и постоянством состава его участников (ансамбля «закрытого» типа), и наоборот — принципиальной незамкнутостью, количественной изменчивостью («открытый» тип). Образцом последнего типа является структура ансамбля НИИК, разнообразная по составу участников. Вырисовываются следующие группы, выделяемые нами по степени глубины проникновения в фольклорную традицию:

1) *группа учителей* — знатоков народной традиции. Чаще всего это сельские жители. Несмотря на отдаленное местожительство (в селе), они полноправные участники ансамбля,

друзья, с которыми поддерживаются регулярные, постоянно действующие творческие контакты, а также заочное «песенное общение» благодаря качественной звукозаписи. Мы подсчитали, что в течение только 1985 года состоялось около пятидесяти совместных спевков сельских учителей фольклорной традиции и городских учеников, прошедших в непринужденной творческой атмосфере. Такое общение с сельским мастером органично включается в систему всей работы ансамбля, памятно для всех участников и дает в итоге хорошие результаты. Думается, что учителей, знатоков народной традиции (в том числе и горожан), правильно было бы рассматривать как участников, временно входящих в состав ансамбля. В ансамбле НИИК за 1985 год мы насчитали более тридцати «обучающих контактов» с другими молодежными группами.

2) **Непосредственный руководитель** (или группа руководителей) ансамбля — профессионал, опытный исследователь фольклорного материала, знающий традиционный стиль (репертуар, фактуру, звук, принципы варьирования), сам поющий (желательно — запевающий) в ансамбле, т. е. лидер, обладающий необходимой для ансамбля информацией. В досуговом ансамбле конкретная реализация функции лидера многообразна, нестабильна, она каждый раз принимает живую, неповторимую форму.

3) **Художественно-творческое ядро** ансамбля — лучшие исполнители, определяющие качество пения, раскрывающие художественный образ песни, — состоит из пяти-шести человек. Каждый из них готов быть лидером и при отсутствии руководителя становится им. В досуговом ансамбле это люди различных профессий, не обязательно музыкальных. Однако они должны быть «профессионалами» изустной традиции: либо не знать нотации, либо уметь ею не пользоваться в процессе пения, петь не по нотам (это — одно из самых непереносимых требований в коллективе данного типа).

4) **Ученики** — ближайшее окружение ядра, его резерв, участники, хорошо поющие и в достаточной степени вооруженные знаниями, чтобы чувствовать себя полноправными членами ансамбля. Их количество может колебаться в пределах 10—30 человек в зависимости от ситуации пения. Ученики — самая интересная, творчески подвижная группа, и именно внутри нее созревает будущее ансамбля, происходит его становление.

5) **Группа вновь пришедших** — новички — о которых надо позаботиться, протянуть руку помощи, определить их место в ансамбле. Однако это место нельзя занимать за счет вытеснения более опытных участников коллектива. Новички находят как бы на периферии нашего многослойного песенного круга, следом за учениками. Количество новичков опять-таки не постоянно и колеблется в зависимости от песенной ситуации.

Итак, постепенно осваиваем песенную традицию: новичок —

ученик (начинающий, потом опытный) — ведущий участник — лидер — учитель. В реальной практике эта схема чрезвычайно подвижна. Лидер, если он не знает какой-нибудь новой песни, превращается в новичка и ученика; ученик становится учителем, учитель может стать учеником и т. д. Строго говоря, опытный участник коллектива должен освоить любую из этих ролей.

Анализируя состав, мы принимаем за единицу наблюдения отдельного участника, но более продуктивным подходом, на наш взгляд, будет рассмотрение двух участников, т. е. какой-либо пары (условно назовем эту единицу дуэтной связкой). Если принять за исходную единицу дуэтную связку, перед наблюдателем возникают три уровня анализа: а) отдельная дуэтная связка; б) песенный «круг» (собственно ансамбль) как сумма дуэтных связок; в) песенное «поле» как сумма песенных кругов (в чем-либо родственных ансамблей). Третий уровень можно еще приравнять к песенной школе.

В ансамбле НИИК ярко взаимодействуют различные дуэтные связки (пары участников) и существует широкий (несколько десятков человек) песенный круг, обнаруживший уже активную тенденцию к росту, «почкованию». И поле из таких кругов видится нам в ближайшем будущем как песенная школа в городской досуговой ситуации наподобие традиционной песенной школы в сельском быту.

Сильная дуэтная связка, например пара лидеров, руководителей, мастеров, способна быть мощным порождающим центром, из которого довольно быстро образуется коллектив. И наоборот, конфликт внутри даже одной пары в большом ансамбле буквально разрывает коллектив на части, в него так или иначе вовлекаются все участники. Обычно в таких случаях происходит либо естественное отторжение одной из конфликтующих сторон, либо почкование ансамбля, уход целой группы людей. Для сохранения стабильности состава чрезвычайно важна роль компромисса. В досуговом ансамбле воспитывается здоровое отношение к компромиссу, умение сотрудничать, доверять, строить отношения, с людьми разных характеров, профессий, возрастов... Песенный круг — это настоящая община, где песня может сложиться только при полном единении, консенсусе всех участников.

