



Г.Я. Сысоева

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СРЕДА В СИСТЕМЕ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сегодня, как никогда, мы наблюдаем в обществе интерес к традиционной народной песне и как к факту живого народного бытового искусства, хотя этот слой культуры становится все тоньше и тоньше — до прозрачности, и как к предмету музыкально-этнографического исследования. Но, что самое неожиданное, традиционная песня все чаще заявляет о себе как о профессиональном искусстве, претендуя, с одной стороны, на филармоническую сцену, а с другой — на роль музыкального сувенира на корпоративных вечерах, разнообразных мемориальных мероприятиях, даже тех, которые организованы духовенством. И это не говоря уже об участии фольклорных ансамблей в массовых увеселительных празднествах, на свадьбах, юбилеях, встречах, проходах: тут им место находилось всегда, но не такое почетное место, а так, что-то вроде обязательного атрибута типа свиной головы на липецкой свадьбе.

Участники активно концертирующих фольклорных ансамблей — молодежь, сегодня чаще всего это городская образованная молодежь, костяк которой обычно состоит из профессиональных музыкантов. Поэтому следует задуматься о том, кто, как, чему и для чего готовит музыкантов, профессионально занимающихся фольклором.

Сегодня в образовании сформировались три направления, существенно различающиеся задачами обучения, методами и результатами. Речь пойдет только о тех специалистах, которые считают, что они занимаются именно фольклорным исполнительством.

Народно-хоровое направление представлено отделениями в музыкальных училищах и музыкальных вузах. Оно обеспечивает подготовку специалистов для профессиональных народных хоров и их подражателей в среде художественной самодеятельности, нередко не только не уступающих, но и превосходящих профессионалов за счет существенной подпитки от живой традиции, с которой они, как правило, в той или иной степени связаны.

Это искусство, благословленное М.Е. Пятницким в начале XX в., за годы советской власти научилось быть плакатным, письменным, авторским со всеми вытекающими последствиями: явная и скрытая обработка напевов, текстов, стилизация костюмов, надуманность

композиций, и все это — под флагом европеизации народного музыкального мышления. Но парадокс заключается в том, что народная песня в таком хоре перестала быть народной и отказалась от всего, что составляет сущность и специфику фольклора, — от устности, традиционности, анонимности, импровизационности.

Профессиональное народное искусство переводит язык традиционной культуры на язык современной массовой культуры, из сферы быта в сферу искусства. К этому надо относиться так же, как если бы некто вышил бисером картину В.М. Васнецова «Три богатыря»: угадать можно, но другая техника исполнения порождает и другие образы, и другие ассоциации у зрителя.

И вот вдруг мы сегодня наблюдаем нечто необыкновенное: в народных хорах, которые по-прежнему не отказываются от курса на профессионализацию народной песни, стал заметен поворот в сторону фольклора не как цитатного родника, а как традиционной исполнительской манеры. Причин у такого обращения много, вот главные из них:

— мода на фольклор, поскольку он наименее идеологизирован, а народный хор, в отличие от фольклорного ансамбля, в представлении массового слушателя ассоциируется с рупором советской идеологии и считается проводником коммунистической политики;

— мобильность фольклорного ансамбля, так как художественная самодеятельность, убитая перестройкой, не в состоянии обеспечить существование больших народных хоров, гораздо легче содержать небольшой фольклорный ансамбль;

— проблемы «репертуарного голода» в народном хоре в связи с резким сокращением композиторов и поэтов-песенников, сочиняющих для народного хора.

Всё это и заставило хоровиков-народников активнее работать с фольклорным материалом. Особенно заметны новые тенденции в народно-хоровом образовании. Кроме больших учебных хоров практически в каждом учебном заведении созданы и фольклорные ансамбли, которые стремятся не отходить от расшифровки, импровизировать, использовать диалектное произношение слов. Однако за редким исключением радикальной перестройки на народный тип музыкального мышления не происходит. И по-прежнему выпускники народно-хоровых отделений вузов и особенно училищ выходят с дипломами, не имея адекватного представления ни о народных обрядах и праздниках, ни о народной жизни, ни о народной песне, ни о народной манере, ни, тем более, — о народном музыкальном мышлении. Главная причина — в учебных планах и программах, которые по-прежнему ориентируются на былую славу и популярность профессиональных народных хоров и фольклор не изучают, а используют.

