

И. И. ЗЕМЦОВСКИЙ

ОТ НАРОДНОЙ ПЕСНИ К НАРОДНОМУ ХОРУ: ИГРА СЛОВ ИЛИ ПРОБЛЕМА?

Столетиями существуют народные песни. Десятилетия живут народные хоры. Не думая о микрофонах и экранах, выражали народные песни народные чувства и думы. Их аудиторией были деревенские избы, лесные поляны, речные и озерные берега. Они были всюду, где жил народ, они были неотъемлемой частью его существования, его быта, его духовного и природного ландшафта. Народные хоры — детище нового времени; ему не нужны поля и избы, его стихия — сцена, экран, праздник. Это не быт. Это не фольклор. Это фольклоризм.

Фольклоризм — это не хорошо и не плохо: хорошо и плохо бывает и в фольклоре. Тут нужны другие критерии.

Народные хоры как разновидность современного фольклоризма — явление закономерное, такое же закономерное, как некогда закономерен был один фольклор. Его надо не осуждать, а обсуждать.

Вдумаемся: если есть геосфера, биосфера, ноосфера, то правомерно заявить уже и о существовании особой *мелосферы* как о всей музыкальной продукции и музыкальной деятельности человечества в глобальном масштабе. Мелосфера существует давно, как ноосфера. Просто как феномен особого рода она еще никогда не обсуждалась. А между тем присутствие ее ощущается всеми, кто имеет уши, и влияние ее на современные процессы в области музыки огромно.

Не будем здесь пространно говорить о проблеме мелосферы: эта тема заслуживает специального исследования. Обратим внимание лишь на то, что имеет самое непосредственное отношение к проблеме фольклоризма как явления так называемой вторичной культуры (если фольклор мы определим как явление первичной культуры, что естественно).

Современный этап мелосферы, с моей точки зрения, отличается тем фундаментальным обстоятельством, что, можно сказать, *весь мир пульсирует вторичной традицией*. Именно пульсирует: включите радиоприемники, телевизоры, пойдите в кинотеатр или на стадион, поезжайте в радиофицированных маршрутах автобу-

сов по странам Европы — везде и всюду звучит, бьется, пульсирует волна фольклоризма, волна эрзац-культуры, подчас необыкновенно привлекательная, многокрасочная, вполне выдерживающая конкуренцию со всяческими поп-, рок-, диско и т. д.

Порожденное новым временем не могло быть иным: каждому времени свои песни, свои формы, свои пристрастия. Когда-то боялись, что машинная цивилизация унесет фольклор, сметет его с лица земли как отжившее свое, заменит его принципиально другим, нефольклорным искусством. Но произошло что-то другое. И это другое не отвернулось от фольклора, нет! Фольклор используют, фольклором клянутся, фольклором рекламируют... себя! В век обезлички и массовости возникло новое понимание индивидуальности, новая психология, новое восприятие, новая социология искусства; все новое, и все равно — фольклор, фольклор, фольклор!

Это гораздо сложнее, чем отказ от фольклора — отказ явный и воинственный. В этом есть что-то очень знаменательное, радостное и вместе с тем что-то очень тревожное и настораживающее. Особенно настораживают темпы фольклоризма: уж что-то очень быстро для фольклора, для искусства, которое, как мы помним, все-таки не терпит суеты!

Фольклор на сцене, эрзац-фольклорные молодежные ансамбли — своего рода фольклорные «комиксы» и т. п., магнитофонные «выдергивания» из случайных поездок по деревням случайных интонаций (а точнее, не интонаций, а музыкальных тем для обработки!), спешные перелистывания фольклорных публикаций (тоже — фольклоризм!) и т. п. — весь этот явно ускоренный метод передачи традиции, все это бессистемное выпячивание то одного, то другого в безбрежной фольклорной традиции, искажающее ее собственный ход, собственную историческую поступь, все это должно если не привести к чему-то определенному, то по крайней мере чем-либо *смениться* (как сменилась в профессиональной музыке додекафония, когда явно прошла ее историческая полоса!).

Мне представляется, что сегодня мы присутствуем и участвуем в такой исторической смене — *смене хаотичного фольклоризма на фольклоризм серьезный*. Не будем искать единственно правильные формулировки: все равно жизнь внесет свои поправки, и термины для нового этапа найдутся сами собой. Дело не в словах, дело в сущности. Так попытаемся же разобраться в ситуации по существу.

Если четверть века тому назад А. В. Руднева писала о том, что существует два типа народных хоров — с ограниченным диапазоном (до двух октав, без сопрано и низких басов, типа хора им. Пятницкого) и с полным объемом звуковой шкалы обычного смешанного академического хора (от трех октав, с делением на сопрано, альты, тенора и басы, типа Волжского хора)¹, то теперь типология другая. Теперь во главу угла ставится не диапазон

и подобные формальные показатели. Теперь, без отрицания важности всех формальных данных, во главу угла ставится опора на подлинную местную традицию фольклора во всей ее комплексности и специфичности, доступной для передачи. Соответственно этому может быть предложена и другая типология народных хоров — в зависимости от сознательности такой опоры на фольклор — в целях, методах, репертуаре и практике работы.