В качестве необходимых нам видятся три типа связок: с учителем (с группой рангом выше), с товарищем по группе и с учеником (с группой рангом ниже).

В связи с этим мы рекомендуем минимальный по количеству, но разнообразный по составу ансамбль: сельский учитель (или звукозаписи его песен), два лидера, два ведущих помощника, два ученика плюс возможность потенциального вовлечения двух новичков. Теоретически — шесть-восемь человек, а практически состав зависит еще и от музыкальной фактуры, и

от ситуации пения, а главное — от индивидуальных особенностей членов музыкального коллектива.

Картина, связанная с максимальной количественной насыщенностью коллектива (круга, ряда кругов), пока не совсем ясна. Можно предположить, что границы насыщенности складываются постепенно, созревая в зависимости от песенной ситуации, испытывая воздействие множества причин.

По мере развития досугового ансамбля в его среде возрастает тяга к образованию «закрытых» групп. Малая досуговая группа стремится к комфортным условиям, нуждается в защищенности, полном всеобщем взаимопонимании. И это естественное стремление обычно реализуется. Могут возникать «закрытые» группы внутри «открытого» ансамбля (без сельских мастеров), состоящие из руководителя и ядра (5—6 чел.), а также из руководителя, ядра и некоторых учеников (10—12 чел.).

Труднее всего в коллективе приходится лидеру и новичкам. Первому надо быть всегда на высоте, а новичкам — делать первые шаги. И эти звенья в общей цепи коллектива следует особенно оберегать. В частности, лидер слаб без сильного ядра и регулярных встреч с мастерами. Новичкам нужна моральная поддержка их товарищей, недавно пришедших в ансамбль учеников, только что на себе испытавших трудности первого вхождения в коллектив.

Таким образом, краткие итоговые рекомендации по составу участников досугового ансамбля сводятся к следующему:

- принимайте в ансамбль всех желающих;
- считайте сельских учителей (знатоков традиции) членами своего коллектива и чаще встречайтесь с ними;
- определите в ансамбле свое место, где вы сможете лучше всего проявить и развить свои способности;
- ищите себе учителей, друзей, учеников во время пения.

II. Репертуар

Из характеристики состава участников ансамбля открытого типа следует, что основным источником репертуара является непосредственный народный мастер, знаток, живой учитель, в памяти которого хранится порой до 150—200 произведений. Опыт показал, что в городском коллективе становление репертуара трудно ограничить ориентацией на какой-либо определенный местный стиль. Здесь происходит сложный процесс как бы в двух разных плоскостях.

С одной стороны, объектом изучения и сохранения традиции всегда является какой-либо местный стиль. При этом важно не нарушить его целостность, музыкально-поэтический язык, форму многоголосия, характер звукоизвлечения, способы мело-

дического варьирования, установившийся состав участников пения.

С другой стороны, одними и теми же участниками молодежного городского ансамбля успешно осваивается не один, а несколько стилей, зачастую различные по жанровым характеристикам, фактуре, стилистике, художественной образности. Такое смешение стилей, на наш взгляд, почти неизбежное в условиях городского ансамбля, при бережном отношении к самому стилю, жанру, произведению не только не является негативной тенденцией, а наоборот, качественно и количественно обогащает репертуар молодежи, предоставляет участнику возможности выше уровня песни и стиля, наиболее ему близких.

Обратимся к опыту ансамбля НИИК.

Здесь используется пять различных стилей: донской казачий (почти половина всех песен), по 5-6 песен некрасовских, кубанских, терских казаков. Постепенно начинают осваиваться песни саратовские, курские, смоленские, севернорусские и др. Следует подчеркнуть, что донской казачий стиль включает в себе традицию русского воинского пения: он связан и с протяжной исторической песней, и с импровизационно развитым контрастным многоголосием и солирующим подголоском; частой солдатской, походной песней; шуточной, плясовой, хороводной... Белгородский стиль обогатил репертуар городского ансамбля своими плясовыми песнями, женской традицией русского пения. Казаки-некрасовцы раскрылись нам в своих неторопливых хороводах; пение терцев отличается особой многоголосной фактурой, не похожей на донскую (песни со «второй» и «тонкими» голосами, близкие стилям Поволжья и русского Севера); кубанцы — гомофонно-гармоническим многоголосием, украинским колоритом. Таким образом, каждый стиль своими особенностями, самобытностью обогащает творческий потенциал молодежного коллектива, воспитывает эстетический вкус участника.