На отделениях народного хора очень мало часов отводится на народное творчество, не проводится экспедиционная практика по сбору фольклорного материала, этнографии нет вообще в учебных

планах (может поэтому сценический антураж к песне часто вопиюще противоречит этнографическому контексту). Студенты не знают или игнорируют местные (узколокальные) особенности исполнительской манеры, поскольку практически не используют в своей работе фонограммы песен в исполнении носителей традиции. При таком подходе к фольклорному материалу, когда главным исполнительским принципом является не правдивость, а красивость, рождается авторский фольклор. А куда ведут такие эксперименты, мы уже знаем.

Главный упрек, который можно предъявить фольклорным ансамблям, появившимся на народно-хоровых отделениях, — это отсутствие связи с живой традицией. Но там, где такая проблема решается, коллективы добиваются поразительных результатов, как, например, в фольклорном ансамбле «Межа» Тверского музыкального училища (руководитель И.Н. Некрасова) или в фольклорном ансамбле «Воскресение» Губкинского музыкального училища в Белгородской области (руководитель А.В. Горбатовская). Ансамбли держат твердый курс на аутентичный фольклор благодаря энтузиазму руководителей и вопреки государственному образовательному стандарту, в котором и слов-то таких нет!

Культурологическое направление предполагает, что выпускники культурпросветучилищ и институтов культуры придут после окончания работать во дворцы и клубы, поэтому учебные предметы там исключительно разнообразные, а итоговые требования — на порядок ниже, чем в специальных музыкальных учебных заведениях. В результате выпускники не получают достаточных знаний ни как музыканты, ни как этнографы, а уж практические навыки редко поднимаются выше ступени начального музыкального образования (то есть музыкальной школы).

Главный опыт фольклорного исполнительства выпускники приобретают в учебных коллективах (часто просто замечательных в зрелищно-концертном отношении). Но их фольклор родом не из села, а из аудитории, поэтому вся страна дружно поет песни «На горе на горушке не шум звенел, не гром гремел», «Уж ты, Порушка, Параня». И даже те коллективы, которые преодолевают эту всероссийскую каноническую имитацию и по-настоящему занимаются какой-либо конкретной традицией (а такие коллективы есть!), не могут обеспечить своим студентам индивидуальный профессиональный рост: в этих коллективах могут вырасти хорошие исполнители, но до грамотных музыкантов, будущих руководителей коллективов вырастают единицы.

Чаще всего выпускники именно этого направления создают небольшие ансамбли для выступления в ресторанах, на туристических теплоходах, презентациях, свадьбах и т.п. Это достаточно успешный бизнес, и здесь не требуется ни правдивости, ни красоты, достаточно куража. Ансамбли такого рода выполняют ту же роль, что цыганские ансамбли в XIX в.: создают ситуацию, когда зритель при желании сам может присоединиться к выступающим.

В фольклорные ансамбли институтов культуры нередко попадают молодые сельские таланты, можно сказать, носители своей традиционной культуры, пусть даже не в полном объеме, но — носители! Их начальный деревенский певческий и слуховой опыт, речевой и музыкальный диалекты бесценны для фольклорного ансамбля и его руководителя. Но как быть, если таких талантов немного, и все они из разных мест, и манеры у всех разные!

Подобные проблемы появились еще у М.Е. Пятницкого, когда он стал соединять смоленских, рязанских, воронежских певцов для исполнения общей песни. Каждой группе пришлось отказаться от своих исполнительских традиций: одни пожертвовали тембром, другие — тесситурой, третьи — искусством орнаментации. А надо было не жертвовать, а учиться друг у друга. И в первую очередь — учиться руководителю. Но при этом он должен владеть как минимум одним музыкальным диалектом досконально, приближаясь по мастерству к лучшим сельским певцам — носителям традиции. И такие руководители тоже есть, например, О.Г. Никитенко, руководитель фольклорного ансамбля «Станица» Волгоградского института культуры и искусства.

