

## ФОЛЬКЛОРНОЕ МЫШЛЕНИЕ И МОДЕЛИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ

***Аннотация.** В статье подробно анализируется круг проблем и практических задач, возникающих перед городскими фольклорными ансамблями этнографического направления в процессе освоения локальных певческих традиций. Намечаются пути их решения, рассматриваются необходимые условия успешной деятельности; одним из главных является комплексный подход к источникам, отвечающий природе традиционной народной музыкальной культуры.*

***Ключевые слова:** фольклорное исполнительство, певческая реконструкция, колористическая окраска звука, освоение локального диалекта.*

Прошло более 40 лет с того момента, как у городских жителей в России случился настоящий взрыв интереса к традиционной песне — после создания Дмитрием Покровским в 1974 году своего знаменитого ансамбля. Сегодня во многих городах существуют великолепные фольклорные ансамбли, которые весьма достоверно и художественно мастерски исполняют песни, играют на инструментах, воссоздают обряды. Фольклорные ансамбли сегодня входят в инфраструктуру современной социокультурной среды города: услуги фольклорных ансамблей более или менее востребованы, развивается рынок изделий декоративно-прикладного искусства, проводятся фольклорные фестивали, массовые праздники в духе реконструкции народных обрядов и танцевальные вечера. Одним словом, в городах создаётся целая фольклорная индустрия. При этом в самих сёлах, где, собственно, складывалось и развивалось традиционное народное искусство, замирает не только традиционное народное творчество, но и жизнь вообще. В Воронежской области кое-где даже ставят памятные знаки: «Здесь было село такое-то!!!».

Итак, мы имеем дело с новой реальностью, с новой формой существования традиционной сельской (а значит — земельческой) культуры в городе. В целом она, конечно, отличается от сувенирных народных хоров, возникших по образу и подобию профессиональных хоровых коллективов. Эти отличия заметны в репертуаре (отказ от музыкальной обработки произведений), сценическом поведении (отказ от постановочных движений), костюме (отказ от стилизации под «народное»), в звуке (отказ от единообразной, кем-то придуманной «общерусской манеры пения») и т. д. Фольклорными ансамблями взят курс на аутентичность. Но так ли аутентично звучат традиционные песни в городском фольклорном ансамбле?

Конечно, среди фольклорных коллективов велик процент неумелых и нелепых по своей художественной устремлённости ансамблей. Будем считать, что они только в начале своего пути, и не станем оценивать их деятельность. Не будем также рассматривать здесь и деятельность «сувенирных» фольклорных ансамблей, о которых ещё Дмитрий Покровский писал с горечью: «Ярко раскрашенные, стилизованные под “подлинную манеру пения”, они развлекают туристов “национальной самобытностью”. Народная культура, низведённая в “кич”, на продажу — разве это не самое отвратительное из порождений современного мира?»<sup>1</sup>.

Речь пойдёт об ансамблях, которые стремятся к музейной достоверности воссоздания традиционной песни во всех её контекстах и конституациях, с сохранением надэтнических универсальных признаков (прежде всего — устности, традиционности, вариативности и пр.) и местного исполнительского стиля или музыкального диалекта. Такие ансамбли хотят приблизиться к совершенному художественному исполнению (а ведь этого зачастую не случается и в этнографических ансамблях: всегда какого-то голоса не хватает, а какой-то бывает лишним). Думаю, что ансамблей такого уровня сегодня в России уже более сотни — практически в каждом большом горо-

---

<sup>1</sup> Покровский Д. Из заметок о традиционной культуре // Дмитрий Покровский: Жизнь и творчество / Сост. Н. Р. Буданова, Н. В. Морозин. М.: Ассоциация Экост, 2004. С. 54.

де, причём, как правило, несколько; наибольшую известность получили ансамбли Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, «Народный праздник», «Казачий круг», «Русская музыка», «Ромода» (Москва), «Братина» (Санкт-Петербург), «Станица» (Волгоград), «Воля» (Воронеж) и др.