Рассмотрим подробнее творческий потенциал одного из местных стилей на примере донской казачьей традиции.

Репертуар донского стиля достаточно велик — сотни и даже тысячи песен. Здесь мы видим большое жанровое разнообразие: песни мужские и женские, казачьи и общерусские, протяжные и частые плясовые, былины и баллады, воинские и исторические, лирические любовные и семейные, городские и солдатские строевые, свадебные и хороводные, календарные, шуточные, скоморошины, духовные стихи, плачи, колыбельные, частушки, страдания, романсы, песни на современные темы, а также украинского происхождения и авторские переработки. Сюда же надо прибавить инструментальные наигрыши — танцевальные и песенные. В состав инструментального ансамбля могут входить народная скрипка, балалайка, гармонь, гитара, мандолина, бубен... Разнообразна и хореография: хороводы, пляски, танцы. Однако реальное наполнение жанровой системы

гораздо проще: группа протяжных песен (с самыми разными поэтическими текстами — былины, баллады, исторические, лирические, воинские, городские и т. д.), группа песен частых (строевые, плясовые, шуточные и т. д.) и жанры женской традиции, по существу не казачьи (в основном хороводные, свадебные, календарные).

В городской практике используются фактически песни только двух первых групп. Протяжные и частые песни как две жанровые оппозиции, объединяясь, взаимно дополняют друг друга, уравниваются, становятся ведущими жанрами песенной системы.

Объем (110 песен), разветвленная стилевая и жанровая структура и художественно-творческие возможности песенного репертуара сложились в ансамбле НИИК за короткий срок (полтора года) в результате активного функционирования песен в быту. Творческие встречи, поездки, праздничные гулянья постоянно питают репертуар. Какие-то песни на время уходят, появляются новые.

Жанры. Мы насчитали восемь музыкальных жанров с различной поэтической тематикой. Анализ показывает, что в ансамбле уже начинает складываться жанровая система (жанровые группы, жанровые связки-оппозиции и т. д.). Глубокая по содержанию, эпическая протяжная песня хорошо контрастирует юмору плясовой. Сложное многоголосие донских казаков прекрасно уживается (в соответствующей ситуации) с популярными бытовыми городскими романсами. Песня чередуется с припевкой, частушкой. Однако сказывается отсутствие обрядовых жанров — свадебных, календарных; редко звучит народная инструментальная музыка.

Группировка песен. Для руководителя ансамбля необходимо осознать отношение к структуре складывающегося в молодежном коллективе репертуара. В отличие от сценического коллектива, где репертуар подбирается в соответствии с тематикой сценической программы, в ансамбле, поющем в быту, где песни связаны с какой-либо жизненной ситуацией, репертуар представляет собой весьма сложную и любопытную картину. В ансамбле НИИК мы насчитали 15 песенных групп (пять сложившихся типов, еще два — зародившихся, некоторые типы делятся на подгруппы).

Остановимся на одной из них (I тип, группа «А»).

Для участников ансамбля данная песенная группа и песня «На речке Камышинке» является как бы «визитной карточкой». Без песен из этой группы не обходится ни одно сколько-нибудь заметное событие в жизни ансамбля. С них он начинался. Петь песни этой группы — почетное право для участника ансамбля, показатель мастерства.

У каждой из 12 песен донского казачьего протяжного ядра как бы своя судьба, своя жизнь. Каждая из них способна от-

ветить на множество вопросов, которые возникают в душе у певца, освоить множество ситуаций, в которые мы ее ставим.

Интересны потенциальные возможности этой репертуарной группы. Собрав 12 песен вместе, мы увидели их особые качества, они предстали перед нами как члены дружной семьи. В зависимости от ситуаций сегодня может жить та или иная песня, а другая, которую не поют, сегодня будет «мертва», завтра — наоборот. Такая взаимозаменяемость придает необычайную прочность всей песенной системе; непреходящий интерес, неожиданные смысловые повороты — вот те особенности, которые способствуют созданию правдивого художественного образа. При соответствующей ситуации эти песни способны звучать (не механически, а импровизационно) в течение полутора часов.

Мы не случайно каждой группе дали «имя собственное», как бы нарекли ее. Это позволяет охватить в целом, разом весь репертуар, как бы контролировать его через песни — «лидеры». В результате собирательным образом песенного потенциала ансамбля является такое сочетание песен, входящих в репертуарное ядро, как: «На речке Камышинке», «Что ты, жинка, губы жмешь», «Ты, Дунюшка-любушка», «Служба-матушка тебе надоела», «То не вечер, то не вечер», «По Дону гуляет», «Мы пашню пахали», «Спасибо хозяину», «Частушки»...

