

~~8 рр~~
~~к 90~~

А. Кулаковский

КАК СОБИРАТЬ И ЗАПИСЫВАТЬ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

МАССОВАЯ
ФОЛЬКЛОРНАЯ
БИБЛИОТЕКА
ЛЮБИТЕЛЯ
МУЗЫКИ

ВЫПУСК III



Москва 1962

МАССОВАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ БИБЛИОТЕКА ЛЮБИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Вып. III

~~899~~
~~К 90~~

Л. Кулаковский

КАК
СОБИРАТЬ
И
ЗАПИСЫВАТЬ
НАРОДНЫЕ
ПЕСНИ

~~17342~~

Советский композитор
Москва 1962

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Что такое фольклор, фольклористика? В буквальном переводе «фольклор» — это «мудрость народа», практически — это понятие применяют для обозначения той «мудрости народа», которая выражена в обобщенной, художественной форме. Фольклор — песня, сказка, поговорка, пословица; фольклор музыкальный — мелодия песни, наигрыш, созданные народом и передаваемые, как и пословицы, сказки, — по памяти, устно; фольклор изобразительный — народные орнаменты, вышивки, рисунки. А фольклористика — наука о том, как собирать, записывать фольклор, и — само его изучение.

Каждый народ накапливает за долгие века и тысячелетия неисчислимы богатства фольклора. Сейчас уже общеизвестно, что на основе фольклора развивается и расцветает искусство профессиональное — поэзия, музыка, живопись. В фольклоре каждый народ создает собственный «портрет», выражает себя — свой характер, темперамент, свое ощущение мира, миропонимание. «Если хотите узнать характер народа, его быт, — прислушайтесь к его песням», — говорили китайцы уже тысячелетия тому назад.

Понимать ценность фольклора, хотя бы его отдельных, самых выдающихся произведений, люди научились уже давно, тысячелетия назад. Древние китайские рукописи и египетские папирусы содержат многочисленные записи явно фольклорного происхождения. Древние поэмы, сказания, саги, записанные тысячу и две тысячи лет назад, были также, вероятно, долгое время фольклором: созданные безымянными певцами, они столетиями передавались устно, пока не были кем-то записаны. Но

всерьез понимать значение фольклора, прежде всего песен, мелодий, наигрышей, научились лишь в последние века. Долгое время представители правящих классов относились к фольклору с пренебрежением, свысока, как к «грубому», «простонародному» искусству. И только с восемнадцатого, особенно же с девятнадцатого века зарождается фольклористика, начинается подлинное и целенаправленное собирание произведений народного творчества и их изучение.

Какой же путь прошла музыкальная фольклористика за два минувших века своего развития? В каком состоянии находится она сегодня?

Произведений фольклора записано очень много; различных книг — сборников песен, наигрышей разных народов земного шара и фольклорных исследований — издано во всех странах огромное количество. За несколько десятилетий в СССР заново художественно раскрылись и поразили весь мир красотой, оригинальностью и самобытностью своей музыки и поэзии многие народности, до революции иногда не известные даже специалистам. В советской стране в корне изменилось отношение к народному творчеству — его повсюду пропагандируют и изучают, на его основе композиторы создают национальное музыкальное искусство. И все же в настоящее время мы находимся только в начале пути, фольклористика — пока еще мало популярная наука и о работе фольклористов известно еще мало.

Это становится особенно ясным, если сравнить положение фольклористики с ее близкой «сестрой» — археологией. Чуть ли не каждую неделю газеты и журналы приносят известия о новых находках, раскопках археологов — достижения археологии мгновенно становятся общеизвестными, о них пишут научные монографии, популярные статьи и увлекательные очерки.

С радостью и удивлением узнаем мы о всех сохранившихся остатках материальной культуры далекого прошлого всех стран и народов земного шара — будь это египетские гробницы, мексиканские храмы, древнерусские курганы, хранящие обломки оружия, посуды, обрывки одежды наших предков.

К сохранившимся же остаткам духовной культуры прошлого такого интереса не проявляется. Широкие круги читателей часто не представляют, что в памяти

наших старших современников порой хранятся уникальные ценности — наследие большой древности, итог многовекового развития культуры народов, их художественного творчества.

Вероятно, большинство читателей искренне изумится, когда узнает, что в последние десятилетия среди фольклорных находок был ряд весьма важных — укажем на первый вариант кабардинского сказания о Прометее; находку (у мариупольских греков) народного танца, первое описание которого можно прочесть в «Илиаде» Гомера; древнюю — тысячелетней давности — самобытную специфически женскую инструментальную народную культуру (найденную и в Курской области и «под боком» — на полпути между Москвой и Киевом!); древнейшую русскую народную комедию, едва лишь «вылупившуюся» из языческой обрядности, по форме напоминающую древнюю эллинскую хороводную драму.

В отличие от археологических находок **фольклорные «залежи» не могут ждать!** Археологи действуют спокойно, не торопясь; нередко они откладывают намеченную экспедицию на год и более, даже печатно рассказывают, что там-то и там-то осталась вереница неразрытых курганов. Они знают: обломки древних зданий, посуды, оружия, пролежавшие в земле тысячи лет, потеряют еще годы...

Не то у фольклористов. Старик или старуха, из слабеющей памяти которых мы, при первой же встрече с ними, не успели «выскрести» все ценное, не ждут повторного визита: умирают или просто дряхлеют и забывают почти все свои песенные богатства. А их дети, часто не подозревая, какими ценностями обладает старшее поколение, не усваивают их. Фольклорные «курганы» тают у нас на глазах, подобно снегу, рассеиваются, как марево...

Евгения Линева, одна из крупнейших русских фольклористок начала нашего века, писала в 1904 году: «Как золото в песке, затеряны во всевозможных наслоениях жизни многие прекрасные произведения народного гения. «Ищите — и найдете!» — взывают они к нам устами певцов. Медлить нельзя!»

Прошло еще два десятилетия — и та же мысль, с той же настойчивостью выразил Александр Затаевич, советский фольклорист, впервые открывший миру песен-

ное и инструментальное творчество киргизов и казахов.

«Мог ли я, — говорил он, — пройти равнодушно мимо тех сокровищ, которые так неожиданно передо мною открылись? Культурному миру они до сих пор оставались совершенно неизвестными, а между тем их уже коснулась гибельная рука вымирания! Нужно было спешить с записью того, что еще осталось целым».

Разумеется, даже эти выдающиеся знатоки народного творчества недооценивали иногда его богатства, не представляли себе всей многочисленности источников фольклора, продолжающих бить там, где о них и не подозревали.

Итак, необходимо срочно записывать замечательные памятники народного искусства. В каждой своей поездке фольклористы могут наблюдать, как по самым различным причинам забываются и исчезают произведения, имеющие порою крупное культурно-историческое значение или же большую художественную ценность.

Собирание и изучение художественных достижений народа, накопленных им за долгие века и тысячелетия, — очевидная задача фольклористов, но далеко не единственная. Не менее важно изучение **вновь возникающих произведений** и тех изменений, которые происходят со **старыми произведениями**, т. е. их сложной «жизни» в современности. Но об этом отдельно.

ФОЛЬКЛОРИСТЫ — СЛЕДОПЫТЫ

В фольклорных сборниках приводятся обычно только результаты, плоды фольклорной работы; в справочниках («в помощь фольклористу») — только сухой перечень требований, анкет, правил записи. Таким образом «полевая» работа фольклористов остается неопи-санной, и не многие знают, что эта работа отнюдь не похожа на сухой сбор «местных материалов» во время «инспекционных поездок».

«Полевая» работа не менее увлекательна, чем поиски археолога или геолога-разведчика. Особую прелесть ей придает разнообразие методов, форм работы, неожиданность условий, многогранность этой редкой специальности. Чтобы добиться успехов в каждой поездке, фольклорист должен отдаваться ей со всем возможным напряжением, страстью подлинного следопыта; он должен быть готов непрерывно переходить от методов разведчика к методам внимательного наблюдателя, литературоведа, музыковеда, быть неутомимым ходоком — и психологом, нередко — экспериментатором, техником, фотографом.

Первый этап работы — это поиски богатых «месторождений» фольклора. В прошлом, лет двести назад, когда были опубликованы первые сборники народных песен, проблема эта почти не возникла перед их составителями. Из множества звучащих повсюду народных песен, отбирались наиболее эффектные и популярные, их мелодии записывались (обычно схематично, на слух), затем «раскладывались на голоса» или снабжались примитивным аккомпанементом — после чего считалось, что сборник («песенник») готов. Никто не обращал внимания на то, что содержание сборника оказывалось

пестрым в стилистическом и в художественном отношениях, неравноценным.

В девятнадцатом столетии, в известной мере в связи с «хождением в народ» интеллигенции, появились также и первые собиратели песен, например такие, как Павел Якушкин, ходившие по селам, отыскивавшие песенные первоисточники, записывавшие фольклор от народных певцов по месту их жительства. К сожалению, эти собиратели не были музыкантами и записывали только слова песен, без мелодий.

Иногда — в том же XIX веке — фольклорные открытия происходили и «нечаянно». Так, политические ссылки, высланные в далекую Сибирь или на крайний Север, часто сталкивались с незнакомой народностью, оригинальным бытом, песнями, посвящали годы изучению жизни и фольклора этого народа. В одном случае это привело даже к крупнейшему научно-культурному открытию. Молодой политический ссыльный Павел Рыбников, очутившись на берегах Белого моря, неожиданно понял, что попал в подлинный заповедник древнего русского эпоса. «Сам воздух здесь был насыщен былинами» — писал Рыбников друзьям. В короткий срок ему удалось записать тексты множества былин («старин», как их называли сами сказители), созданных в далекие времена Киевской и Новгородской Руси. О том, что русский древний эпос мог сохраниться, и в таком изобилии, никто из ученых и не помышлял. Тома былин «богатырского цикла», собранных Рыбниковым, произвели подлинную сенсацию, открыли глаза на могучее прошлое русского эпоса, стали основой последующих крупных работ и исследований в этой области (Гильфердинга, Стасова, братьев Соколовых и других). А в последующие годы все поняли, как своевременно было открытие Рыбникова: даже на глухом Севере с каждым новым десятилетием старый эпос стал исчезать из быта, забываться; неуклонно сокращалось как число знатоков былин, так и число самих «старин»...

Что же касается подлинно музыкально-фольклорных экспедиций, то первой из них была знаменитая поездка М. Балакирева и Н. Щербины по Волге в 1861—1862 гг. (первый записывал мелодии песен, второй — тексты). И хотя и здесь записи производились в ос-

новном на борту судна от случайных попутчиков, матросов, грузчиков, качество собранных песен было таким высоким, что появление сборника, в котором было всего лишь сорок русских песен, стало огромным событием не только в истории нашей фольклористики, но и в развитии всей русской музыкальной культуры.

Положение фольклористов и условия их работы в наши дни в корне изменились. Стремительные сдвиги во всех формах быта, во всей жизни, широкое распространение радио, звукового кино — всё это приводит к тому, что старые песни и наигрыши быстро уступают место новым, и так как среди этих старых песен есть немало чрезвычайно ценных, своевременная точная запись их становится делом первостепенной важности, срочным, а порою и трудным.

