

сборники песен и стихотворных произведений, имевшие широкое хождение среди грамотной части населения; дешевые популярные песенники, печатавшиеся массовыми тиражами; несметное количество разнообразных лубочных листов, включавших текст какой-либо известной песни и яркую картинку к нему. С середины XIX в. сюда же можно добавить балаганные представления и концерты на открытых эстрадах общедоступных садов, театров, клубов и пр., где звучали и городские романсы, и народные песни в авторской обработке, и стихи любимых поэтов, часто измененные до неузнаваемости и в таком виде распеваемые простонародной публикой. Здесь же будущие актеры, заводилы, знатоки фольклорной драмы, петрушечники, владельцы потешных панорам и другие люди, поглавившие страсть к представлениям, зрелищному искусству ярмарок и народных гуляний знакомились с новомодными чувствительными романсами, водевильными куплетами, фривольными песенками кафешантаннных франсонеток и прочим подобным материалом, который затем вполне мог быть использован в народной драме, кукольной комедии, раешном обозрении. Таким образом, изучение песенной стихии фольклорного театра, вполне вероятно, поможет найти один из ключей к разгадке самого феномена традиционного искусства перевоплощения и действия, природы игрового существования в театральном пространстве-времени (в его фольклорном понимании), законов формирования и бытия народного зрелищно-игрового, драматического искусства. Думается, исследование фольклорного театра сквозь призму его песенности, ласт интереснейший материал и для осмыслиения истории народной песни, существенно откорректирует наши представления о бытования как классической народной песни, так и поздних городских песенных жанров в переломные эпохи (рубеж XVIII - XIX вв., конец XIX - начало XX столетия), в различных социальных кругах, в разных областях традиционной культуры.

И.В. Мациевский

ТРАДИЦИОННОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ХХI ВЕКЕ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

Вопросы традиционного певческого искусства сегодня, на грани тысячелетий, насущны, по крайней мере, по 4 причинам. Во-первых, обращение к истории культуры всегда актуально на рубежных этапах развития страны, народа, его духовной деятельности, обусловлено необходимостью подытожить пройденное и наметить наиболее перспективные пути в грядущем. Во-вторых, и в дошедшем до нас наследии - аудио- и видеозаписях, нотных, словесных текстах, и в еще кое-где сохранившихся традициях реального исполнительства (в активной либо пассивной форме) мы ищем чистоту, духовную экологию подлинного высокого искусства, равно как живительную энергию нового музыкального, шире - культурного возрождения. В-третьих, все острее осознается опасность утраты подавляющим большинством наших граждан потребности, навыков и опыта собственного художественного творческого самовыявления

(повсеместно в широком быту *люди перестали петь!..*) и постепенного превращения лишь в потребителей искусства (да и то, чаще всего, не путем непосредственного художественного контакта с творцами-исполнителями, а через эрзацы - кассеты, TV, другие СМИ). В-четвертых, актуальность названной проблематики обусловлена как образно-идеологическими, так и структурно-технологическими задачами современного искусства - музыки, театра, кино, видео, поиском индивидуальной и национальной художественной идентичности, новых тем, способов их реализации, форм контакта со слушателем-зрителем, выразительных средств. А ведь, как известно, много нового таится в забытом, слабо или вовсе не познанном старом...

Сегодня все яснее осознается **неразрывность композиционной и артикуляционной сторон традиционной песни**, целостный художественный образ и морфологическая структура которой *задумываются, формируются, воспринимаются, воздействуют на слушателя-зрителя и передаются из поколения в поколение* в непосредственном **исполнительском становлении** как **искусство контактной коммуникации** (определение К.Чистова). Все явственнее - противоречивость и условность идущей по инерции от литературы, других форм письменной культуры ценностной сепарации т.н. морфологической (читай: композиционной) и фонологической (артикуляционной) сторон песни как носителей *основной либо очактивической информации*. Как показывают современные исследования (и в России и за рубежом), артикуляция - не менее важная составляющая песенной морфологии, чем ритм, мелодия, лад и пр., нередко выступает как *жанроопределяющая морфологическая доминанта*. Более того, через артикуляцию осуществляется **исполнительское управление** всем процессом реального *произнесения, воплощения и донесения до слушателя* целостного облика песни, ее смысла и структуры.