Этномузыкологическое направление официально существует с 2003 года, хотя неофициально — с 1990 года, со времени открытия А.М. Мехнецовым в Санкт-Петербургской консерватории отделения этномузыкологии. Была создана принципиально новая модель музыкального образования, ориентированная на изучение и осмысление всей системы традиционных ценностей русского народа и осознание музыкального народного творчества как особой этнической или субэтнической ментальности.

Ориентация на региональные традиции представляется правильной и плодотворным выбором. Вузы, работающие по программам специальности «этномузыкология», не сговариваясь, ориентируются в большей степени на определенные музыкальные диалекты: Санкт-Петербургская консерватория — на северо-западные традиции, Воронежская государственная академия искусств — южнорусские (и то не все, а только областей центрального Черноземья), Петрозаводская консерватория — на традиции финно-угорских народов, музыкальный факультет Вологодского пединститута — на вологодские традиции в контексте северорусских, Казанская — на традиции народов Верхнего и Среднего Поволжья.

Как тут не вспомнить Ф.А. Рубцова, который говорил: «Та или иная манера звукоизвлечения должна вытекать из стиля определенной традиции и характера исполняемых песен» (2, с. 33), подчеркивая, что нет и не может быть единой общерусской манеры пения.

Это означает, что важнейшим фактором успешного профессионального становления фольклориста является определенная этнокультурная среда — естественная или искусственно моделируемая.

На уровне практических исполнительских навыков глубокое погружение в конкретный локальный стиль или музыкальный диалект

позволяет перестроить музыкальное сознание и мышление студентов, максимально приблизить их к носителям традиции, чтобы в конечном итоге овладеть приемами музыкально-фольклорного моделирования. На этом пути — лучшие фольклорные ансамбли, и первые по старшинству и по значимости — фольклорные ансамбли Московской государственной консерватории (руководитель Н.Н. Гилярова) и Санкт-Петербургской государственной консерватории (руководитель А.М. Мехнецов).

Есть глубокий смысл в том, что студент из Липецка, например, глубоко погружается в традицию воронежско-белгородского пограничья. Он не столько занят новыми для себя напевами и текстами, сколько увлечен изучением механизма, порождающего эти песни и удерживающего их при всех вариантных преобразованиях в зоне инвариантных звуковысотных и ритмических структур. И вернувшись в свою родную Липецкую область, он будет знать, какой следует подобрать ключ для того, чтобы открыть самобытность липецкой музыкальной традиции и сделать ее узнаваемой при реконструкции в своей педагогической или творческой работе.

В Воронежской государственной академии искусств, например, разработана следующая схема практического освоения музыкального диалекта. Учебная программа курсовых фольклорных ансамблей составлена по принципу от частного к общему:

— узлокальная песенная традиция, то есть, традиция одного села (первый курс);

— локальный песенный стиль воронежско-белгородского пограничья (второй курс);

— южнорусская традиция в локальных разновидностях (третий курс);

— песенные стили других регионов; звуковая реконструкция нотных публикаций (четвертый курс);

— подготовка дипломных программ (пятый курс).

На этом пути наибольшие трудности вызывает не проблема репертуара (наш архив насчитывает тысячи интересных записей, расшифровок), и не проблема сценичности (это удалось преодолеть). Перед этномузыкологами встают задачи иного рода, связанные с достоверной реконструкцией того, что записали в экспедиции.

Эта задача вообще одна из самых актуальных в современной фольклористике, поскольку фольклорные тексты воссоздаются в новых условиях тиражирования традиционной музыкальной культуры. Имитация живого аутентичного звучания фольклора в нетрадиционной среде — любительских, учебных, профессиональных фольклорных коллективах — сегодня это новая фольклорная реальность, которую нельзя отрицать и с которой нельзя не считаться. Процессы реконструкции фольклора требуют научного осмысления.