В наши дни становится трудоемкой и нелегкой и другая сторона деятельности фольклористов: полное и объективно точное описание современного «музыкального быта», всего репертуара новых, популярных в народе песен, всех изменений, постоянно происходящих и в этом репертуаре и в самих современных, вновь создаваемых песнях. Именно поэтому фольклористу часто приходится быть своего рода «следопытом».

Опыт говорит о крайне неравномерном «распределении» фольклорных ценностей. Рядом с «песенным» селом, богатым фольклором, где живут подлинные мастера, знатоки народной музыки и поэзии, часто расположены села «не песенные», где по тем или иным причинам местный старинный фольклор позабыт и вытеснен современным или городским фольклором прошлого века; в этих условиях систематическое, планомерное обследование каждого села, каждого населенного пункта нерационально и потребовало бы целой армии фольклористов (число же их крайне ограничено). Наиболее правильным методом поэтому являются бесконечные распросы, настойчивое и терпеливое разматывание получаемых сведений-нитей.

При решении конкретных заданий, с которыми фольклорист выезжает в экспедицию, необходимо совмещать «официальные» пути и неупомимые самостоятельные розыски.

Допустим, перед фольклористом поставлено конкретное задание разыскать пастухов-рожечников, записать

их наигрыши на рожках. «Исходные данные» довольно туманны: несколько лет назад по праздничным дням в определенном городке или селе бывали рожечники, играли поодиночке и группами — ансамблями. Естественно, что, приезжая в данный пункт, фольклорист идет и в культотдел райкома, и в местный дом народного творчества или к заведующему избой-читальней, клубом, к учителям школы — тем, кто преподает или преподавал пение, руководил оркестром народных инструментов, наконец, просто разыскивает местных старожилов, чтобы расспросить их о рожечниках.

Но помимо этих обычных путей, которые, как правило, дают в руки ценные «нити» — сведения, фольклорист не должен упускать ни одной «случайной» нити; так, он может получить немало сведений и от случайных попутчиков, всех «встречных и поперечных». Поговорив с одним, с другим, с десятым, он иногда уже к вечеру первого дня может встретиться с нужными ему рожечниками и кроме того получить много адресов рожечников из других сел, а то и певцов, или исполнителей на других инструментах. Нередко эти «побочные» нити ведут в другие районы и даже далекие области. В таких случаях необходимо тщательно записывать все адреса: не удастся поехать самому, можно передать их другим фольклористам — подобные следы не раз приводили к малым и большим фольклорным открытиям.

Порою же нити ведущие к таким открытиям, можно найти и не выезжая из города, отыскав приезжих, слышавших в своих родных местах замечательные песни, наигрыши, или даже умеющих исполнять их. Некоторые чудесные песни, известные ныне всем по сборникам Римского-Корсакова, Балакирева, Чайковского, были получены именно подобным образом. Наконец, драгоценные нити можно обнаружить также в старых книгах и журналах. Так в 1937 году проф. К. В. Квитка, просматривая старые журналы, нашел опубликованную еще в 1870 г. любительскую заметку о так называемых курских «кувичках» — дудочках, на которых играли в одном из курских сел. Квитка поехал по следам этой заметки семидесятилетней давности и «риск» его оправдался. Без труда удалось найти села (Плехово, Гахово и другие), в которых поныне сохранилась

игра на древнейшем музыкальном инструменте — так называемой «флейте Пана» (в античной Греции с такою флейтой изображался бог стад и полей Пан). В России этот инструмент — старинная «цевница» считался давно уже забытым, но вот, в 1937 г., он оказался в некоторых селах популярным, любимым и использовался даже в ансамблях с рожком, гармонью, самой скрипкой!

Наряду с подобными удивительнейшими находками громадного научно-исторического значения фольклористам постоянно приходится испытывать и горечь неудач. Особенно досадно, когда оказывается, что великолепные певцы или певицы, по словам их односельчан, — обладательницы огромного репертуара не дождалась приезда собирателя и умерли, унеся с собой в могилу громадные ценности народного искусства... Небольшая задержка выезда собирателя может сорвать важное научно-историческое открытие.

В 1940 г., во время экспедиции в Орловскую область меня пригласили прочесть доклад о фольклорной работе в орловском музыкальном училище. Поездка была посвящена розыскам народных музыкальных инструментов и докладывал я также о них. После доклада один из слушателей, молодой виолончелист, рассказал мне, что он видел в Брянске слепца с каким-то странным самодельным инструментом, похожим на скрипку; слепец держал инструмент у колена, струн на нем было всего только три, а смычок был похож на лук.

Рассказ удивил и обрадовал: все приметы говорили, что юноша видел настоящий гудок — любимый инструмент русских скоморохов, беспрестанно поминаемый в старых песнях. Инструмент этот так и остался неизученным; в музеях, правда, хранятся единичные образцы гудка, но как и что играли на них — осталось неизвестным. Историки русской музыки были уверены, что в XIX веке умерли последние потомки скоморохов — гудошники. И вдруг — такое сообщение! Оказалось вдобавок, что старик-слепец пел какие-то исторические песни (на Брянщине их еще не записывали!), аккомпанируя себе на гудке. Разумеется, в тот же день я выехал в Брянск. В указанном месте — на берегу Десны — старика не было. Я начал спрашивать

всех — рассказ полностью подтвердился. «Да, был, видели, слышали!», — так говорили все, начиная с самых ответственных лиц и кончая мальчишками на берегу Десны. Нельзя было не заметить: несколько недель целыми днями старик сидел на одном и том же месте, пел и играл на своем инструменте. Все видели его, многие останавливались, слушали, но никто так и не заинтересовался всерьез ни песнями его, ни странным инструментом... Никому и в голову не пришло, что перед ними, быть может, последний потомок скоморохов, изучить игру и песни которого крайне важно и ценно. За таким «игрецом» стоило бы послать специальную экспедицию за тысячу километров, а здесь он был «под руками!»

Но старика мне так и не удалось увидеть — за несколько дней до моего приезда он ушел, и след его затерялся, отыскать его я не сумел. Через несколько месяцев удалось узнать о другом гудошнике, незадолго перед этим умершим в Рязанской области; инструмент его, по слухам, изломали ребяташки: отломали гриф, превратили в «кораблик» и пустили плавать по лужам...

Так потерялась, буквально выскользнула из рук нить, исключительно важная для изучения русской народной музыкальной культуры прошлого (последние гудошники существуют, возможно, еще и поныне!).

Неожиданность фольклорных находок и срочность их записи хорошо видны и из следующего примера. В 1938 г. литературоведу-фольклористке В. Ю. Крупянской удалось найти в Ярославле, в рабочем общежитии одинокого старика С. А. Крылова и записать от него полный текст народной драмы «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф», исключительно популярной в прошлом столетии. По ходу действия в пьесу было вплетено немало песен; не имея фонографа, Крупянская не смогла записать напевов и направила нас по своему «следу», предупредив, что голос у старика хриплый, слабый — во время империалистической войны он едва выжил после газовой атаки. Так как «музыкальные номера» «Максимилиана» не были записаны ни разу (текст в разных вариантах записывался неоднократно), мы (совместно с В. Кривоносовым) решили рискнуть и тоже были полностью вознаграждены. Репертуар песен оказался удивительно разнообразным

и ценным: словно магнит, народная пьеса вобрала в себя песни самого разного типа: тут были и старые крестьянские напевы и рабочий фольклор; порою широко развернутые песни, ранее вовсе неизвестные, и образцы «жесточкого романса» («ария» Венеры); могучий вариант солдатской песни «Во 12-м году»; были никому неведомые народные речитативы — гибкие, выразительные; наконец, пародии на церковные песни. И, что было самым неожиданным, старый рабочий (40 лет назад он был участником группы народных артистов, «шайки», как он сам говорил) спел все песни, хоть и тихо, хрипло, но чисто. Память и музыкальность его были буквально выдающимися; расшифровать фонозаписи было нетрудно, но когда мы через 3 месяца послали ему номер «Советской музыки» со статьей, в которой были опубликованы эти песни, его портрет и сведения о бывшем участнике театральной «шайки», номер журнала вернулся обратно — «за смертью адресата!»...

Такие случаи очень часты. Фольклористы должны торопиться со своими записями!

* *
*

Попасть в «песенное» село, ранее никем не обследованное, и даже найти в нем хороших, знающих певцов, певиц, музыкантов — это только половина дела. Далеко не всегда сами исполнители хорошо понимают, какие ценности сохранила их память. Опыт говорит, — и виднейшие фольклористы дружно подчеркивают это, — что часто исполнители в ответ на просьбу спеть самые лучшие из известных им песен, самые «коренные», местного происхождения, начинают исполнять жестокие романсы XIX века. Понятие о ценности песен нередко у них спутано, как у тех искусно обманутых островитянах из рассказа Джека Лондона, которых уверили, что золото дешевый металл, а самый дорогой — это медь.

Нередки и такие случаи, когда в одном и том же населенном пункте разные группы жителей (обычно разных возрастов) имеют разный репертуар, разные вкусы. То, что любят представители старшего поколения, безразлично для молодежи, и наоборот. С особой

остротой я ощутил это в селе Чернаве Рязанской области, когда посетил его в 1939 году; там были даже три «вкусовые группы». Женщины старшего поколения, собираясь группами, пели распевные, медлительно-узорчатые песни своих бабушек. Молодежь расслоилась: более отсталые кричали (именно — кричали, а не пели) любовные частушки, ходили густо нарумяненными, с «пушками» в ушах. Более передовые ориентировались на клуб, пели советские массовые песни. Каждая группа плохо знала репертуар других и к иным вкусам относилась неодобрительно, порою даже насмешливо.

Попав в такое село, фольклорист должен с равным вниманием и объективностью охарактеризовать каждую группу — ее вкусы, репертуар; это не снимает с него обязанности отыскать у каждой группы самые яркие, художественно-ценные произведения (а также, конечно, самые популярные, любимые) и записать их с особой тщательностью.

Сходное и еще более сложное положение бывает тогда, когда фольклорная экспедиция направляется в район, в котором живут представители разных национальностей: часто можно заметить воздействие фольклора одной национальности на другую (например, на стыке расселения русских и мордовцев), а то и случаи образования подлинно «гибридных» форм фольклора (например, на стыке расселения русских и эстонцев — у «сету»), имеющие громадное научно-познавательное значение.

При встречах с хранителями чудесных песен и наигрышей возможны, наконец, случаи, когда исполнители по самым разным мотивам даже вовсе не решаются петь или играть «на людях».

Иногда старые исполнители просто стыдятся своих слабых, хриплых голосов. Так во время экспедиции бригады Института этнографии в тамбовское село Вирятино только при вторичном выезде туда и после долгого пребывания удалось узнать, что престарелая Дарья Неверова с юности слыла «песельницей» и знает много старинных песен. Еле уговорили ее петь! Стыдясь, под насмешливыми взглядами внучат, она слабым голосом исполнила несколько «номеров». Голос был чуть слышен, но мы поднесли микрофон к самым губам певицы

и, когда она закончила, предложили прослушать запись на полной мощности. В избе раздался чистый, звучный голос. Дарья удивленно выпрямилась, услышав себя — молодою, ребятишки озадаченно примолкли. И мы сами были поражены «воскрешением» полузабытых, с трудом найденных и еле слышно напетых песен, оказавшихся красивыми, своеобразными.