Анализ этого набора, состоящего из девяти произведений, в определенной степени достаточен для понимания всей структуры репертуарного ядра. Но для полноты картины необходим еще и анализ окружения ядра.

Какие тенденции можно обнаружить в движении репертуара ансамбля за год? Остановимся на некоторых из них.

Объем репертуара (122 песни в 1985 г., 110 — в 1984 г.) увеличился незначительно, фактически остался на том же уровне. Таким образом, можно утверждать, что процесс количественной насыщенности досугового ансамбля произошел года за полтора и затем приостановился. Но обновление репертуара продолжалось: за год было «забыто» 25 песен (почти четверть), в основном из групп «окружения ядра».

Сегодня в ансамбле почти сорок новых песен (одна треть). Процесс вхождения новой песни в репертуар происходит подобно вхождению в ансамбль новичка. Песня осваивает удобную для себя ситуацию, находит своего запевалу, высоту запева, фактуру, состав. Лишь потом, со временем, она становится в репертуаре «своей», прикрепляется к репертуарному ядру (либо «цепляется» за похожую, либо образует дуэтную связку по контрасту). В ансамбле песня переживает свою неповторимую судьбу: начало пути, развитие, расцвет, забвение... И в этом контексте с достаточным основанием можно говорить о подлинной фольклорной ситуации, о создании фольклорных условий для развития музыкальной традиции. Более активно

функционирует репертуарное ядро и его окружение, составляющее около 50—60 произведений.

В жанровой структуре существенных изменений не произошло. По-видимому, насыщение жанрами происходит почти так же быстро, как и насыщение репертуара. Со временем жанровая структура укрепляется, новые песни не вносят разлада, а лишь наполняют, обогащают сложившиеся песенные жанры и группы.

Рекомендации руководителю и участнику фольклорного ансамбля должны учитывать специфику подобных коллективов. Например, мы не можем дать однозначного ответа на вопрос: формировать ли репертуар после тщательного теоретического изучения и отбора каждой песни или больше полагаться на эстетический вкус самих исполнителей, уделять внимание живому бытованию новых произведений в коллективе в разных ситуациях? По-видимому, необходимо сочетать и то, и другое.

Какие тенденции в формировании песенного запаса следует укреплять? Взяв за основу какой-либо один местный стиль (в нашем ансамбле казачьи песни в группе ядра и его окружении устойчиво занимают две трети всего репертуара), не надо бояться обращения и к другой традиции. Здесь возникают следующие связи-диалоги:

а) понравившаяся песня какой-либо традиции влечет за собой другие песни этого же стиля, как похожие, так и контрастные по жанру;

б) та же песня может образовывать ассоциативные связи с родственными в чем-то произведениями других местных стилей (возникает мостик между музыкальными культурами).

Даже одна песня неизвестной пока традиции обогащает нас своей мудростью, представляя собой как бы стиливое зерно. Цельность современного городского фольклорного коллектива, как нам видится, держится не столько на цельности и единообразии используемого местного материала, сколько на органичности песенного и внепесенного общения участников.

Основополагающая рекомендация в отношении репертуара проста по мысли, но очень сложна для реализации:

получайте песню непосредственно от мастера и сохраняйте ее как живую, находите для нее органичную и правдивую ситуацию в реальной жизни.

III. Учитель в молодежном фольклорном ансамбле

Проблема учителя городского молодежного фольклорного коллектива на сегодняшний день стоит достаточно остро. Ведь именно учитель во многом определяет художественно-творческое лицо данного коллектива: его репертуар, мастерство, творческий потенциал. Поэтому чрезвычайно важно, чтобы выбор

учителя был правильным. И здесь многое зависит от направления ансамбля, его художественных целей. Для сценических ансамблей, по установившемуся мнению, естественным учителем является педагог-профессионал (фольклорист, хормейстер, хореограф), выпускник училища или вуза, а также художественный руководитель авторитетного профессионального народного хора или ансамбля. Для коллектива бытовой ориентации мы предлагаем по-другому решать эту проблему. Мы утверждаем, что основным учителем молодежного фольклорного коллектива является народный певец, мастер, знаток традиций. Если принять эту установку за исходную позицию (а практика показывает, что она не всегда находит понимание и поддержку), то становится ясно, что перспективы молодежного фольклорного движения зависят не столько от существующей ныне системы профессиональной подготовки руководителей молодежных ансамблей в учебных заведениях, сколько от использования крестьянской школы традиционного фольклора, от налаживания постоянно действующей связи: «пожилой учитель-мастер в селе — молодой ученик в городе». Именно живой контакт вызывает полное доверие ученика, его неподдельный интерес, создает атмосферу полной отдачи.