При всем внешнем сходстве певческой реконструкции и оригинала, есть ряд качеств, существенно отличающих городских исполнителей от сельских. В некоторых случаях городские исполнители так «манерничают», что вызывают у зрителей (особенно — неискушенных) неприятие, полное отторжение народной песни вообще. Они не столько стремятся быть похожими на сельских народных исполнителей, сколько хотят быть непохожими на народный хор. Неестественность (а иногда — и неискренность) городских исполнителей лишает их главного — правдивости реконструкции. На это как одну из главных проблем указывал ещё Д. Покровский: «Можно научиться петь похоже, даже очень похоже на народных певцов. Но как научиться той душевной тонкости, великодушию, которые позволяют им нести и не замутить высочайшую и сложнейшую культуру? Как научиться той бескорыстности, при которой люди, будучи великими музыкантами и поэтами, продолжают оставаться простыми людьми в самом лучшем смысле этого слова?»<sup>2</sup>.

Вот несколько проблем, стоящих перед участниками городских фольклорных ансамблей.

**1. Копирование — погружение.** С копирования начинают все. Так учатся говорить маленькие дети — бессознательно усваивая и лексику, и грамматику, не подозревая о существовании правил спряжения, склонения. Так и сельские исполнители усваивают традиционную песню: прислушиваются, припеваются, запоминают, сравнивают, выбирают — усваивают родной музыкально-фольклорный словарь. Музыкальный синтаксис и лексику песенной традиции городскому исполнителю невозможно понять на примере одной-двух песен, тем более что разные жанры формируют свои словари и свои композиционные приёмы, к тому же горожанин в звуковую среду

---

<sup>2</sup> Там же. С. 47.

песенной традиции погружается лишь эпизодически. И в этой эпизодичности и оторванности от музыкально-фольклорного языка заключена основная проблема. Чем больше музыкально-лексический запас у исполнителя, тем больше правды. Если ездит в село Плёхово Курской области Елена Алексеевна Краснопевцева с участниками ансамбля «Веретёнце» более 30 лет — это сразу слышно.

И только после устного бессознательного копирования можно перейти к осмыслению норм жанро- и формообразования песенного фольклора определённой локальной традиции путём глубинного анализа нотных расшифровок, исполнительских версий, вариантов, диахронных изменений, певческой лексики. Однако у большинства городских фольклорных ансамблей по-прежнему главным и единственным источником для реконструкции является текст расшифровки — нотный и словесный — однажды записанной песни, причём, возможно, в не самом лучшем исполнении.

Может возникнуть вопрос: а зачем слушать, если песню можно быстрее выучить по нотной расшифровке? Слушать надо для анализа исполнительских приёмов. К сожалению, они остаются за пределами нотного текста, поэтому для их выделения следует опираться только на этнографические записи, желательно — сделанные от разного состава исполнителей. Методика анализа исполнительских приёмов, номенклатура этих приёмов, терминология применительно к фольклорному исполнительству совершенно не разработаны.

Для городского исполнителя, репертуар которого обычно включает песни разных традиций, должно стать обязательным размышление о типичном и нетипичном в фольклорном исполнительстве и осознание этих различий на разных уровнях:

- территориальном (проявление: узколокальное, локальное, региональное, субэтническое, общенациональное);
- жанровом (проявление главных и периферийных жанровых признаков, местной специфики жанра);
- этнографическом (включение в обряд, исполнительская мотивация: бытовая или сценическая; возрастные предпочтения и пр.).

На этом пути можно сделать множество не только открытий, но и ошибок. Например, можно принять единичное за типическое, случайное за модное, наносное за традиционное, индивидуальный приём — за характерную местную особенность. Так, например, случайные (или индивидуальные) исполнительские приёмы выдавались за типические в выступлениях московского ансамбля «Жар».