Стоит нам задуматься над такой новой типологией, как сразу проявится коренное противостояние народных хоров двух типов — хоров, народных только по названию, и хоров, народных по сути. (Не случайно в название статьи вынесено странное, на первый взгляд, добавление про игру слов. Игра слов — грустная реальность, а не журналистский каламбур.)

Уже в 1960-е гг. было подмечено (например, Ф. А. Рубцовым и др.), что сложилась, по сути, парадоксальная ситуация — народным хором оказываются коллективы определенной манеры пения (не народной!), определенной фактуры пения, с разделением на партии и под баян (опять же не народный!), с таким же «манерным» репертуаром (снова не народным!) — в основе авторские песни руководителей-стилизаторов под выдуманный ими же усредненный псевдонародный стиль или такие же по характеру «обработки» — модернизации фольклора). Прославленная А. Прокошина, в прошлом одна из солисток хора им. Пятницкого, говорила: «Современные народные хоры по своему звучанию, манере исполнения, одинаковому репертуару, даже по динамике настолько похожи один на другой, что их просто трудно отличить. Все время кажется, что поет один и тот же хор. ... Это очень обедняет наше богатое и многогранное искусство... так же, как безразборное пение под баян!»² А что может быть более далеким от фольклора, чем уравниловка?!

Такое положение дел — не просто ошибка, не просто плохой вкус, не просто невежество и верхоглядство. Такое положение дел — опаснейшая эстетическая и воспитательная ситуация. Средства массовой коммуникации размножают и пропагандируют псевдонародное, и оно становится постепенно мерилем народного в массовом сознании, в обиходе новой слушательской среды, которая, к тому же, преимущественно слушает, потребляет, нежели поет и производит.

Когда-то Н. М. Лопатин восклицал: «Наш народ ни в балагане, ни на гулянье не слышит своей старинной песни, которая могла бы поддержать его вкус к истинно художественному»³. К 1960-м гг. сложилась ситуация, когда подлинная песня звучала гораздо реже, чем в середине XIX в., и это становилось просто опасным.

Естественно, пропадала уверенность, что такие сложившиеся коллективы псевдонародной песни и псевдонародного пения можно сколь-либо радикально переделать, перестроить, улучшить. Перспективнее казался путь создания и развития принципиально

новых коллективов на иной основе, и это было убедительно.

Правда, и профессиональные народные хоры старого типа обычно возникали — в своих лучших вариантах — на местной основе: так возник хор им. Пятницкого, хор Северной песни, Уральский, Кубанский, Воронежский, Рязанский и др. Но сохранить исконные традиции оказалось очень нелегким делом: новый исполнительский жанр требовал нового подхода, новых методов работы, нового репертуара, что неизбежно вело к перерождению былых коллективов в коллективы иного типа, о которых — в массовом охвате — и писала А. Прокошина. Поэтому перед коллективами новой эпохи (не убоимся этого слова!) встали дополнительные задачи, в основном не количественного, а качественного характера.

Речь шла об углубленном изучении соответствующей подлинной народной, местной традиции, изучении всестороннем, не только ради нового репертуара, но и ради поисков своего исполнительского лица, в существенном связанного со спецификой местного диалекта — речевого и музыкального, не исключая своеобразия костюма и т. п. Новое время — время углубления в детали, в нюансы стиля, в великое для всякого искусства «чуть-чуть». Пришло время для поисков новой диалектики соотношения массового/индивидуального в коллективном пении на сцене.

Нужны были руководители нового типа. Нужно было развитие найденной в прошлые годы идеи творческих групп распевающих при народных хорах. Именно на этих двух проблемах и группе вопросов, связанных с ними непосредственно, я и остановлюсь в настоящей статье. Проблему репертуара затрагивать не буду: о ней я писал еще двадцать лет тому назад⁴.

Именно эти два вопроса и связанные с ними проблемы исполнительского стиля оказались тем водоразделом, по которому разошлись сегодня народные хоры двух типов — как двух, без преувеличения, исполнительских парадигм (в терминах Т. Куна).

Будучи парадигмально разными путями сценического претворения народной песни, народные хоры старого типа и фольклорные сценические коллективы нового типа сосуществуют, имея явно разные ориентиры, разные цели, разный адресат, разную публику. Перед нами два жанра, два пути, и какой-то из них, в его сегодняшней форме, явно обречен.

Сказанное не означает, что тот тип, который зарекомендует себя прогрессивным (в парадигмальном смысле слова), сможет быть прямым, одноколейным, одновидовым путем. И он будет осуществляться целым веером типовых возможностей. Это будет зависеть от базы каждого данного коллектива, от его состава, целей, адресата, жанра выступления, определяться ориентацией и возможностями руководителя, и т. п.