В данном случае легче (после многих лет исследований) объяснить, почему городской молодежи необходимы народные певцы как знатоки местного музыкального стиля (жанров, обрядов, репертуара, многоголосия, звукоизвлечения, системы мелодического варьирования и т. д.), и гораздо труднее (хотя суть именно в том!) доказать, почему мы так нуждаемся в уважаемых мастерах как воспитателях национальной духовной культуры. Практика же показывает, что воздействие фольклора на нас происходит эффективнее и интенсивнее именно в процессе общения (музыкального, песенного и не только песенного, а просто человеческого) с нашими нетитулованными народными артистами.

Многочисленные примеры последних лет рисуют безрадостную, характерную для многих сел и деревень картину. Народные мастера в своем хуторе, станице, селе в качестве учителей как раз никому не нужны! В лучшем случае их используют в сельской клубной самодеятельности (на смотрах, концертах, т. е. в мероприятиях по «культурному обслуживанию»), в худшем — они поют изредка, от случая к случаю, не имея учеников, не зная, кому и как передать свое умение. О своей «нужности» певцы и не подозревают: — «Да кому нужны эти наши старые, отжившие песни!» — говорят они.

Существуют и другие важные и нужные опосредованные формы подачи фольклорного материала, по-разному интерпретирующие традицию: публикации в сборниках, нотации, звукозаписи (простые, многоканальные, а также с так называемым «скользящим» каналом).

Мы не отрицаем и не можем отрицать пользы от нотных расшифровок и тем более от звукозаписей (например, эффективный метод обучения — одновременное сочетание воспроизводимого в звукозаписи аутентичного пения и пения руководителя-профессионала). Однако их эффективность возрастает после живого контакта с представителями традиционной песенной школы. Ведь воздействие на ученика во многом зависит от первого впечатления и правильно поданной информации. Научить — это значит впервые для ученика показать ему что-то правильно. Отрицательные же стороны переучивания, перевоспитания известны каждому.

Опыт работы ансамбля НИИК показал, что учителями (знатоками фольклорной традиции), обогатившими репертуар коллектива традиционным материалом и мудростью духовной культуры, были не только сельские, но и городские мастера. Все же учителя сельские преобладают. Их было примерно вдвое больше, чем городских. Городские ансамбли пока представляют для нас ценность лишь как пропагандисты уникального местного материала.

Обучаясь у сельских мастеров, мы неожиданно для себя сами стали учителями сельской молодежи, особенно подростков и детей. В частности, в хоперской казачьей станице Кумылженской местный молодежный ансамбль быстро подружился с нашим коллективом. Ребята нам подпевали, записывали наш репертуар на магнитофон, активно приглашали приехать еще не один раз...

Новый аспект в проблеме учителя проявился весной 1985 года в станице Романовской (18 км от г. Волгодонска Ростовской области) на встрече с местным казачьим ансамблем. Этот ансамбль, состоящий из четырех поколений (дети — молодежь — среднее поколение — пожилые казаки), очень интересен по составу, репертуару, методике работы. Однако нас удивила самая юная его участница, четырехлетняя девочка. Она тоже стала для нас настоящим учителем, показав в казачьей пляске столько темперамента, огня, вдохновения, что даже затмила на время танцующих рядом с ней пожилых, почитаемых нами мастеров.

С этого момента самое пристальное внимание мы стали уделять участию детей в фольклорных коллективах, их поведению и настроению во время пения и пляски. Оказалось, что такие органичные для детей (проявляющиеся в их песенном поведении) качества, как искренность, жизнерадостность, раскованность, доверчивость, крайне необходимы песенному кругу; что этим качествам тоже надо учиться или восстанавливать их в себе, вспоминая свое детство.

Рекомендации, касающиеся проблемы учителя для бытового ансамбля, можно сформулировать так:

живой контакт с учителем-знатоком фольклорной традиции — начало начал фольклорного ансамбля;

любой участник ансамбля потенциально сам является учителем;

учитель в фольклорной среде — это не только знаток местного традиционного стиля (художественного материала), но и носитель национальной духовной культуры;

сельского мастера по-настоящему сближает с учеником городского ансамбля духовная, идейная общность;

наблюдайте за естественным поведением ребенка в ситуации фольклорного пения и пляски, это поможет вернуться к истокам вашей искренности, жизнерадостности, приобрести необходимую раскованность.

IV. Методика обучения

Общение с народным мастером, бытовое пение, отношение к фольклору как к «способу жизни» породили особую методику обучения, характеризующуюся интенсивными формами и способами вхождения в традицию. И в традиционных фольклорных коллективах, а сейчас и во многих бытовых молодежных ансамблях не существует репетиций в общепринятом значении этого слова. Репетиция как сознательная тренировка, «муштра», выучивание голосовых партий по нотам, работа над образом противоречат самой фольклорной установке «жить в песне». Если же «работа» и возникает, то она носит характер не монотонный, а активно творческий, взаимообогащающий и учителя, и ученика.