Как только мы осознаем потребность в целостном, исполнительском охвате традиционной песни, тут же сталкиваемся с естественной и неразрешимой для сегодняшнего урбанизированного и компьютеризованного общества проблемой безвозвратной утери *обрядового контекста функционирования* народной музыки. Возможно ли, пусть в виртуальной форме, восстановить этот контекст, что способствовало бы более адекватному постижению сакрального смысла песни, пения и всей самоты целостного действия "функционирование-пение-восприятие-медитация-рождение" нового жизненного качества" в процессе его реализации? самопостижением или самообучением современных исполнителей, несущих тезу рус и адаптированные к европейской письменной традиции образные и структурные стереотипы. Здесь необходимо, и не только по литературе всех родов, но в полевых условиях непосредственных контактов с носителями традиции (бесед, уроков, собственного при носителе пропевания, совместного пения и анализа аудио- и видеозаписей) последовательное, поэтапное вхождение в целостный мир традиции, осознание себя, своего места в сегодняшнем *реальном* и целостном *виртуальном* процессуально-временном и этно-пространственном ее состояния. Для постижения традиционной эстетики и теории песни необходимо выявить ее **системный** (опять - опасность европейских адаптеров!) конгломерат выразительных средств и иерархии составляющих его структурных уровней. Причем особого внимания здесь заслуживает проблема этнорегионального группового (ансамблевого) и индивидуального звукоидеала - эстетических нормативов пения в разных жанро-функциональных ситуациях.

В этой связи явственно проступают как языковые, так и психо-физиологические проблемы.

Во-первых, качество звука и построения звукового поля песни связано с *фонетическими* характеристиками словесного текста, диалекта, говора, по-разному

Разумеется, тщетны попытки решить этот вопрос только самовоспитанием, реализуемыми в речи и в пении, но безусловно отражающимися как в артикуляционном, так и интонационном формообразовании. Учет специфики информации и типа памяти нынешних (вторичных) интерпретаторов фольклора обуславливает обязательную корректировку *устной и письменной форм* фиксации и постижения традиционных песенных закономерностей. Графическая деформация фонетики текста *гарантирует принципиальные искажения* певческой стилистики!. Здесь не может быть места компромиссу и надеждам на многообразие исполнительского прочтения ("подстроимся, ведь слышали, как они - носители поют!?" - Нет, адаптирующая деформация обеспечена!) Проблема эта особенно остра на материале маргинальных и пограничных этно-диалектных групп.

Во-вторых, пение - часть *целостной системы жизнедеятельности человека в традиции*. Физиологические константы пения неотрывны от дыхательных и двигательных нормативов *покедневного и обрядового поведения носителя традиционной культуры* и формируются (чаще всего, бессознательно, но также - при различных формах воспитания, обучения в семье и обществе) на протяжении его жизненного пути. Достаточно быстрое (5-10 лет) в противовес самой традиции, но единственно возможное в условиях современной городской среды постижение названных психо-физиологических нормативов требует *специальных, нацеленных на решение определенных задач интенсивных занятий* не только диалектом, фонетикой и собственно пением, но и тренировкой дыхания, всего (в различных положениях тела) и собственно певческого мышечного аппарата.

В-третьих, певческое искусство - неразрывная составляющая генетически единого (а в традиционном сознании и реально мыслимого) *сингретического художественного действия и культуры в целом*, где самоп्रоявление певца взаимосвязано (а нередко и совмещается) с поведением инструменталиста, танцора, актера игровой акции и т.п. А значит, и постижение певческого мастерства оказывается недостаточным без познания *других форм традиционного артистического выявления*, что, соответственно, вызывает необходимость в современной ситуации определенных нацеленных занятий и выработки адекватных методик.

В-четвертых, человеку с современным европейским тезаурусом для постижения нормативов традиционного певческого исполнительства-творчества необходимы целенаправленные и проводимые по специальной методике интенсивные занятия *импровизацией и композицией в условиях устной коммуникации*.

Автор предполагает проиллюстрировать названные положения на опыте певческих фольклорных студий и мастер-классов, проводимых в Финно-угорской музыкальной академии в Петрозаводске, на кафедрах народной музыки и фольклористики вузов Санкт-Петербурга, Москвы, Киева, Клайпеды, в "Школе архангельского пения", организуемой в различных городах Польши при участии специалистов из разных стран Центром традиционной музыки Средне-Восточной Европы (г. Люблине), Российской и Белорусской документальной и художественной кинематографии.