Бывают, наконец, случаи, когда исполнители неожиданно утаивают свои познания, словно стыдясь опыта предков, считая его «несовременным», всеми оставленным. Так было в задеснянском селе Чернетове, куда я приехал осенью 1940 года с точными сведениями, что одна из жительниц села умеет играть на «кувиклах» — уже упоминавшейся флейте Пана, найденной мною до этого в брянских лесах. Сельская учительница, к которой я обратился за советом, широко раскрыла глаза от изумления. Более двадцати лет работает она в Чернетове, село маленькое — всех жителей знает наперечет. Никто из женщин никогда на ее памяти не играл здесь на дудках. Обескураженный, я все же решил пойти по указанному адресу. Учительница знала ту, к которой меня направляли, и, улыбнувшись, указала, как пройти к ней.

Женщину я застал работающей на огороде. Расспрашиваю, называю пославших меня — бесполезно: ни на каких кувиклах, говорит, не играет и не слыхивала у других.

Прибегаю к последнему средству: вытаскиваю номер «Советской музыки» и показываю свою статью о рязанских песенницах, опубликованную в журнале, их фотографии. Чернетовка удивленно и внимательно рассматривает статью, фотографии, возвращает мне книжку и молча уходит в избу. Через пять минут возвращается — в руках у неё заветные «кувиклы», а еще через десять минут я уже записываю фонографом ее игру и с изумлением слышу, что только здесь, в Чернетове, сохранилась невиданная нигде манера исполнения: на примитивнейшем музыкальном инструменте женщина ухитрилась играть двухголосно!

Особые затруднения возникают при попытках записи произведений, которые по той или иной причине в течение веков скрывали от постороннего уха. Так бывает, например, с песнями на «социальную тематику». Анти-

крепостнические или «бунтарские» произведения, посвященные народным героям — Разину, Пугачеву, или же просто такие, мораль которых не соответствовала официальным установкам царского правительства, неоднократно вызвали гнев и преследования со стороны властей. Помимо светских властей преследовало народное творчество также и духовенство, и порою очень жестоко. «Богопротивные» песни, к которым причисляли не только те, что заключали в себе отзвуки древнеязыческих воззрений, но и просто веселые, порой озорные, — проклинали, запрещали петь. Народные инструменты сжигали, певцов били батогами, а то и ссылали. Царские урядники не раз хлестали нагайкой крестьян за попытки петь свои любимые песни. Понятно, с какой опаской относились крестьяне к горожанам-фольклористам, пытавшимся занести на бумагу их песни. Потому-то так редко и с таким трудом удавалось записывать произведения на «социальные» темы. К этому присоединялись порою и предрассудки, древние поверья. Некоторые песни можно было исполнять, согласно традиции, не весь год, а только в определенные дни, в определенные народные праздники, в определенные моменты сельскохозяйственного цикла работ: так например, игра на кувиклах разрешалась только начиная с «цветения ржи» и до уборки её. Этими традиционными поверьями обусловлена редкость, малочисленность записей многих обрядовых песен, или же их искажения, пропуски целых строк и т. п. Уже в 1940 году, встретив старуху, знавшую множество древних «заговоров», я рискнул записать один из них тут же, со слов певицы, и испортил все дело: больше ни одного заговора от неё я уже не услышал...

«ПОЛЕВАЯ» РАБОТА ФОЛЬКЛОРИСТА

Но вот позади вся «предварительная» часть работы. Найден народно-песенный или народно-инструментальный центр, разысканы лучшие музыканты, «песельники», «игрухи»; вот уже вам удалось завоевать их доверие, упросить петь или играть на своих самодельных инструментах. Вот, наконец, вы отобрали те песни, наигрыши, которые должны быть записаны.

«Полевая» работа началась. Из чего она складывается? Что обуславливает ее успех?

Прежде всего, конечно, из увлеченности, полноты отдачи делу. Записывать произведения народно-песенного или народно-инструментального творчества на слух или аппаратом, расшифровать свои записи — это самая очевидная, основная часть работы; нередко она требует от фольклориста огромного напряжения, энтузиазма, терпения, выдержки.

Вот, например, как рождалось знаменитое собрание казахских и киргизских песен А. Затаевича — в годы голода и разрухи. Никто не направлял Затаевича в командировку; случайно оказавшись в Оренбурге в первые годы революции, услышал он казахские песни, сумел почувствовать их красоту и своеобразие и стал неутомимо записывать, не имея в руках ничего, кроме пера и бумаги. «Записывал всюду, — вспоминал он, — у себя ли на дому, при рояли, а чаще всего — на разного рода курсах, в общежитиях, школах, казармах, записывал летом — на высоком идилическом берегу Урала, а зимою — на темных грязных нарах или рваных коврах ночлежек, и среди сутолоки базара, и в коридоре театра, одним словом — везде, где только встречал сколько-ни-

будь ценный источник для пополнения моей песенной коллекции».

Так, в упорной и однообразной на вид «прозаической» полевой работе родился знаменитый сборник «1000 песен киргизского народа»¹ — сгусток мечты народа, удивительного по музыкальности, талантливости, оригинальности всего духовного склада, остававшегося до того еще неведомым миру.

Не следует думать, что такой энтузиазм, настойчивость в работе нужны лишь тогда, когда перед вами никем почти не тронутый «золотоносный пласт», как это было у Затаевича, увидавшего море чудесного фольклора — казахского, киргизского, или у Рыбникова, неожиданно обнаружившего море русского былинного эпоса. Энергия, настойчивость в работе, убежденность в ее важности в равной мере вознаграждаются и в наши дни. Самый свежий пример — только что опубликованное собрание 100 наигрышей русских пастухов-рожечников, осуществленное Б. Смирновым. С внешней стороны работа его протекала в несравненно лучших условиях — организационно и материально: ему не нужно было тратить много времени и усилий для записывания прихотливо вьющихся инструментальных наигрышей, как и целых многоголосных ансамблей, — к его услугам был портативный магнитофон, обеспечивающий быструю, точную запись произведений, с возможностью расшифровать их потом, дома, в идеальных условиях, о которых не могли и мечтать ни Линева, ни Затаевич. Но были у него и свои, особые трудности: уже не существовало полупрофессиональных ансамблей («хоров») рожечников, подобных кондратьевскому, которому в конце прошлого века удивлялись крупнейшие музыканты и в России и за границей.

Резкое уменьшение числа пастухов-рожечников повело к исчезновению и сольной «трубли» их даже в таком крупнейшем центре рожечного искусства, как Владимирская область. Рожки более никем не выделялись, оставшиеся рожечники были редки, стары, разобщены. А самое главное, на них порой смотрели как на что-то архаичное и безнадежно устарелое, никому не нужное. Писатели (В. Солоухин, С. Никитин), упоминавшие в

¹ Казахские песни тогда назывались киргизскими.

своих очерках о рожечниках, также относились к их искусству, как к архаике, считали их вымирающим племенем. А один из административных работников Дома народного творчества области даже откровенно сказал Б. Ф. Смирнову: «Мы такую отсталую музыку искореняем»...

Фольклориста, однако, не смутил этот общий скепсис. Терпеливо, в течение нескольких лет отыскивал он рожечников, записывал их одиночную и «артельную» «трублю». Расшифровав сложнейшие узорчатые наигрыши, двух-, трех- и четырехголосные ансамбли, он смог составить сборник целой сотни образцов; и сборник этот, будучи издан, вновь поразил музыкантов. «Отсталое» искусство «музыкально неграмотных» рожечников впервые раскрыло во всем блеске народно-русское инструментальное творчество: такое же самобытное, ажурное, как и хоровое многоголосие, но еще более сложное, чем оно.

* * *

Ч

Было бы, однако, узостью полагать, что главная работа фольклориста — это найти, точно записать, расшифровать прекрасные образцы народного музыкального творчества. В наши дни от фольклориста требуется несравнимо более многогранная деятельность.

Произведения народного искусства нельзя отрывать от их исполнителей, в то же время их творцов. Давно уже стало аксиомой, что фольклорист должен строго документировать каждую произведенную им запись, заполнять небольшую анкету о каждом более или менее заметном, выделяющемся исполнителе (образцы подобных анкет приводятся в конце брошюры). Но и эта «протокольная» часть работы, при всей своей бесспорной необходимости, не исчерпывает заданий фольклориста. Он должен уметь наблюдать народное творчество, чутко и пристально улавливать самое важное в нем, самое самобытное, сокровенное; никакой анкетой не охватить этих требований, здесь необходима тщательность и проницательность подлинного писателя-очеркиста. Вспомните, например, многократно цитировавшийся отрывок «путевого дневника» Евгении Линевой. «Митревна прежде всех вышла вперед. Видно было, что ей в привычку

браться за дело серьезно. За ней потянулись другие бабы, стали в кружок и притихли. Митревна подперла щеку рукою и каким-то особенным, сильным и строгим взглядом оглянула певиц. Что-то страстно-сдержанное в этом взгляде мгновенно передалось другим бабам. Они пригорюнились, и каждая словно углубилась в себя. Лица стали у всех серьезные, а глаза вперлись в Митревну. Глубокое внимание выражалось в них. В этот момент я поняла, что значит «бабы люты на песни». Она запела мою любимую песню «Лучинушку», которую я всюду искала и ни разу не записала удачно... Митревна проводит до конца главную мелодию, но дает полную волю другим голосам, сдерживая всех не то строгим, сосредоточенным взглядом, не то другим, невидимым способом. Все смотрят на нее и невольно подчиняются ее властному взгляду, заражаются ее вдохновением, ее сдержанной страстью».

Какими вопросами можно заранее охватить такое глубокое, проникновенное понимание сущности народного «артельного» пения? Здесь схвачено самое основное, и зарисовка эта по своей научной значимости необычайно важна, — никак не менее самих расшифровок фоноваликов, произведенных Линевой.

Скажут, возможно, не каждому дано так мастерски владеть пером, как владела Линева. Значит ли это, что следует отказываться от фольклорной работы? Фольклор — это тоже искусство, и нередко — высокое. Как же можно говорить о нем казенно-холодным языком протоколита? К тому же — речь идет не о яркости стиля изложения (к чему, впрочем, должен всегда стремиться каждый научный работник), а именно о той проникновенности, зоркости внимательного взгляда, который, как глаз матери, способен увидеть многое, еле заметное, недоступное равнодушному глазу «протоколита». Иначе говоря, зарисовка Линевой указывает направление, является идеалом, к которому должен стремиться каждый фольклорист.

Но и этого мало: не только зоркая наблюдательность необходима фольклористу, но и пытливость подлинного исследователя, даже экспериментатора. Он должен понимать, что многие загадки, неясные места фольклора можно разрешить только тут, на месте, а не потом, за письменным столом, анализируя свои заметки и

произведенные записи. Очень часто поездка в данный район не может быть повторена: поэтому для разрешения возникших вопросов следует задавать их себе и отвечать на них, считая себя не простым «регистратором фактов»¹, а экспериментатором, ученым, желающим тут же осмыслить изучаемое явление.