Нужен огромный собирательский и «слушательский» опыт, чтобы выявить фальсификацию, попавшую нечаянно в саму традицию, а так бывает, ведь мы нередко уже не можем записать песню в нескольких исполнительских версиях, чтобы найти и заметить искажения. Вот и появляются в текстах нелепости типа «Я на белку наступила» вместо: «Я на бел камень ступила».

**2. Диалект.** Я бы назвала первопричиной неудач городских фольклорных ансамблей неумение услышать и осваивать диалект, и прежде всего — фонетику, потому что лексику перенять проще — не так много диалектных слов встречается в песенных текстах и разговорных интермедиях. Например, гласные в южнорусской традиции очень часто представлены дифтонгами, т. е. звуками, как бы перетекающими от одного к другому: «о» в «а» или в «у», «е» в «а» и т. д. В 2002 году мне даже удалось сделать маленькое открытие — выявить диалектную группу «гамаи» в Воронежской области, которые переводили безударное «о» в «а»: ноаж (нож), моай (мой). В разговорной речи это уже мало где сохранилось, а вот в пении в воронежско-белгородском пограничье — достаточно много. Сравним два разных исполнения одной и той же песни из села Иловка Алексеевского района «Как у нашего соседа»: этнографическую запись 1997 года с бабушками и запись одного белгородского городского фольклорного ансамбля (очень хорошего, на мой взгляд). Кому-то в первую очередь покажется, что главное отличие — в темпах и тембрах (бабушки старые, поют медленно, глухо, в низком регистре, а молодые — звонко и задорно). Но в то же время как будто бы чего-то ещё не хватает? Оказывается — диалекта! Хотя многие и не заметят этой разницы, не осознают её в силу своего городского происхождения.

Иловские поют: «Как у наше(a)сосе(a)да веселя была бясе(a)да».

Городские поют: «Как у нашего соседа весела была беседа».

Вывод: у городских исполнителей нет дифтонгов на гласные звуки, зато есть взрывное «г».

Итак, недостоверное произношение лишает фольклорное исполнение интонационной правдивости, что влечёт за собой упрощение звукового оформления напева.

**3. Колористическая фоническая окраска звука** — это вообще огромная проблема для городских ансамблей. Существует две крайности преувеличения: «красивость» и нарочитая крикливость. Первая связана с бессознательными эстетическими установками на понятный для художественно образованного городского слушателя звук: на глубокой вокальной опоре, выровненный по всему диапазону. Так в деревне почти никто не поёт. Вторая крайность — напротив, ориентация на звук без опоры и вибрации, белый, крикливый. А вот так в деревне довольно часто поют. Но ни то, ни другое, не является мастерским, тем, которое осознаётся и в городе, и в деревне как художественно совершенное. Поэтому вывод можно сделать такой: невозможно научиться правильному пению без выбора исполнителя, которому следует подражать, который наиболее художественно убедительно представляет традицию. Руководитель как посредник между народными исполнителями и городскими певцами может только подсказать, кому следует особенно подражать. Ориентация на какой-то звуковой образ обязательно есть и в самих сельских этнографических коллективах. Например, после смерти выдающейся исполнительницы Ольги Ивановны Маничкиной из села Подсереднее Белгородской области ансамблем стала руководить Варвара Дмитриевна Ходыкина. Хотела она этого или не хотела — но она стала и по манере, и по тембральной окраске певческого звука очень похожей на Маничкину, потому что этот художественный образ в ансамбле признан самым убедительным, эталонным.

Второй пример. В фольклорном ансамбле «Воля» была исполнительница Молчанова Татьяна Ивановна, которой повезло встретить Учителя, по голосовым возможностям близкого себе — Веру Васильевну Шишкину из села Прудки Красногвардейского района Белгородской области. Она десятки раз, а может и больше, слушала всё, что напела Вера

Васильевна, каждый раз находя новые детали, которые хотелось освоить, попробовать исполнить самой. Это тот случай, когда городской исполнительнице повезло найти свой звуковой идеал.