Под реконструкцией фольклорного текста понимается воссоздание целого из фрагментов во всей полноте смыслов, контекстов, предназначений, художественных средств и исполнительских приемов.

В теоретическом плане ракурс рассмотрения проблем реконструкции может быть различным:

— сравнительно-исторический, при котором исследователя, прежде всего, интересуют динамические процессы: генезис, эволюция, трансформация тех или иных явлений;

— структурно-типологический, который позволяет выявить стереотипы мышления в конкретных формах и их ареалы;

— антропоцентрический, при котором в центре изучения — сам человек, его система ценностей, его духовная сущность.

В результате первых двух научных парадигм уже накоплен ценнейший материал, который нередко представлен как отдельные наблюдения, факты, фрагменты, складывающиеся в единое целое лишь предположительно или не складывающиеся вовсе. Исследования региональных и локальных песенных стилей, жанров, обрядов — это и есть опыт реконструкции системы традиционной культуры или части ее, а также попытка объективной оценки системы со стороны, извне.

В антропоцентрической модели исследования, возникшей в специальных разделах лингвистики в конце XX в. (лингвокультурологии, лингвофольклористике) меняется система координат: в центре исследования — эмоции человека, его мироощущение, сознание, потребности, которые и порождают этническую ментальность и конкретные формы ее проявления в традиционной культуре, в том числе, и в фольклоре. Исследования в этом ракурсе имеют эмоционально-оценочный характер, поскольку являются взглядом на систему традиционной культуры изнутри.

Полевые и теоретические исследования должны быть базой для практической фольклористики, занимающейся имитацией живого аутентичного звучания, то есть, исполнительской реконструкцией. Настоящего достоверного исполнения невозможно добиться без опоры на такие исследования. Реконструкцию ранних публикаций невозможно осуществить без решения сравнительно-исторических задач, семантику ритмов и напевов невозможно понять без специальных структурно-типологических исследований, а понимание этнической (субэтнической, сублокальной) ментальности, то есть, склада души и склада ума формирует у исполнителей особое эмоционально окрашенное отношение к произведениям фольклора.

К исполнительской реконструкции в естественной среде прибегают в своей экспедиционной работе собиратели, особенно если речь идет об обряде, который к тому же следует записать на пленку. Результаты такой реконструкции обычно очень показательны, а иногда неожиданны: до конца допеваются тексты, меняются лады, тесситура, качество звука, а главное — более понятными становятся мотивация и этнографический контекст обряда.

В искусственной реконструкции из коллективной памяти нельзя извлечь впечатления, связанные с исполнительством, — их нет, но есть знания, иногда — опыт стороннего наблюдения, которые и

являются основным инструментом трансмиссии (передачи и восприятия традиционных знаний и навыков).

Любая реконструкция фольклорного текста включает в себя несколько задач.

Воссоздание этнографического контекста. Здесь следует ответить на вопросы: где, когда, кем, как и зачем исполнялось фольклорное произведение (то есть, место, время, состав исполнителей, функция). Для обрядового фольклора — это строго определенное функцией пространственно-временное размещение в структуре обряда, за которым стоит некий ритуально-мифологический смысл. Для необрядовых форм фольклора — это множество празднично-бытовых ситуаций, из которых выстраивается своя парадигма смыслов на определенном культурно-историческом срезе. Одна из сложностей реконструкции — сделать ее соответствующей определенному историческому этапу. Например, если в реконструкции обряда вождения русалки с. Оськино Воронежской области ввести глиняную маску жоака, как это было в начале XX в., то он должен быть и одет в соответствии с предписанием того времени в белые холстинные рубаху и порты, а не в цыганский наряд, как это стало обычаем во второй половине XX в.

Воссоздание конституации. Если в традиционном обряде и ситуация, и чувства «заказаны» традицией, то мы не знаем зачастую, какую ситуацию нужно реконструировать для исполнения, например, протяжной песни. Анализ полевых записей показывает, что необрядовые тексты в экспедиционных архивах обычно лишены этнографического сопровождения. Опыт анализа таких ситуаций предпринят И.А. Морозовым и Т.А. Старостиной в статье «Ситуативные факторы порождения фольклорного текста», в частности, ситуации звукопорождения с точки зрения семантики (1, с. 12, 26). Одна из форм реконструкции конституации — это музыкально-этнографические спектакли, в которых искусственно создается модель образно-ситуативного параллелизма условно-сценической реальности и поэтического содержания песни.