Хотя в фольклорные экспедиции «полного состава» наряду с музыкантами включают литературоведа, фотографа, а порою даже хореографа, наконец, звукотехника, фольклорист должен быть готов также и к индивидуальным выездам, то есть к работе, требующей разносторонних знаний (для успеха дела такое совмещение разных специальностей исключительно полезно).

Само народное творчество большей частью синтетично, поэтому внимание к музыкальной стороне песни позволяет более точно записывать текст (литературоведы нередко записывают его не в процессе пения, а с пересказа, то есть без разных добавочных частиц — неполно, неточно в ритмическом отношении). Точно так же только музыкант, записывая народную театральную постановку, может правильно оценить, какова была судьба пьесы в прошлом, какие стилистические струи слились в этом потоке: сам характер напевов говорит об этом музыканту необычайно отчетливо, красноречиво, понятно; в свою очередь, для понимания происхождения разных фольклорных жанров внимание к слову, к танцевальному движению, к костюму бывает совершенно необходимо музыканту-фольклористу. Особенно важно внимание к слову, к его звучанию: как показывает опыт, оно нередко раскрывает самые удивительные тайны.

Однажды, записывая в Рязанской области песни «календарного цикла» (старинные, приуроченные когда-то к разным моментам сельскохозяйственных работ, имевшие порою заклинательное происхождение), я обратил внимание на странный припев одной из них — «вери младу», очень отчетливо выговариваемый. Проверив несколько раз, я покорно записал его так, как слышал, не раздумывая над смыслом и предположив, что это, может быть, искажение слов «бери младу!». И только много позднее, уже возвратясь из экспедиции и опубликовав

¹ «Не будьте архивариусами фактов», — предостерегал еще великий ученый И. П. Павлов.

эту песню, я вдруг понял, что это несомненно был древний типично ритуальный возглас «Верим Ладу!», смысл которого давно позабыт. Правильность этого домысла означала бы, что частое в припевках слово «ладо», «ладу» — это, действительно, имя древнерусского божества (мнение это многими оспаривается). Проверить правильность своей догадки можно было только на месте; но вторично я уже не встретился с данными исполнителями.

Важность тщательного опроса исполнителя, вслушивания во все его слова, особенно — местные названия, имена собственные выявилось особенно наглядно в другой, брянской экспедиции. В селе Дорожеве (недалеко от Брянска) удалось найти исключительно богатый, самобытный по формам «заповедник» русского фольклора. Здесь были во множестве старые, в том числе обрядовые песни, сохранилась игра на архаичнейших «флейтах Пана» — кувиклах, наконец, нигде ранее не известная хороводная комедия «Кострома» — **явная переработка древнего ритуального действия**. Сохранность старинного фольклора легко объяснялась местоположением села — в стороне от важных дорог, а еще более его затерянностью в совсем недавнее время среди знаменитых брянских лесов. Но были в дорожевском фольклоре совсем неожиданные, непонятные черты: множество отзвуков скоморошьего быта в частых прямых упоминаниях о «молодых скоморохах», их повадках, плясках, игре на волынках, и в самом характере многих напевов, очевидно исполнявшихся под аккомпанемент таких волынок, гудков. Да и сама «Кострома» у дорожевцев всем своим содержанием, отчетливым антицерковным духом вполне отвечала представлению о скоморошьях озорных «бесовских играх», за которые их так нещадно гнала и преследовала церковь.

Разгадка этой особенности дорожевского фольклора пришла очень скоро, когда я занялся вплотную «Костромой». Расспрашивая о всех подробностях старинной игры, я выяснил, что играли ее только на площади, в «Сурнаевке». А Сурнаевкой, оказывается, поныне зовется центральная часть села — его основное «ядро» в прошлом. И слово «Сурнаевка» объяснило мне все. С тою же бесспорностью, с которой Мясницкая улица в Москве означала место, где когда-то жили мясники, а Оружейный переулок — место, где жили оружейные

мастера, можно было утверждать, что Сурнаевка — это место поселения сурначей: так звали в древней Руси трубачей, обобщенно же — всяких музыкантов. Музыкантами же тогда были, как известно, **скоморохи**. Следовательно, заключил я, Сурнаевка, откуда и началось Дорожево, была когда-то поселением скоморохов, отсюда и характерные особенности местного фольклора — песен, мелодий. Поскольку же поселок этот возник среди лесов, на бывшей окраине («украине») Московского царства, где скоморохам делать было нечего, это был, надо полагать, поселок беглых или ссыльных скоморохов. Известно ведь, что их ссылали (особенно в середине XVII века) именно на окраины Руси — так именно и возникли на дальнем Севере поселки под названием «Скоморохово»; там тоже скоморошья традиции докатились до XX века — хотя бы в искусстве знаменитой бабушки Марии Кривополеновой.

Нельзя не отметить, что окончательное разъяснение возникших тогда проблем пришло много позднее при невольной помощи археологов. Лет через 15 они обнаружили недалеко от Дорожева, в развалинах древнего городка Вшиж (на берегу Десны) следы языческого капища, — женского божества наших предков. Видимо, именно в этом капище, функционировавшем свыше тысячу лет, и были созданы когда-то древние формы обрядовых действий, подобных «Костроме», потому-то и сохранилась эта обрядность поныне только поблизости, в лесу, тогда как в других местах России уже столетие назад от нее оставались кое-где лишь переосмысленные обрывки.

Из сказанного примера следует, что фольклорист-музыкант должен быть готов пользоваться всеми возможными методами, вникать во все детали неожиданно найденного явления народной культуры.

В том же Дорожеве пришлось наглядно убедиться и в необходимости экспериментировать, не оставаясь пассивным регистратором найденных явлений. Изучая культуру игры на кувиклах, я заметил, что музыкальный строй каждого «комплекта» кувикл (у каждого ансамбля игров — 4-5-6 человек) весьма разный: порой простой (например, 3 звука — до, ре, ми), порою весьма изысканный, ладово-вычурный (например, си b^1 — ми 2 , до 2 , фа \sharp^2). Приобретя комплект кувикл, я показал его

другой группе женщин, кувиклы которых были совсем иного строя. Вопреки ожиданиям «игрухи» дружно одобрили показанные им кувиклы за их звучность, относительную легкость звукоизвлечения и не обратили ровно никакого внимания на совершенно иной строй их. Так, почти случайно поставленный эксперимент позволил постепенно выяснить неожиданный факт: те самые «игрухи», песенные мелодии которых были чрезвычайно однообразны и устойчивы по своему диатоническому стилю, берясь за архаичные (даже для них) кувиклы, начисто забыли о строе и заботились только о сравнительной высоте звука дудочек (такая должна звучать «потоньше», такая-то—«потолще», пониже). Так выявилось еще одно свидетельство предельной архаики кувикл: культура их была явно несоизмеримой с культурой песен того же села.

Ошибочным было бы думать, что необходимость экспериментировать, осмысливать на месте (тем или иным методом) наблюдаемые явления может возникнуть только при встрече с такими «экстраординарными», редкими явлениями, как народное театрализованное действо или архаичная инструментальная культура. В сущности, **каждое самобытное явление фольклора исполнено загадок, требует своей «расшифровки»,** разъяснения, и разъяснение обычно может быть дано только тут, на месте. Так, например, встретив мелодию оригинального ладового состава, фольклорист не должен ограничиваться пассивной записью мелодии, но обязан разными методами (например, повторным исполнением ее) проверить: является ли замеченная им оригинальность данного оборота привычной, нормальной для певцов или же случайностью. Очень много существующих (ошибочных) домыслов о народной музыке возникло именно потому, что собиратели ее были пассивны, ограничивались ролью «регистратора фактов».

КАК ЗАПИСЫВАЛИ ФОЛЬКЛОР В ПРОШЛОМ И НЫНЕ

Как уже указывалось, по мере того, как музыканты осознавали ценность народного творчества, они использовали его в своих произведениях. Так появилась необходимость в записи образцов народного творчества. В частности, в России самые первые сборники русских и украинских песен были опубликованы в XVIII веке. В сборники эти, имевшие чисто практическую предназначенность, были включены наиболее популярные песни, наигрыши, или же пришедшиеся по вкусу составителю. Для этого первого периода истории фольклористики характерно непонимание самобытности народного творчества во всех отношениях, а также непонимание ценности фольклорных произведений как памятников духовной культуры народа, его развития. Составители сборников считали себя вправе сокращать или изменять тексты песен, например, устранять всякие «вульгарные» выражения, обороты. К мелодиям народным относились так же бесцеремонно, считая школьные правила неизменяемыми нормами. Именно поэтому народные мелодии тогда подвергали ряду «исправлений», если они не соответствовали привычным нормам: напевы со своеобразным, прихотливо меняющимся метром и ритмом втискивали в рамки четкого однообразного метроритма, «исправляли» и лад мелодий, например, в минорных мелодиях повышали вводный тон — в соответствии с правилами построения «гармонической минорной гаммы», приделывали к мелодиям «принятые» концовки.

Разумеется, все подобные «поправки» только искажали народные напевы, схематизировали их.

В сборниках XVIII века (например таких, как сбор-

ник Кирши Данилова, И. Прача и Н. Львова, К. Трутовского) нет, понятно, никакой научной документации, и сейчас исследователям доставляет немало труда понять даже такой основной факт: где записаны песни этих сборников, от кого, когда?

В течение XIX века отношение к народной песне композиторов и исследователей становилось все более внимательным; творчество гениальных композиторов и исследования ученых постепенно раскрыли высокую художественность народных мелодий, их самобытность. Общеизвестное ныне изречение М. Глинки: «Музыку создает народ, а мы, художники, её только арранжируем», звучавшее в те годы парадоксом, равно как и исследования ученых (например Серова, Одоевского) свидетельствуют, что уже к середине века передовые музыканты сумели почувствовать и оценить величие музыкального фольклора.

С этого времени почти исчезли попытки «исправлять» народные мелодии; собиратели стали заботиться о максимально точной их записи (поскольку это было возможно для записи **на слух**) и тщательном отборе самых художественных, стилистически безупречных образцов.

И если в эту пору образцы народного творчества записывались все же порою неполно, неточно, то причиной здесь была только трудность записи многих песен и наигрышей — прихотливых, неуловимо своеобразных, а к тому же часто слегка варьируемых, видоизменяемых с каждым куплетом, каждым новым исполнением.

Как хорошо сформулировал один из крупнейших фольклористов XX века и в то же время выдающийся композитор Бела Барток: «Я не в праве утверждать, что та или иная народная мелодия именно такова, какой я ее записал; я вправе лишь утверждать, что она была такова **в ту минуту**, когда я ее записывал, при условии, конечно, что я записал ее правильно». О трудности записи на слух прихотливо льющейся народной мелодии дает хорошее представление рассказ Н. Римского-Корсакова в «Летописи моей музыкальной жизни», как композитор долго бился, пока сумел точно записать ритм песни «Звонили звоны», свободно и легко исполняемой певицей-крестьянкой.

Наиболее трудной задачей, почти непосильной для слуховой записи, оказалось «нотирование» народного

многоголосного пения, народных инструментальных ансамблей.