Процесс обучения участника происходит вне «работы», причем гораздо более эффективно и интенсивно именно в момент художественного исполнения, как бы посредством впитывания, изнутри, без активного вмешательства извне. Обучение идет как будто само собой. Навык такого устного обучения (навык «пения за следом»), как показывает опыт, приводит каждого участника коллектива к интенсивному «обучающему» восприятию-соисполнению и знакомой и незнакомой народной песни во время почти любого реально слышимого факта пения. Именно этот навык привел к быстрому становлению репертуара в ансамбле НИИК.

Итак, в основе наших рекомендаций по методике обучения, методике вхождения в народную художественную традицию лежит всего один совет. Этот совет очень точно и кратко сформулирован самими сельскими мастерами: «Пой за следом!» Обобщая, здесь можно говорить о принципе подпевания. Поют не все, подпевать может каждый.

Строго говоря, именно в подпевании как основополагающем принципе художественно-творческой деятельности заключена

главная отличительная (типологическая) особенность бытового ансамбля. В песенном кругу подпевают все: ученик — учителю, учитель — ученику, друг — другу, бас — дисканту, дискант — басу... Именно так рождается контакт коллективного сотворчества, сотрудничества, сообучения (а не обучения или самообучения), шире — контакт художественной содеятельности (а не самодеятельности). Подпевание рождает систему песенных взаимоотношений участников.

Отделив подпевание от пения (в данном контексте — как стремления к качественному самопроявлению, личному творчеству, солированию, демонстрированию своего уникального таланта), мы устранили многие методические вопросы, связанные с нотной грамотой (нотирование песен, сольфеджио и т. п.). Однако такой подход никак не снимает, а наоборот, повышает значение запевалы, личного таланта, правдивости художественного образа в песенном кругу. Пение в бытовом коллективе возникает как творческая взаимопомощь, единство друзей, а не просто как сумма качественных голосовых партий.

В изустном способе вхождения в традицию возникают свои вопросы и проблемы. Подпевание как сотворчество просто невозможно без развития таких качеств личности, таких ее состояний, как доверие (к учителю), жизнерадостность, искренность, раскованность.

Устный характер сохранения, передачи и развития фольклорной традиции определил целый комплекс взаимосвязанных принципов ее живого функционирования. Эти принципы тесно связаны с естественными закономерностями человеческой жизни, соответствуют нашему исходному представлению о народной песне как части жизни, особом способе художественного общения.

Перечислим их:

обучение — *исполнение* (каждый акт обучения происходит всегда во время художественного исполнения);

простота основы каждого элемента фольклорной системы в любом, даже внешне сложном по структуре варианте;

становление (строго говоря, песня не бывает народной, а всегда становится народной);

преодоление (это основа для участия в художественном процессе каждого, пение через преодоление своей неспособности или на пределе своих эмоций и своего таланта, в итоге — общедоступный и равноправный способ художественного самовыражения);

излучение (коллективное эстетическое переживание прекрасного, ощущаемое впервые от данной песни или от данного ее становления — становления ее как народной — родной).

Вся структура традиционного стиля устроена таким образом, чтобы в него можно было легко включаться, постепенно, по особым «ступенькам», все выше и выше поднимаясь к верши-

нам мастерства. И уже на самых первых «ступеньках» ученик участвует в творческом процессе, в создании художественного произведения.

Какие же начальные ступени «мастерства» можно выделить в традиции? Они существуют буквально во всем: и в системе жанров (простейшие плясовые и казачьи строевые песни), и в многоголосной фактуре (вокальные партии на двух-трех нотах), и в звуке («подтягивай!», «пущай голос, да не бойся!»).

Анализ донской казачьей песни, даже самых сложных ее образцов (протяжной песни с ее различными типами многоголосия, ритмики, мелодики), показал, что в основе фольклорной традиции, возникшей и функционирующей в бытовой среде, лежат всегда простые нормы. Это касается всех сторон стиля: жанров, поэтических текстов, ладового строения, слоговой ритмоструктуры, музыкальной ритмики, мелодики и мелодического варьирования, многоголосной фактуры, звукоизвлечения, хореографии, инструментария и т. д.

Сложность стиля связана не с фольклорными нормами, а с их непредсказуемой вариантностью, проявляющейся в музыкальном характере певца. В общем плане можно говорить, что все сложное в фольклоре — это не до конца понятое простое.

Простота основы — неотъемлемый признак народной песни. Там, где этот признак нарушен, например, во многих сценических обработках фольклора, мы уже не можем вернуть песню в быт.

Анализируя протяжную казачью песню, в частности ее наиболее сложные ритмоструктуры, мы пришли к выводу, что протяжная форма не возникает и не сочиняется. Она такой становится в процессе распева какой-либо простой основы: песни плясовой, хороводной, свадебной, плача и т. д.