Итак, в формировании навыков фольклорного исполнительства городским певцам следует опираться на конкретный певческий стиль и конкретные установки. Общие принципы такой учебной работы были уже сформулированы автором, опубликованы и приводятся здесь ещё раз.

«1. Комплекс, связанный с постановкой певческого аппарата:

— техника дыхания (вдох, наполнение, задержка дыхания, экономный выдох, подвдох, активный выдох);

— пение на цепном дыхании;

— формирование звука (над нёбом, у гортани, у переднего края зубов и пр.);

— использование резонаторов (грудного, головного, смешанного) и их связь с регистрами;

— использование темброво-колористических красок (звук: светлый, близкий, глубокий, глухой, звонкий и т. д.);

— приёмы выразительного паузирования.

2. Комплекс, связанный со звукоизвлечением и звуковедением:

— певческая атака (твёрдая, мягкая, придыхательная);

— звуковедение (кантиленное и отрывистое пение, декламационный и скандированный стиль и пр.);

— вокализация гласных (в том числе дифтонгов);

— озвучивание согласных;

— специальные приёмы соединения звуков (ровное и пунктирное глиссандирование, запаздывание на короткий форшлаг на предыдущем звуке и пр.);

— приёмы быстрого переброса голоса из регистра в регистр (киксы, йодли, «ики», «ихи», взвизгивания, сбросы, флажолетные призвуки и пр.).

3. Комплекс, связанный с артикуляцией и дикцией:

— освоение норм произношения диалектной речи (замена согласных, например, «щ» вместо «ч», «с» вместо «ц» и пр.);

— освоение неосознанных скрытых норм произношения при пении (удвоение и утроение согласных, вокализация дифтонгов, дробление гласных, например, «моай» вместо «мой», смягчение согласных и др.);

— огласовка согласных (вставка между согласными гласных букв «и», «ы» или реже — «а», «е»).

#### 4. Комплекс, связанный с музыкальностью:

— восприятие ритма (отношение к счетной единице музыкального ритма, переход от регулярного ритма к свободному, пение по ритмоформулам, пение по акцентам в сегментированных формах);

— тип интонирования (многозначность звуковысотного выражения отдельных ступеней лада, подвижность лада: сужение и расширение; глиссандирующий строй);

— агогические средства выразительности.

#### 5. Комплекс, связанный с импровизацией:

— осознание разных функций голосов и воспроизведение разных голосовых партий одной песни;

— осознание стабильных и мобильных параметров музыкального текста;

— осознание взаимозаменяемости отдельных попевок;

— импровизация в ладах»<sup>3</sup>.

Разумеется, все эти исполнительские навыки должны развиваться в упражнениях, осознаваться при прослушиваниях, использоваться в исполнительской реконструкции.

А нужно ли так скрупулёзно следовать традиции, ведь всё развивается, меняется, в том числе художественные вкусы и запросы современного общества. Возможно, сохраняя старину, мы препятствуем обновлению народного певческого искусства?

---

<sup>3</sup> Сысоева Г. Я. Методика работы над музыкальным диалектом в фольклорном ансамбле // Вопросы музыковедения и музыкального образования: Сб. науч. тр. Вып. 7: Ансамблевое исполнительство в академической и фольклорных традициях: теория, история, педагогика / Отв. ред. М. Г. Долгушина, И. А. Богомолова. Вологда: ВГПУ, 2013. С. 148.



Ответить на эти вопросы можно следующим образом. Во-первых, сколько будет жить человек, его одинаково будет интересовать и будущее, и прошлое, и с этой позиции сохранить в живом виде певческое искусство необходимо, тем более что это мало кто и умеет. А во-вторых, никакая обработка не может сравниться с красотой подлинной песни, как не может сравниться голос искусственного соловья с пением настоящего — непредсказуемым, завораживающим.

Мотивация к пению у сельских исполнителей и у городских сегодня в одном пункте общая — желание продлить жизнь народной песне как художественному шедевру.