Почти до конца XIX века многие выдающиеся русские музыканты даже не подозревали о самобытном народном многоголосии, тем более, что они редко ездили в настоящие экспедиции, а песни записывали преимущественно от **одиночных** исполнителей (в том числе и хоровые).

Запись на слух многоголосного хора, тем более при варьировании в каждом куплете отдельных голосов, оказалась буквально непосильной задачей. Первые фольклористы, обнаружившие русское народное многоголосие (Мельгунов, Пальчиков, Прокунин), для его записи были вынуждены прибегать к различного рода ухищрениям, но тем не менее, записанные ими произведения так и не смогли убедить многих. Только изобретение и использование в фольклорной работе фонографа (первой его применила для записи русских песен Е. Линева) разрешило эту задачу. Фонограф фиксировал все сразу с полной объективностью, точностью; расшифровывать фонограммы было несравненно легче (их можно было «прокрутить» несколько раз и к тому же более медленно); наконец, фонозапись была неоспоримым **документом**, который мог отныне предъявить фольклорист любому скептику и доказать этим, что он ничего не примыслил и расшифровал запись верно.

Применение фонографа положило начало новой эпохе в музыкальной фольклористике, совпавшей, примерно, с началом нашего века. К этому же времени была осознана необходимость строгой научной документации каждого образца фольклора, записанного исследователем¹.

Возникшее в конце XIX века Русское музыкально-этнографическое общество выработало правила точной научной документации песен: так, к началу XX века фольклористика стала стремиться стать подлинной наукой.

¹ В течение XIX века точность записи и ее документация постепенно прогрессировали, но все еще оставались недостаточными. Например, М. Балакирев в своем сборнике, знаменитом по яркости и стильности собранных песен, очень точно записывал мелодии песен, строго соблюдал тональность, в которых они были напеты, указывал место, откуда «происходила» песня, но не отмечал даже имени певцов. Тексты песен его сборника были записаны не во время пения, а с **пересказа** — неполно.

При этом, однако, критикуя «вкусовые» записи прошлого века, лишенные научной документации, фольклористы (в основном западной школы, связанной с работами крупных австрийских и немецких ученых) впали в противоположную крайность.

Если в выборе песен передовые музыканты XIX века ориентировались на свой вкус, отбирая наиболее яркие, художественные варианты, а при записи их, не давая куплетных вариаций, создавали как бы обобщенный «реалистический портрет» песни, то подход большинства ученых XX века был в корне иным: «эстетический» критерий был отброшен как субъективный, ненадежный и недоказуемый.

Отрицая эстетический подход к фольклорным материалам, новая школа рассматривала их только как научные документы прошлого; ее представители записывали все песни подряд, чрезвычайно точно их документировали и игнорируя только те фольклорные произведения новой эпохи, которые возникли под влиянием песен города, созданных профессионалами.

Совершенно естественно, что в результате таких установок стало появляться много сборников, составленных из бледных, бесцветных вариантов, записанных от маломузыкальных исполнителей. Практическая польза таких сборников, особенно для композиторов, резко уменьшилась, уменьшился и интерес к ним и вообще к песенному фольклору.

Следует сказать, что бескрайнее море народного творчества так очевидно неисчерпаемо, что и фольклористы сугубо «научного» толка, не имея возможности «объять необъятное», вынуждены были в конце концов **отбирать** из множества произведений, которые они слышали, какую-то относительно небольшую часть для записи, расшифровки и опубликования. Отказываясь от эстетического («субъективного», «вкусового») отбора, они установили другие критерии отбора, которые считали «объективными». Иные записывают в первую очередь произведения редких, исчезающих жанров (например, обрядовые песни, плачи, исторические песни), а затем уже песни, мелодии которых интересны по каким-либо **формальным признакам** — необычному ладу, метро-ритму, оригинальным подголоскам, редкой форме напевов. Другие устанавливают несколько иные критерии.

Советская фольклористика последних десятилетий постепенно преодолевает односторонность и мнимый объективизм выше охарактеризованного формального направления. Прежде всего восстанавливается в своих правах эстетический критерий, эстетический подход к песне. И не потому только, что он оправдал себя огромной ролью сборников, составленных композиторами-классиками (Балакиревым, Римским-Корсаковым, Чайковским), но и потому, что **критерий такой естественен, справедлив**. Каждое фольклорное произведение есть результат народного художественного творчества и игнорировать этот факт невозможно. Чем более художествен тот или другой вариант песни, тем более ярко он отражает лицо создавшего его народа и, следовательно, должен быть записан в первую очередь.

Разумеется, фольклорист не вправе подходить к образцам народного творчества с точки зрения каких-либо теоретических канонов и схем, пытаться втискивать в них непокорные творения народа, **но он не может и отделить себя от народа**, искусство которого он изучает и собирает. Он должен быть на уровне лучших мастеров народного искусства, уметь отбирать самые яркие варианты, самые содержательные музыкальные образы из числа тех, которые он найдет (поскольку, повторяем, всех их записать невозможно). Иначе говоря, фольклорист должен уметь отбирать все лучшее в народном искусстве, то, что ныне называется «народно-песенной классикой». Противопоставлять художественные и научные критерии по существу неверно: только высокохудожественные образцы народного искусства — именно его «классика» создает в своей совокупности «художественный портрет» народа, определяет ценность его вклада в мировую музыкальную культуру. Таким образом здесь должен быть применен тот же подход, что и в профессиональном искусстве. Никто ведь не удивится и не оспорит правильности подхода ученого-историка, отдающего свое основное внимание величайшим творениям музыкального гения и не уравнивающего эти творения с гораздо более многочисленными произведениями среднеодаренных авторов и даже талантливых эпигонов и подражателей.

Таким образом советский фольклорист должен живо понимать, что нахождение высокохудожественных об-

разцов народной музыки—великая удача, и каждое такое произведение должно быть записано, опубликовано, даже если оно в данном месте малоизвестно, не популярно, если его помнит только одна старуха, а односельчане относятся к нему равнодушно-иронически.

Сказанное отнюдь не означает пренебрежения к тем критериям, которые представлялись единственно важными «объективистам». Произведения редких, исчезающих жанров, конечно, должны быть спасены от забвения, они могут оказаться памятниками весьма большой научно-исторической ценности, даже при неяркой или примитивной мелодии. Точно так же заслуживают внимания и произведения, выделяющиеся по своим формальным признакам, равно как и весьма типичные, особенно если они популярны.

Другая существенная особенность подхода советского фольклориста заключается в том, что никакими процессами, происходящими в народном искусстве, он не имеет права пренебрегать; наоборот, он должен внимательно изучать и фиксировать их.

Фольклористы прошлого века, как и «объективисты» этого века, фактически игнорировали современные фольклорные произведения, складывающиеся у них на глазах (например, частушки, рабочий фольклор). Наоборот, советская фольклористика считает **своей первейшей задачей изучение и сбор нового, советского фольклора во всех его видах и жанрах**. Наряду с этим должны изучаться, конечно, и пережиточные явления, бытующие поныне; что же касается нехудожественных пьес, то, разумеется, они не могут и не должны включаться в сборники, но фольклорист обязан записывать и их для точного учета репертуара данной местности и музыкальных вкусов разных слоев и групп населения.

И, наконец, характерным отличием советского фольклориста является то, что он не остается гастролером, безучастно наблюдающим музыкальную жизнь «периферии», но по мере сил и времени включается в эту жизнь как советчик, организатор, корреспондент, докладчик и т. п. Изучая музыкальный быт, он вместе с тем старается помочь всему передовому, прогрессивному в нем.

Таким образом, советская фольклористика максимально широка по своему охвату и предъявляет к со-

бирателям наибольшие требования; наряду с необходимостью самой строгой научной документации каждого образца фольклора, в ее поле зрения входят все процессы, происходящие в фольклоре, все «пласты» его, требующие фиксации и тщательного, строго научного изучения.

В самые последние (послевоенные) десятилетия техническая оснащенность фольклористов снова резко повысилась: на помощь им пришел магнитофон, быстро вытеснивший честно послуживший (почти полвека) фонограф. В первые годы своей жизни громоздкий, тяжелый, требующий электрической сети с равным напряжением тока магнитофон впоследствии избавился от этих недостатков. Ныне появились магнитофоны легкие, портативные, действующие подобно фонографу, при помощи пружинного завода. Решающее преимущество магнитофона — прекрасное, чистое воспроизведение звука, особенно важное в полевой работе, для демонстрации самим исполнителям: тонкий, слабый писк фонографа порой мог дискредитировать работу фольклориста, сконфузить его. Другое преимущество магнитофона — возможность повторять запись произвольное число раз, без опасения испортить ее, как это имело место при работе с фонографом. Наконец, третье преимущество — возможность проводить гораздо более долгие записи без частых перерывов, без необходимости менять валик фонографа. Только при работе с магнитофоном стало возможным показать самим народным исполнителям их собственное искусство, т. е. как они спели или сыграли свои произведения, при этом еще **громче**, чем они исполнили их во время записи. Фонографические же записи были чаще всего пригодны только для их расшифровки.

«Последнее слово» в современной организации фольклорных выездов — это использование специального автофургона, на котором разъезжает экспедиция. Автофургон оборудован магнитофонами, киносъемочным аппаратом и имеет свой движок. Такой автофургон быстро и свободно переезжает из села в село, подъезжает к самому дому, где живет исполнитель, и каждый знаток фольклора, даже если он прикован к постели, может быть записан точно, быстро, с предельной полнотой и совершенством.

Однако ошибочным было бы думать, что бурный прогресс техники звукозаписи упразднил необходимость скромной «партизанской» работы отдельных фольклористов, вооруженных, как и двести лет назад, только чутким ухом, карандашом и бумагой.

Автофургон, способный за один день объехать ряд исполнителей, живущих на расстоянии десятков километров друг от друга, и огромное число произведений любой сложности можно идеально точно записать от них на магнитофон, приучает собирать все, что «лежит на поверхности», без «глубинных раскопок», не задерживаясь подолгу в одном населенном пункте. Иногда, благодаря привычке к подобным стремительным галопам, фольклористы забывают, что в целом ряде случаев необходимо подолгу пожить в селе или данном пункте, тщательно искать в нем лучшее и записывать, лишь найдя и отобрав это лучшее, порою — самое сокровенное.

Еще в конце прошлого века были известны собиратели подобного типа — живущие оседло в одном каком-либо населенном пункте и год за годом терпеливо записывающие песни, наигрыши, звучащие вокруг них на улицах и в домах. Таким фольклористом был, например, Н. Пальчиков, — один из первых обнаруживших русское народное многоголосие. В наши дни — исключительно показательный пример этого рода — многолетняя фольклорная работа украинского сельского учителя Г. Танцюры. Не выезжая из села, где он учительствовал, Танцюра из года в год собирал местные песни, изучал, как меняются они с течением времени, как меняется также и самый песенный репертуар и музыкальные вкусы односельчан. В результате — его многолетние записи впервые показали картину изменения музыкальных вкусов села, картину эволюции тех же песен, их «историю». Записи Танцюры, впоследствии приобретенные Академией Наук УССР, — это подлинный научный подвиг наших дней, осуществленный с помощью всего лишь карандаша и бумаги.