Легко заметить, что становление — это универсальный признак фольклора: становится традиция, стиль, обряд, жанр, песня... Становится коллектив, школа...

Пение в живой бытовой ситуации способствует становлению песни как символа: происходит впитывание песней главных существенных для меня событий, актов, предметов, людей, настроений, возникают ассоциативные связи: песня-человек, песня-поступок, песня-эмоция, песня-природа. Все это возникает здесь и теперь, во время живого звучания, излучения художественного образа. Становление песни как моей, личной, впитывание ее мудростей как моего опыта — в этом заключена самая суть традиции. Разные песни способны впитывать по-разному разное содержание.

На примере принципа становления можно проследить еще одну закономерность, связанную с различными этапами и фазами воспитания традиций. Эта закономерность проявляет себя как становление скачками. Можно указать на такие этапы скачков, как:

- а) первые звуки, скачок из тишины (слышу!);
- б) собственное включение в пение, скачок из молчания (участвую!);
- в) включение в традицию, скачок в простоту (создаю!);
- г) посвящение ученика, скачок в почкование (множу!);
- д) включение в обряд, скачок в символ, обряд, жанр (живу!).

Эти скачки соответствуют и этапам воздействия песни, и этапам включения в традицию.

Термин «преодоление» возник у нас первоначально как качество пения, качество звука (петь на преодолении). Народные мастера, особенно знатоки казачьей песни, любят петь от души, зычно, по-уличному, часто на пределе своих регистровых возможностей. Это подкупает ученика, заставляя в свою очередь предельно внимательно, активно включаться в традицию.

Действительно, практическое освоение традиционного музыкально-поэтического языка, многоголосной фактуры и системы импровизации — это ломка всех представлений о музыке, и нелегкое освоение (впитывание) новых норм, освоение во что бы то ни стало. Преодоление — это становление живого, позитивного, самого лучшего, что может предложить на данный момент человек.

Выделив, сформулировав принцип «излучения», мы попытались таким образом выразить наше внутреннее певческое ощущение традиционного стиля, состояние вдохновения, эстетического подъема. Это — ощущение стиля через исполнение произведения. Это особое эстетическое переживание, возникающее при восприятии народной традиции, ощущаемой нами как своей, живой, родной, национальной.

Строго говоря, излучение — этот эстетический ток песни — самый сильный импульс дает в тот момент, когда «впервые песня состоялась». Излучение — это всегда впервые, всегда в процессе становления, всегда стилистически правильно и на вершине человеческих способностей (на преодолении самого себя). Интенсивное вживание ученика в плоть и кровь поющего совместно с учителем произведения — это самый верный способ почувствовать излучение. В момент излучения возникает целостное восприятие песни, раскрывающее всю ее красоту, и все это обладает исключительной заразительностью — заражает, а потом и вербует сторонников, поклонников, участников.

V. Условия и ситуации функционирования ансамбля

В фольклорном коллективе бытовой ориентации многое, если не все, определяет сама ситуация пения. Именно ситуация становится «автором» песен, репертуара в целом, состава коллектива и даже методики его работы.

Какую окружающую среду для бытования фольклора в городе можно считать благоприятной? Где легче всего приживается и уже прижилась народная песня?

Исходной посылкой для оптимистических прогнозов по отношению к молодежному фольклорному движению может служить положение, что праздник — это «не только первичная, но и вообще неунитожимая категория»*.

Благоприятными ситуациями, как показывает практика городских ансамблей, являются такие, которые связаны с праздником, с его разновидностями (гулянье, торжество, застолье и т. д.), а также досуговые ситуации, которые легко с помощью песни превратить в праздничные (встреча гостей, поездка в гости, пение на природе, на улице и т. д.). Объединяясь с песней, луг становится праздничным лугом, а прогулка — праздничной прогулкой.

Уже сам факт появления песни там, где она рождалась и процветала — на воздухе, на улице, на гулянье, на празднике — частично «возвращает» ее в быт. Думаю, что более конкретный лозунг сегодняшнего дня — вернуть песню на воздух, на природу.

Для сохранения фольклорной традиции пение на воздухе, по сравнению с пением домашним, имеет большие преимущества. В этом убеждает опыт праздничных песенных гуляний с участием сельских традиционных и городских молодежных фольклорных ансамблей. Создается новый для горожанина тип зрелища: «сценой» становится и песенный круг, и песенное шествие, и массовые хоры всех присутствующих.

На воздухе возникает особое ощущение певческого звука и собственного голоса, и голоса твоего товарища. Даже самое громкое пение не кажется здесь вульгарным криком. Приспосабливаешься то к акустике среды, то к температуре, то к ветру. Большое значение имеет расстояние между поющими, между певцами и зрителями (ведь песня значительно эффективнее действует вблизи).