Воссоздание структуры обряда. В реконструкции, как правило, нуждается типовой сценарий обряда, его возможные вариации, а восстановление мифопоэтической основы, семантики возможно на исследовании фрагментов и параллельном сопоставлении всех обрядовых кодов — акционального, вербального, музыкального, темпорального, локативного, атрибутивного, персонального и т.д. Смысл реконструкции — сохранение и осмысление функций обряда, в том числе, в ситуации трансмиссии. Это глубинный уровень реконструкции, затрагивающий не столько внешнюю сторону обряда (*как, каким образом*), сколько внутреннюю мотивацию (*зачем, с какой целью*).

Воссоздание условий для реализации типического в индивидуальном творчестве. Наибольшую трудность в реконструкции представляет воссоздание ситуации, при которой перед исполнителем стоит ре-

альная проблема выбора возможностей в средствах художественной выразительности. Так, например, носители традиции могут изменить запев, орнаментацию подголоска, звукорядную шкалу напева, ладовую форму, не говоря уже о тесситуре, фонической окраске звука, паузировании и прочих более простых и естественных изменениях. Все это должно быть предметом серьезной исследовательской работы, в результате которой только и можно достичь аутентичного звучания в имитирующих коллективах.

Воссоздание достоверного звучания. Главная проблема — не в воспроизведении фонической окраски звука, способов вокализации, интонировании, что достаточно легко, а в представлении песенной традиции как конкретного музыкального диалекта со своим попевочным словарем, набором музыкальных лексем, ритмическими и звуковысотными моделями, ладовыми формами. Вот почему наилучших результатов достигают те ансамбли, которые исследуют и исполняют только одну традицию. Стремление к максимальной достоверности реконструированного звучания вынуждает поставить «ограничители» и в творческой деятельности фольклорного ансамбля «Воля», которым я руковожу: мы поем преимущественно песни воронежско-белгородского локального песенного стиля.

Но и на этом пути есть свои подводные камни. Одной из серьезнейших проблем является фальсификация традиционного исполнительства в среде самих носителей традиции. Не все, что собиратель привозит из экспедиции, отражает реальные художественные ценности и установки традиции. Нужно обладать большими знаниями и опытом, чтобы составить заключение об истинных художественных установках. Кто из собирателей не привозил из экспедиций записи, сделанные от малоталантливых и малоумеющих исполнителей, не являющихся истинными знатоками своей традиции! И как страшно, что когда-нибудь именно эти записи могут послужить кому-то образцом для исполнительской реконструкции!

Для выбора творческой позиции коллектив должен руководствоваться определенными критериями, каждый из которых имеет свою шкалу значений:

- критерий аутентичности: реконструированный — «авторский» фольклор (имеется в виду скрытая его обработка);
- критерий идентификации традиции: узнаваемая — неузнаваемая локальная специфика;
- критерий глубины освоения традиции: на уровне копирования — на уровне музыкального мышления;
- критерий этнографической достоверности: реконструкция обряда в быту — сценическая реконструкция;
- критерий эстетический: ориентация на лучшие исполнительские версии — ориентация на единичную, пусть даже неудачную запись;
- критерий выбора адресата: для высокого искусства — для массового слушателя;

— критерий характерности: типичное — редкое (нетипичное, удивительное).