Таким образом, даже при отсутствии всякой «техники» пристальное внимание к народному творчеству, подлинная любовь к нему может привести к исключительным научным и художественным результатам.

Справочный отдел

1. Документация фольклорных материалов

Все материалы, собранные в фольклорной экспедиции или отдельным фольклористом, должны быть научно документированы: должны иметь полные и систематические комментарии, позволяющие исследователю работать с этим материалом как вполне полноценным и в случае необходимости проверить его новой экспедицией или каким-либо другим образом.

Документация эта состоит, в основном, из сведений об исполнителях записанных произведений и о самих этих произведениях.

Хотя вопросы об исполнителях неизбежно составляют форму известной анкеты, в практике работы следует всегда помнить о том, что эта фольклорная анкета лишь тот минимум необходимых сведений, которые следует иметь о каждом народном певце или инструменталисте. В каждом отдельном случае, при встрече с новым исполнителем встречаются неожиданные, неповторимые особенности, которые не могут быть охвачены анкетой, даже самой подробной, но должны быть замечены фольклористом, уточнены им и описаны.

Чтобы избежать невольно возникающего у исполнителя чувства настороженности, принужденности, следует все нужные сведения выяснять в непринужденной беседе с ним и, тщательно запоминая ответы собеседника, обобщать их в форме анкеты, не при нем, а после окончания беседы.

II. Сведения об исполнителе

О каждом исполнителе должны быть зафиксированы следующие данные:

1. Имя, отчество, фамилия;
2. Возраст;
3. Происхождение (уроженец какого места);
4. Социальное положение;
5. Образование;
6. Точный адрес;
7. Кем и где работает в данный момент?
8. От кого научился записанным произведениям?
9. Общий культурный уровень исполнителя, его художественные вкусы;
10. Степень знакомства с музыкой по радио; работа в музыкальной самодеятельности (когда, где, сколько времени, в качестве кого);
11. Бывал ли на олимпиадах, смотрах, выступал ли со своими песнями или инструментальными произведениями?
12. Сочиняет ли сам; что, когда, каковы результаты сочинения?

Далее должны быть записаны все номера произведений, сообщенные данным исполнителем или при его участии. Отдельно следует вести дневник своих впечатлений о творческой индивидуальности исполнителя, его особой манере исполнения и других замеченных особенностях.

III. Сведения о записанном произведении

1. Название (специальное народное название или первые слова поэтического текста);
2. Жанр произведения (по определению и по терминологии самих исполнителей, например, «протяжная», «скакульная», «шуточная», «солдатская», «страданье», «причитание», «посиделочная» и т. д.);
3. Когда поется песня и кто ее поет (мужчины, женщины, дети);
4. Откуда пришла песня: местная или усвоена исполнителем в другом месте (например, в детские годы), или же, наконец, услышана по радио, в концерте, в

кино, показана учителем, руководителем самодеятельности и т. п.;

5. Если местная песня относится к какой-либо категории обрядовых, хороводных песен, следует расспросить самих исполнителей или других местных знатоков фольклора, в каких случаях и во время каких праздников или обрядов она исполнялась;

6. Исполнялись ли на тот же напев («мотив») другие песни (что, например, часто наблюдалось со свадебными песнями, былинами);

7. Как оценивается данная песня самим исполнителем или другими односельчанами (например, любима ли она, или нет и т. п.).

Разумеется, каждое записанное произведение должно быть пронумеровано, то есть точно указана дата записи и также имена и фамилии исполнителей произведения.

IV. О записи песен

Если речь идет о плясовой или хороводной песне, необходимо расспросить, как плясалась песня или как водился хоровод; записав подробно ответы, следует попытаться описать или даже нарисовать фигуры хоровода (если удастся его увидеть).

Записывая песни свадебного обряда, лучше всего отыскать знатоков (обычно среди женщин), которые смогли бы связно рассказать о всем старинном свадебном обряде или его новой форме (если такая создана), начиная с самого сватовства, записывая «по ходу изложения» все песни и причитания, входившие в состав обряда. Само собой разумеется, что записывать надо с максимальной точностью, по-возможности сохраняя все местные выражения, обороты и местное произношение («аканье», «оканье», «цоканье» и т. д.)¹. Если рассказчица по ходу изложения вставляет свои комментарии, все они должны быть по возможности в точности воспроизведены.

При записи траурных причитаний (по умершим) следует проявлять максимум осторожности и чуткости: да-

¹ См., например, нашу запись «Старинный свадебный обряд» в работе «Искусство села Дорожева». М., «Советский композитор», 1959.

же повторяя перед фонографом или магнитофоном плач-причитание, женщина так глубоко и искренне переживает вновь давнее горе, оплаканное этим причетом, что нередко заливается слезами, будучи не в силах закончить исполнение.

С равной тщательностью должна быть записана и каждая новая песня, созданная в наши дни. Нужно только внимательно проследить и отметить в паспорте песни ее происхождение: местная ли она или создана по литературным источникам (например, песня может быть сложена на текст, опубликованный в газете). В случаях создания новых советских народных песен нередко возможно установить автора песни, и записывающий должен приложить максимум усилий в данном направлении.

О записи текстов

Полноценная запись текста песни—это **максимально полная запись**, со всеми повторами и междометиями, такая, по которой можно спеть все строфы, несмотря на то, что мелодия была записана только в первых двух-трех куплетах. При **пересказе** песни такую запись получить почти никогда не удастся: исполнитель не станет повторять отдельные слова, междометия, «частицы» и растягивать слова добавочными гласными. Следовательно, запись с пересказа дает лишь **предварительный эскиз** всего текста.

Записывать с пересказа нужно очень широко, с пропусками между словами, с большими интервалами между строками. Затем следует предложить пропеть всю песню и **во время пения** вписывать в этот текст все замеченные вставки, отметить все повторы (цифрой «2» или значком : ||). Следует быть готовым к тому, что при пении исполнитель вдруг вспомнит пропущенные ранее (при пересказе) строфы, и следует вписать их.

Если удастся приехать в тот же населенный пункт, к тем же исполнителям спустя продолжительное время (год, годы), исключительно важно вновь записать у них те же песни, раскрыв тем самым направление их эволюции: сокращения или, наоборот, развитие отдельных мест, их изменения, аналогичные переделки в напевах.

Порядок и правила записи музыки

Общие замечания. Независимо от того, готовитесь ли вы к механической записи или слуховой, следует соблюдать некоторые общие правила, осознанные в практике полевой работы фольклористов.

Одно из первых правил—вначале предоставить исполнителю возможность самому выбрать в своем репертуаре то, что ему кажется лучшим. Этим вы помогаете ему сделать первый шаг, порою—нелегкий (пение в непривычных условиях, перед незнакомым человеком, со специальной целью записи). Одновременно вы узнаете вкусы исполнителя.

Если любимые им произведения по той или иной причине не устраивают вас, следует постепенно, отнюдь не высказывая своего равнодушия, перейти к выяснению всего его репертуара, расспрашивая о произведениях на интересующую вас тему или интересующих вас жанров. Высказать же сразу свое невнимание, тем более неодобрение пьесам, любимым исполнителем и его друзьями, было бы, конечно, нетактичным и могло бы повредить всей дальнейшей работе: исполнители могли бы обидеться и замкнуться. Более того, иногда для поощрения можно записать эту, особенно любимую исполнителем и первую спетую им песню.

Само собой разумеется, что наилучшие записи получаются тогда, когда исполнители твердо знают произведение, увлечены им, любят его. Тем не менее, в поисках произведений, актуальных по тематике или ценных по своим художественным качествам, или, наконец, формальными особенностями, приходится нередко записывать и пьесы, которые исполнители плохо помнят, к которым они равнодушны или даже не в состоянии напеть целиком.

Укажем на различия в работе фольклориста, записывающего при помощи магнитофона или же на слух.

Запись на слух, трудную не только для фольклориста, но и для исполнителей (которым приходится повторять ту же песню или наигрыш несколько раз), следует проводить с соблюдением ряда предосторожностей. С одной стороны, следует стремиться к абсолютно точной записи; с другой стороны, надо стараться провести ее возможно быстрее, не утомляя исполнителей многократными повторами.

В зависимости от индивидуальных склонностей, способностей и навыков, фольклористы осуществляют эту запись по-разному. Одни начинают с того, что записывают под нотоносцем слова песни, т. е. ее текст (конечно, весьма размашисто, с пропусками), а потом уже записывают напев. Сначала отрывки, запомнившиеся при первом прослушивании, в дальнейшем — дополняя и исправляя эти наброски (метод этот особенно целесообразен в тех случаях, когда исполнители, как это нередко бывает, могут только «танцевать от печки», то есть каждый раз начинают песню с начала, будучи не в силах спеть ее по частям).

Другие фольклористы, наоборот, начинают с записи мелодии и только потом «подтекстовывают» слова песни.

В самой записи мелодии одни начинают с установления ее метро-ритма; другие со звуковысотной стороны мелодии; третьи записывают сразу то и другое, по частям.

Вновь следует предостеречь от поспешности установления тактов, четкой схемы метро-ритма. Как показывает практика, это стремление и поныне приводит к неправомерному удлинению одних звуков, укорачиванию других, то-есть приводит к «втискиванию» часто прихотливо льющегося ритма, меняющегося «неправильного» размера в однообразные схемы.

Записав точно музыку первого куплета, проверив запись (и оставив свободной следующую нотную строку), прослушивают второй куплет, отмечая на нотоносце (для краткости) только те вариации, которыми отличается вторичное проведение мелодии от первого куплета.

Так постепенно записывается вся песня, во всех ее куплетных вариациях. Если же напев повторяется очень точно и неизменно, необходимость в многокуплетной записи, естественно, отпадает; однако сохраняется необходимость тщательной проверки, как ложатся на музыку слова каждой строфы песни, нередко разные по числу слогов и деталям ритма каждого куплета.

Если песня состоит всего из одного куплета, его все же стоит записать не менее двух раз для проверки и уточнения возможной вариантности.

Как уже упоминалось, в высшей степени полезно записать песню от одних и тех же исполнителей два

раза, с промежутком в несколько дней — при этом часто выявляются очень важные различия. К сожалению, позволить себе такую «роскошь» во время экспедиции нелегко; прибегать к таким повторным записям необходимо лишь в особо интересных случаях.

При слуховой записи многоголосного хора, как и при записи инструментального многоголосного ансамбля, фольклорист сталкивается с технически сложной задачей. Для успешного ее решения иногда рекомендуют отобрать в хоре немногих лучших исполнителей, ведущих разные голоса, то-есть записывать от небольшого ансамбля. Каждый голос должен быть записан так, как он поет в хоре; однако для облегчения этой задачи прибегают иногда к записи по очереди отдельных партий, обязательно проверяя затем запись во время хорового пения.

Само собой разумеется, что при записи хора необходимо отмечать, какая часть песни исполняется соло, группой голосов, всем хором, а также ведет ли только один исполнитель данный подголосок или несколько человек.

Песни с инструментальным аккомпанементом иногда записывают, начиная с аккомпанеента, когда он, как это нередко бывает, проще самого напева; это тоже облегчает запись самой мелодии.