Как складывается круг зрителей? Лучше, если постепенно: сначала начинает петь ансамбль, а потом уже подходят зрители и естественным образом формируются их круг. В этом случае певцы ощущают себя хозяевами, а зрители — гостями. Если же сначала образовалась толпа, пусть даже в виде круга, придти в него как-то неудобно, не чувствуешь себя хозяином. Постепенно и естественно складываясь, круг как бы дифференцирует людей. В центре — лидер-запевала. Вокруг него — участники ансамбля, они поют за лидером, «за следом». Он — их учитель, они же, его ученики, охраняют его во время пения,

* Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. — М., 1978. С. 80.

поддерживают, возвеличивают, ценят, создают ему комфортную среду обитания.

Следующая окружность (вторая), более многочисленная — ближайший ряд зрителей. Он преимущественно состоит из подпевающих учеников, почти вот-вот готовых войти в состав участников ансамбля. Они практически уже знают песню. Это зрители, самые нужные для нас, поющих. Они нас защищают, создают благоприятную, доброжелательную среду, ценят нас как учителей. Мы же поем и для себя (для ансамбля), и — в меньшей степени — для них.

Позади учеников подпевающих — более широкий круг (третий), ученики слушающие, еще не решившие посвятить себя нашему делу. Причины могут быть самые разные — замкнутость, скромность, неверие в свои способности, новизна самого явления и т. д. Но поющих они безусловно уважают, любят, поддерживают. Из них приходит пополнение в круг подпевающих зрителей.

Периферийный круг (четвертый) — случайные прохожие, зеваки, недоброжелатели, скептики и т. д. Они нам не могут ни помешать, ни сбить настроение, мы надежно защищены своими зрителями-учениками. Защищенность поющих — одно из условий, позволяющих возникнуть исполнителю излучению, проявляющемуся на воздухе особенно мощно.

Круги зрителей — это и этапы включения в традицию (случайный прохожий — заинтересованный — слушающий — подпевающий — ведущий), и этапы вхождения в круг поющих, и этапы обучения. Сравним это с обычной сценой, где есть четкое деление на артистов и зрителей. Там, в зрительном зале, и ученики, и скептики «перемешаны», зал для исполнителя часто воспринимается в целом как враждебный ему. Поэтому нет на такой сцене комфорта, выступающий не чувствует себя здесь в безопасности, особенно, если он застенчив по характеру.

Увлекательно петь в кругу на воздухе, если в этом участвуют два ансамбля. Здесь — целое поле для импровизации: поем по очереди, как бы соревнуясь или учась, поем вместе один и тот же репертуар... Такая форма (два ансамбля) — легка (успеваешь отдохнуть и в это время послушать товарища), и плодотворна. Она несет и большую воспитательную нагрузку. Такое пение обычно длится больше двух часов.

Третья форма пения в кругу, с нашей точки зрения, самая важная — это совместное пение-обучение учителей и учеников — народных певцов и участников молодежного коллектива.

Большое количество участников народного гулянья затрудняет общение в круге, лишает многих возможности увидеть, попеть, поплясать, поговорить с учителем-мастером. В такой ситуации может выручить другая форма пения — медленное хождение с периодическими остановками. Медленно прогули-

ваясь, зрители по очереди окружают певцов, имеют к ним более свободный доступ.

Праздничные народные песенные гулянья были широко распространены, например, в недалеком прошлом во многих казачьих станицах, когда по воскресеньям сходились и съезжались хуторяне из разных мест на центральную станичную площадь, на базар, «играли» свои песни, слушали друг друга, перенимали репертуар, учились. Общение фольклорных коллективов какой-либо одной станицы и приписанных к ней хуторов мы рассматриваем как стихийное функционирование песенной школы. Об этом же можно говорить и в отношении праздников в городском парке. Здесь тоже может складываться песенная школа — на улице, на воздухе, в процессе живого творческого общения различных фольклорных коллективов.

Предпосылки для создания такой традиции в городе: ряд стабильных коллективов, освоивших фольклорную традицию, регулярность их встреч. Такая песенная школа может быть основой будущего городского фольклорного клуба или любительского объединения.

Итак, активное использование местных традиционных стилей; бережное сохранение самой сути и глубины национального духа, проявляющегося в народных произведениях; живое общение с учителем-знатоком местной традиции; отношение к фольклору как к особой, ничем не заменимой форме творческой деятельности (способу жизни); живая праздничная ситуация коллективного пения в городе, приближающаяся к традиционной сельской — вот минимум необходимых на сегодняшний и завтрашний день условий для успешного развития городских молодежных фольклорных коллективов бытовой ориентации.