Слушая некоторые фольклорные ансамбли (не этнографические), можно сделать вывод, что и руководители, и участники никогда не задумывались о степени достоверности реконструкции, а это означает, что свой собственный творческий стиль они оценивают гораздо выше традиционного, коль пропагандируют в своих выступлениях именно его! Манией исключительности страдают многие руководители — это слышно по звучанию их коллективов, где сознательно фальсифицируется и фактура песни, и ее фоническое звучание. Что греха таить: во многих имитирующих ансамблях (так было бы правильнее назвать городские фольклорные ансамбли) — любительских, учебных, профессиональных — руководители прибегают к фальсификации аутентичного звучания. У этого явления есть несколько порождающих причин:

— желание рассматривать традиционную культуру как товар, который можно выгодно продать на рынке концертного бизнеса, отсюда — желание «приукрасить» песню;

— невысокий уровень знаний и навыков руководителей коллективов в области традиционного исполнительства;

— неумение выбрать традицию в качестве модели для реконструкции;

— игнорирование традиционных методов вовлечения в фольклорное исполнительство (через игру, обряд, хоровод, припевание и т.д.).

И всё же нельзя не признать радостный факт: несмотря на сложности обучения фольклорному исполнительству, становится всё больше хороших коллективов, исполняющих аутентичную музыку. При этом как-то незаметно появилась и уже в полный голос заявляет о себе новая проблема: а где и для кого исполнять такую музыку? Нашел свою нишу и процветает фольклор стилизованный, балаганный, сувенирный, застольный. А традиционный? Он решительно перемещается из села в городские любительские и учебные фольклорные ансамбли (слава Богу — хоть так!), но востребован пока больше всего на фольклорных праздниках.

Многие коллективы, осознавая свою ответственность за сохранение достоверного облика традиционной песни, находят разнообразные формы сценического показа традиционной музыки (музыкально-этнографические спектакли, тематические программы, лекции-концерты), успешно выступают звуковыми декорациями на всевозможных выставках, презентациях, вечерах. Но более всего они ценят возможности попеть вместе с носителями традиции (этнографическими коллективами) и выступить в академическом концерте на филармонической сцене. В этом проявляется знаменательная тенденция современного фольклорного исполнительства: стремление поднять живую традиционную песню до элитарного искусства и донести ее, не расплескав, до слушателя, нуждающего-

ся в укреплении своей этнической самоидентификации, духовной связи с историческим прошлым своего народа.

Фольклорный ансамбль также должен уметь решать задачу вовлечения слушателей и зрителей в процесс исполнения, без чего реконструкция фольклора будет неполной. Наиболее приспособленная для этого форма — праздник (сельский, городской, уличный, фольклорный фестиваль, прикрепленный к какой-либо календарной дате). Сверхзадача фольклорного коллектива — пробуждать этническую память и отзывчивость не только для участия в общем исполнении песен, хороводов или народных игр, но и вызвать желание слушать и сопереживать.

Далеко не всегда удается воссоздать атмосферу единения всех присутствующих и породить желание быть соучастниками праздника. Главные причины неудач в этом направлении видятся в следующем:

— отсутствие установки на традиционность (в мотивации самого праздника, репертуаре, формах исполнительства, составе выступающих коллективов);

— агрессивность выступающих коллективов по отношению к зрителю, которая проявляется в навязывании ролей: мы — артисты, вы — зрители, в этой ситуации фольклор обесценивается.

С появлением в 1999 г. Российского фольклорного союза многие ансамбли узнали о существовании друг друга, а общение на фестивальных мероприятиях породило своеобразное соревнование за максимально достоверное представление певческой традиции. Невозможно перечислить всех, но об одном коллективе все же хочется сказать. Это московский ансамбль «Веретенце» под руководством Е. Краснопевцевой и Б. Ерофеева, реконструирующих в городских условиях традицию села Плехово Курской области. Известная плеховская исполнительница Е.Т. Басова удивлялась: «И как это у них получается? Они как мы — только молодые...».

Итак, главная цель фольклорного образования — познание и сохранение традиционной культуры — требует воссоздания в процессе обучения этнокультурных механизмов, которые смогут обеспечить достоверность реконструкции фольклорных текстов, относящихся к национальному достоянию народа.

Литература

1. *Морозов И.А., Старостина Т.А.* Ситуативные факторы порождения фольклорного текста // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 2. М., 2003.
2. *Рубцов Ф.А.* Русские народные хоры и псевдонародные песни // Советская музыка, 1970, № 6.