При записи инструментальных ансамблей соблюдают те же правила, применяют те же приемы. При этом рекомендуется предварительно точно записать строй (звукоряд) каждого инструмента, что также облегчает запись.

Само собою разумеется, что во всех случаях слуховой записи необходимо с максимальной подробностью записывать те данные, которые не отражаются в нотной записи совсем или только приблизительно, «описательно». Сюда относятся указания на экспрессию исполнения, тембр звучания, характер подачи звука (горловой, грудной звук и т. п.), ровность или вибрирование звука (тремолирование) и т. п.

Магнитофонная запись, предоставляя фольклористу громадные преимущества в работе, ставит одновременно перед ним специфические задания.

При пользовании ручным (портативным) магнитофоном общий объем записи определяется возможностью

захватить с собой до 20 роликов ленты¹; это соответствует записи 5 часов звучания. В числе их может быть, ориентировочно, до 2—3 часов уже отобранной музыки.

Такие большие возможности (расширяющиеся при стирании неудачных записей, или же записей, уже расшифрованных) определяют собой и более свободное, широкое использование магнитофона в работе.

Так, пользуясь магнитофоном, иные фольклористы считают возможным даже записать всю свою беседу с каким-либо интересным исполнителем: все его слова, характеристики песен, рассказов, примерные напевы отдельных песен. В первых беседах с исполнителями, уже «разошедшимися», «расторженными», нередко, действительно, рассыпано много драгоценных сведений, «эскизов» ряда мелодий, комментариев к ним, автобиографических данных, воспоминаний, описаний обычаев и т. п. Запомнить все это подряд и вполне точно очень трудно. Выписав все ценное из этой беседы, в дальнейшем нетрудно освободить ленту, стерев запись беседы. Магнитофон, таким образом, заменяет идеального стенографа, тем более, что запись можно прерывать и возобновлять по желанию, незаметно от исполнителя.

Магнитофон, далее, дает чрезвычайно ценную возможность показать исполнителю его собственное искусство. Впервые он слышит сам себя со стороны, в более громком звучании; это производит, как правило, огромное впечатление, раззадоривает исполнителя, снимает остатки застенчивости. «Я и не знал, что я так хорошо пою», — нередко восклицает исполнитель, прослушав собственное пение в магнитофонной записи.

Особое преимущество магнитофона — возможность уже **во время записи** слышать качество воспроизведения, слушая через наушники микрофона, и, следовательно, корректировать его: поворачивать исполнителей лицом к микрофону, приближать или, наоборот, удалять от микрофона голос или инструмент, заглушающий другие голоса.

Необходимость проверять время от времени качество записи диктуется также и опасностью «скисания» батарей магнитофона, которые хотя и рассчитаны на

1—1½ месяца работы, но могут вдруг в самый неподходящий момент подвести.

Наряду с проверкой звучания записывающий с помощью магнитофона при записи относительно долгих произведений должен подкручивать пружину рукояткой. Подкручивание проводится спустя 3—4 минуты после начала записи (длительность завода 5 минут) и корректируется цифрами, просматриваемыми в глазок, при появлении цифр «01».

Невзирая на все эти добавочные обязанности, запись на магнитофоне оставляет большей частью обе руки свободными и позволяет попутно делать нужные отметки, примечания и, в конечном счете, чрезвычайно оперативно использовать время, проведенное с исполнителями, не утомляя их.

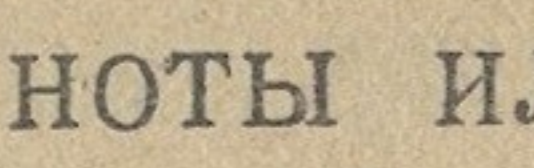
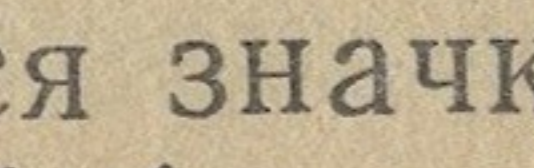
Специальные обозначения при записи музыкального фольклора

Сохраняя полностью принятые нотные обозначения, фольклористы вынуждены нередко применять и специальные значки, в обычном нотописании редкие или даже вовсе неупотребительные.

Обозначения эти следующие:

1. Незначительное повышение звука (по сравнению с соответствующим звуком темперированного строя) обозначается значком / над головкой ноты; понижение — значком \.

Разумеется, прибегать к таким значкам надо только в тех случаях, когда фольклорист окончательно убежден, что имеет дело с реальным отклонением от принятого строя, а не со случайной ошибкой маломузикального исполнителя.

2. Звук, слегка затянутый по сравнению с нотой, которой выражена его длительность, обозначается значком — над головкой ноты или  над нею же: т. е. ставится знак ферматы, но без точки. Звук, чуть короче указанного, обозначается значком  над головой ноты (т. е. знак перевернутой ферматы без точки).


3. Звук неопределенной высоты (речевого характера) отмечается тем, что вместо головки ноты ставится крестик над (или под) штилем (+), или же штили остаются «голыми». Место начала штиля указывает **примерную** (приблизительную) высоту звука.

¹ Все данные приведены здесь по магнитофону «Днепр-8».

4. Скольжение голоса вверх обозначается значком \nearrow или \nearrow скольжение вниз значком \searrow или \searrow . Если это скольжение не приводит к определенному по высоте звуку (что бывает, например, в конце песенной мелодии или ее части), нотная запись завершается этим значком.

5. При неопределенном и значительном затягивании звука следует подсчитать примерную длительность ферматы (основываясь на единицах метра данного такта) и отметить ее тут же цифрой.

6. Явственные цезуры между музыкальными фразами часто отмечаются знаком апострофа '.

7. Мужские голоса обычно выписываются также в скрипичном ключе, звучащем октавой ниже обозначенного; порою, чтобы подчеркнуть необходимость такого октавного понижения, в начале нотоносца ставится удвоенный знак скрипичного ключа . Басовый ключ

используется при записях смешанного хора или народного оркестра.

8. Темп обязательно указывается по метроному; при отсутствии его можно пользоваться часами с секундной стрелкой, определяя общую длительность мелодии (или ее части одного темпа) и вычисляя отсюда темп.

9. Тональность исполнения должна соблюдаться точно; определять ее можно при помощи камертона, виолочкового или свисткового, который следует в экспедициях иметь с собою. Записывать можно для удобства и в тональностях с малым числом ключевых знаков, транспонируя потом запись в подлинную тональность.

10. Следует весьма точно обозначать и длину пауз и всякие неожиданные приемы исполнения. Практика показывает, что привычка упрощать, «уточнять» непривычную мелодию «по своему разумению» живуча поныне и по-прежнему ведет к схематизации записанных произведений, то есть к их искажению.

V. Изучение народной инструментальной музыки

Особые трудности стоят перед фольклористом при изучении игры на местных народных музыкальных инструментах, часто самодельных.

Прежде всего, это трудности детального описания инструментов. Даже самые простые инструменты состоят из ряда частей; подробное описание их занимает немало места, требует большого внимания и буквально скрупулезной точности. Необходимо с исчерпывающей полнотой установить и материал, из которого сделан инструмент или отдельная часть инструмента, и форму, размеры частей, общий вид инструмента. Если невозможно приобретение инструмента, следует его сфотографировать и в руках у исполнителя (во время игры), и отдельно, в разных ракурсах (сверху, сбоку), положив рядом (для уточнения размера) специальную ленту, разделенную на сантиметры, или хотя бы спичечную коробку.

Особое внимание далее следует уделить установлению местных названий отдельных частей инструмента, отдельных типов его (разных размеров), также, конечно, с соблюдением местного произношения. Как показывает опыт, даже самые простые, архаичные инструменты имеют порою подробную, издревле выработанную терминологию.

Если фольклорист встретит (в том же населенном пункте, или каком-либо ином) другого умельца игры на заинтересовавшем его инструменте, необходимо повторить те же вопросы, тщательно отмечая все различия в наименовании частей инструмента, обращении с ним и т. д.

Однако изучение самого инструмента — это только предварительная часть работы. Фольклорист должен по возможности увидеть и описать сам процесс изготовления инструмента, порою также строго регламентированный обычаем (с соблюдением всех услышанных правил, сентенций и отдельных словечек). Если инструмент изготавливается специальными мастерами, с использованием каких-либо приспособлений, станков, надо отыскать такого мастера и тщательно зафиксировать весь процесс работы с его слов, а еще лучше присутствовать при работе.

Далее идет изучение самой игры на инструменте, всех правил ее, как сольной, так и групповой (ансамблевой), правил обучения игре, настройки (с записью фактического строя каждого инструмента на магнитофоне или просто на нотоносце, с помощью камертона).

Еще более важно и сложно изучить инструмент

«в действии»: описать исполнение на нем местными мастерами всех употребляемых ими приемов игры и достигаемых при этом эффектов; надо тщательно записывать и отношение слушателей к отдельным исполнителям (сочувственное, одобрительное, безразличное, пренебрежительное и т. п.), к отдельным исполняемым инструментальным пьесам и наигрышам. Следует выяснить бытовую роль этих пьес и наигрышей, их конкретное предназначение (например, зовных и иных наигрышей пастуха), связанные с ними ассоциации и эстетические оценки пьес (также с соблюдением местных выражений, терминов).

Укажу на то, что здесь могут быть открыты интереснейшие подробности; так, например, курянки (игравшие на кувиклах) имели для отдельных инструментальных пьес не только специальные закрепленные за ними названия, но и особые «мысленные тексты».

Само собой разумеется, что все эти сведения не дают фольклористу право «скрыться за ними» и умолчать о своих собственных оценках; такие оценки должны быть даны и общие и сугубо профессиональные (чистота, уверенность исполнения, импровизационность или просто плохое знание текста, напева и т. д. и т. п.).

Таким образом, встретившись с народным инструментальным творчеством, фольклорист должен быть готов тут же, в процессе «полевой работы» провести углубленное исследование, создать вчерне целую научную монографию об этом инструменте, исполнительстве на нем, характерных чертах репертуара и т. д. и т. п.

VI. О записи и изучении народной театральной постановки

Если фольклористу удастся увидеть во время поездки подлинно народную театральную постановку (не разученную по готовому тексту, а передаваемую древней устной традицией), с вплетенными в эту постановку песнями (сольными, хоровыми) или инструментальными номерами (например, танцевальными), он, не дожидаясь приезда театроведа, должен, по мере своих сил и знаний, лично записать и изучить эту постановку.

Полный текст пьесы записывается, как и текст песен: сначала с пересказа, который затем обязательно допол-

няется и корректируется во время самой постановки. Параллельно следует записать (магнитофоном) все «музыкальные номера», т. е. песни, речитативы, плясовые и различного типа инструментальные наигрыши.

Исчерпывающе подробно должен быть далее описан весь «реквизит» артистов — их костюмы, грим, манера игры отдельных участников, отношение зрителей, их реплики и вообще все «сценическое оформление» пьесы, а также роль режиссера (если такой есть), все приемы постановки.

От старожилов следует узнать все, что можно об истории данной постановки: давно ли ее играют, откуда и кем занесена в данную местность, как играли ее в прошлом.

Если возникает предположение, что наблюдаемая постановка — это переработка какого-то театрализованного по форме обряда (как было в случае с «Костромой»), то задания фольклориста расширяются еще более. В этом случае от него требуется узнать решительно все, что можно об обряде, который, видимо, лег в основу данной постановки, выявить, нет ли где-нибудь в ближайших населенных пунктах вариантов ее; они должны быть записаны и изучены с равной тщательностью, каждый вариант может иметь крупное научно-историческое значение.

Следует, конечно, приложить все усилия к тому, чтобы вызвать на место историка-исследователя, театроведа, но полагаться на этот приезд нельзя; проводить изучение следует самому с максимально возможной тщательностью.

VII. Изучение музыкального быта

Сбор и изучение лучших образцов музыкального творчества, созданных, отшлифованных, накопленных народом за все века его исторической жизни, при всей своей важности является лишь одной стороной работы фольклориста. Другой важной задачей его является изучение **современного музыкального быта** посещенных им мест. Задача эта включает в себя прежде всего выявление популярного, любимого репертуара отдельных групп населения (например, разных возрастов), произведений, звучащих дома, за работой, на улице, на вечеринках,

праздниках. Параллельно идет изучение музыкальных вкусов—любимых пьес, слушаемых по радио и исполняемых в концертах; далее обследуется состояние местной музыкальной самодеятельности, состав новых песен и частушек, звучащих в быту, и, наконец, процесс создания новых частушек, песен или наигрышей, появляющихся в наше время.

По мере возможности устанавливаются также сдвиги в музыкальном быту за последнее время: какие песни и почему уходят и уже ушли из быта, какие пришли и откуда; как изменяются и развиваются все формы музыкальной самодеятельности.

При изучении музыкального быта не приходится обычно тщательно искать ценный материал местного происхождения — музыкальный быт у всех на виду. Изучение его требует зато тщательности, объективности, «статистического» подхода, очень трезвой и правдивой оценки того, что происходит на наших глазах. Большую помощь здесь могут оказать беседы с местными музыкантами, учителями, старожилками, а также личные впечатления.

Одна из наиболее сложных задач при этом — выяснение того, какая часть излюбленного репертуара — местного происхождения, а какая пришла извне и по каким каналам: усвоена ли у соседей, или при слушании радиопередач, кинофильмов, грампластинок, или, наконец, пришла из репертуара музыкальных самодеятельных кружков.

Изучение музыкального быта недооценивалось доньше музыкантами-фольклористами; именно поэтому они прошли мимо таких важных пластов музыкального фольклора, как рабочая песня, революционная, частушка. Между тем изучение процессов, происходящих на наших глазах в музыкальном быту, имеет в равной мере и общекультурное и научное значение. Жизнь песен не может быть раскрыта без фиксации музыкального быта, и когда такие крупные фольклористы, как, например, Бела Барток предостерегали от записи произведений профессионального происхождения, получивших новую творческую жизнь в народе, они допускали огромную научную ошибку. Видоизменение песни, ее музыки и текста в процессе «фольклоризации» имеет важ-

ное научное значение; решение этой проблемы помогает пониманию всех особенностей фольклора, путей его эволюции. Еще более важно, конечно, изучение вновь возникших песен, приобретших популярность в массах.

VIII. Условия успешности фольклорной работы

В данной брошюре уже неоднократно на примерах демонстрировались различные приемы, помогающие фольклористу в его работе. Однако условий этих много и поэтому, в заключение, следует их перечислить.

До выезда экспедиции ее необходимо подготавливать: наметив район деятельности экспедиции и ее конкретные цели, следует затем тщательно изучить (по литературным источникам) жизнь, экономику, культуру, историю этого района. Тем более основательно должен быть изучен весь ранее собранный в данном районе фольклор, при этом не только музыкальный, но и литературный, изобразительный, театральный: только в этом случае можно, приехав на место, верно оценить каждое обнаруженное фольклорное произведение и понять, целесообразно его записывать или нет.

С другой стороны, готовясь к экспедиции, крайне полезно первоначально списаться с культурными организациями района, расспросить их совета о предполагаемых объектах поисков, о наиболее удобных сроках приезда и т. п. Ответы могут быть исключительно ценными; так, например, снова вспоминая экспедицию в Брянскую область, хочется отметить, что Брянский райком КПСС в ответ на запрос фольклорного кабинета Московской консерватории направил в Дорожево инспектора политпросвета, которая записала и выслала в Москву весь текст «Костромы», попутно упомянув об игре на кувиклах; таким образом экспедиция уже заранее знала, какие ценности ожидают ее.

После приезда в намеченное место, необходимо, как уже говорилось, сочетать все «официальные» и «неофициальные», случайные нити, и только это может обеспечить максимальный успех розысков.

Когда же начинается собственно работа с исполнителями, то средства завоевать их доверие, расшевелить

их память, вызвать у них желание запеть оказываются неисчерпаемыми. Для одних достаточно общей беседы, для других — частной, с глазу на глаз; иным приходится напеть или исполнить на магнитофоне ранее сделанные записи, с тем чтобы расшевелить их и разъяснить, какие песни особенно ценны и интересны собирателям; попадутся и такие, которых удастся завоевать, показав им фотографии, статьи о других певцах и инструменталистах, опубликованные в журналах и газетах; мы встречали народных певцов, которые «растормаживаются» после того, как услышат собственный голос, записанный магнитофоном (или голос соседа), или когда их сфотографируют. Отдельные народные исполнители могут присматриваться к работе фольклориста в селе целую неделю, прежде чем показать свои «заветные» богатства, при этом они познакомят вас с ними только наедине. Но бывают и такие, которые раскрываются только на людях, перед сочувственной аудиторией.

Вообще же исчерпать все методы работы с исполнителями, конечно, невозможно: правильный выбор их дается опытом, требует такта, внимательности. Не рекомендуется только материально вознаграждать исполнителей, но и в этом вопросе общий и радикальный запрет был бы нереальным. Общим принципом работы является терпеливое завоевание доверия серьезным отношением к работе.

Отдельно следует упомянуть о таких современных средствах работы, как доклады, включение в работу местной музыкальной самодеятельности, а еще более — выступления по местному радио, в местной прессе. Так, в результате одной статьи, опубликованной в областной брянской газете, удалось получить много писем бывшей учительницы, ярко, увлекательно и точно рассказавшей о «Костроме», — какую была эта постановка двадцатью годами ранее. Научное значение этих писем было выдающимся.

В заключение следует сказать, что было бы, конечно, ошибочным применять одни и те же способы повсюду. У разных народностей, в разных концах нашего Союза условия работы фольклориста разнообразны; общие рецепты были бы здесь совсем неправомерными.

IX. Дневник экспедиции, научный отчет

Из всего вышесказанного видно, что во время фольклорного выезда, в особенности когда уже приступили к работе с исполнителями, материалов, требующих изучения и записи обычно оказывается много; образно говоря, фольклористу приходится почти не выпускать пера из рук, разве только во время записи или в беседе с застенчивыми, смущающимися исполнителями. Поэтому, помимо всех заполняемых паспортов, впечатлений, описаний инструментов, записей текстов, фольклорист обязан вести еще и дневник, отмечая в нем важнейшие события своего «рабочего дня».

Дневник этот должен включать также и все возникшие у собирателя фольклора вопросы, требующие разрешения в ближайшие дни, а также все его домыслы, характеристики и «первые впечатления».

Завершив в основных чертах всю намеченную работу, следует здесь же, не выезжая из обследованного пункта, попытаться обобщить ее, то есть все собранные материалы необходимо в известной мере «резюмировать». При таком отношении неизбежно возникают новые вопросы, выявляется необходимость проверить отдельные мысли, положения, выводы. Такая проверка требует пребывания на месте, и именно поэтому первую попытку обобщения материалов нельзя откладывать до возвращения.

Систематизированное собрание всех сделанных наблюдений, с приложением всех паспортов, текстов, дневника экспедиции и первой попытки обобщения добытых материалов образуют в своей совокупности **научный отчет** фольклориста. Отчет этот, наряду с расшифровками сделанных записей, — исходное ядро, основа всех дальнейших исследований, статей, очерков и других способов литературного оформления итогов его «полевой работы»: работы трудной, необходимой, увлекательной.

Содержание

Вместо введения	3
Фольклористы-следопыты	7
«Полевая» работа фольклориста	17
Как записывали фольклор в прошлом и ныне	25
Справочный отдел	33

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

стр.	строка	напечатано	следует читать
------	--------	------------	----------------

20	7	вперлись	впились
----	---	----------	---------

32	Второй абзац		
----	--------------	--	--

Автофургон, объезжающий за один день ряд исполнителей, живущих на расстоянии десятков километров друг от друга, способный идеально точно записывать при помощи магнитофонов огромное число произведений любой сложности, приучает собирать все, что «лежит на поверхности», без «глубинных раскопок», не задерживаясь подолгу в одном населенном пункте.

42	2	значком)	значком))
----	---	-----------	------------

Лудожник В. Антипов

Технический редактор Л. Курасова

Корректор Т. Ганешина

Подп. к печ. 17/III-1962 г. А 04721

Форм. бумаги 84×108/32

Печ. л. («физич.») 1,625

Печ. л. (условные) 2,66

Уч.-изд. л. 2,26 Тираж 2140 экз.

Изд. № 2805

Всесоюзное издательство

«Советский композитор», Москва, В-35,
Софийская набережная, 30.

Зак. тип. 2385. Цена 11 коп.

Московская типография издательства
«Советский композитор», Москва, Ж-88,
1-й Южнопортовый проезд, 17.

Содержание

ЗАМЕЧАНИЯ	
Страницы	Пункты
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
13	13
14	14
15	15
16	16
17	17
18	18
19	19
20	20
21	21
22	22
23	23
24	24
25	25
26	26
27	27
28	28
29	29
30	30
31	31
32	32
33	33
34	34
35	35
36	36
37	37
38	38
39	39
40	40
41	41
42	42
43	43
44	44
45	45
46	46
47	47
48	48
49	49
50	50
51	51
52	52
53	53
54	54
55	55
56	56
57	57
58	58
59	59
60	60
61	61
62	62
63	63
64	64
65	65
66	66
67	67
68	68
69	69
70	70
71	71
72	72
73	73
74	74
75	75
76	76
77	77
78	78
79	79
80	80
81	81
82	82
83	83
84	84
85	85
86	86
87	87
88	88
89	89
90	90
91	91
92	92
93	93
94	94
95	95
96	96
97	97
98	98
99	99
100	100

Лев Владимирович Кулаковский

КАК СОБИРАТЬ И ЗАПИСЫВАТЬ
НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

Редактор Л. Лебединский

Художник В. Антипов

Технический редактор Л. Курасова

Корректор Т. Ганешина

Подп. к печ. 17/III-1962 г. А 04721

Форм. бумаги 84×108/32

Печ. л. («физич.») 1,625

Печ. л. (условные) 2,66

Уч.-изд. л. 2,26 Тираж 2140 экз.

Изд. № 2805

Всесоюзное издательство

«Советский композитор», Москва, В-35,
Софийская набережная, 30.

Зак. тип. 2385. Цена 11 коп.

Московская типография издательства
«Советский композитор», Москва, Ж-88,
1-й Южнопортовый проезд, 17.