Рубежным в сложившейся ситуации — на русском материале, о котором здесь преимущественно и идет речь, — стали, как

представляется, 1960-е гг. Но хотя с середины десятилетия поворот к фольклору вообще обозначился довольно резко — вспомним, например, «новую фольклорную волну», русских молодых композиторов-«шестидесятников» XX века и т. п.; именно с этого времени стали постоянными так называемые этнографические концерты с последующими выпусками этнографических грампластинок и организацией радио- и телепередач — все равно *количественно* продолжала преобладать квазинародность (имею в виду жанр народного хора). И это естественно: то был сложившийся социальный институт, достигший статуса государственных профессиональных коллективов. В этой области уже были свои классические достижения — вроде песен В. Захарова. И теперь уже не композиторское творчество в этом жанре ориентировалось на фольклор, но сам фольклор, попадавший в русло народного хора, ориентировался на тип песен В. Захарова: так он обрабатывался, так он озвучивался, стилистически переинтонировался в мощнейшей кузнице народно-хорового жанра.

При этом наряду с государственными народными хорами десятками возникали самодеятельные народные хоры, бледно копировавшие их.

Преобладание квазинародности объяснялось и тем неоспоримым обстоятельством, что вообще сценическое воссоздание подлинного фольклора — задача исключительной сложности, так как включает в себя многое, от репертуара со всем его своеобразием, так сильно контрастирующим композиторской песне, до искусства фольклорного вокала, великого искусства народного пения. Это дело настоящей школы, школы мастерства, выучки, без ложной утрировки интонаций и диалектных особенностей, без ложной крикливости, прикрывающей собой неумение петь и непонимание сущности подлинно народного звуковедения, подлинно народного отношения к музыкальной материи, к голосу, к слову в песне. При всем диалектном различии фольклорных манер, подчас весьма и весьма разительном, русское народное пение в каждом стилевом проявлении цельно, стройно, эстетично, благородно, высокохудожественно по самым крупным меркам.

Тем не менее тенденции, ориентирование, качество исполнения — все это может и должно развиваться в сторону от поверхностного стилизаторства к истинному, глубокому претворению черт местного стиля, народной музыкальной эстетики, репертуара, поведения и т. д. Этой тенденции трудно стать массовой — она требует незаурядных коллективных усилий в каждом данном случае, она требует решительного отказа от ложного представления о легкости работы с народной песней.

Не буду говорить о существующей типологии фольклорных хоровых коллективов нового типа — об этом я уже писал⁵. Существуют разные принципы определения коллективов нового типа. Например, А. Кабанов считает фольклорными коллективами только те, которые ориентированы на сохранение и развитие тради-

ционного местного песенного стиля⁶. Это крайняя точка зрения фольклориста; существуют и другие точки зрения⁷. Во всяком случае задачи фольклорных коллективов нецелесообразно ограничивать строго охранительными целями: их место в современной народной культуре более широко и разнонаправленно. Хоры создаются не ради безличной традиции, а ради художественной самореализации, художественного общения и т. п. (обоснование этого не входит в мою задачу).

Мне бы хотелось еще и еще раз обратить сугубое внимание на исключительную сложность практических и теоретических проблем развития народных хоров на фольклорной основе. Здесь необходима четкая эстетическая и культурологическая позиция, ясное понимание специфики сопоставляемых, сопрягаемых жанров — *исполнительских* жанров, стадийально несопоставимых! Понятно, что любое вторичное использование народной песни есть не фольклор, а фольклоризм. Другое дело, что фольклоризм может быть прогрессивным, основанным на глубоком знании фольклорных традиций, и чисто развлекательным, коммерческим, эстрадным в плохом смысле этого слова. Поэтому наступающая парадигмальная борьба — это борьба не фольклора с фольклоризмом, а двух разных фольклоризмов! Фольклор в борьбу явно не вступает, хотя уже нельзя сказать, как это было прежде, что фольклор не знает о существовании фольклоризма, — знает и испытывает на себе его обратное влияние. Это влияние в свою очередь может быть положительным, реконструктивным, рекреативным, творческим, стимулирующим развитие подлинно народных традиций, и отрицательным, нивелирующим традицию, поднимающим в ней что-либо одно за счет подавления другого и т. п. Поэтому от состояния современного фольклоризма немало зависит и состояние современного фольклора. Это вдвойне повышает ответственность деятелей в сфере фольклоризма, в области так называемых народных хоров и вторичных фольклорных коллективов.

Уважительное отношение к прогрессивному по своим устремлениям фольклоризму и признание его положительного воздействия на саму народную традицию — нечто принципиально новое, возникшее только в последние десятилетия. Во всяком случае, еще полвека тому назад великий Бела Барток писал: «Искусство деревни — это стихийное откровение. Как только кто-нибудь захочет вмешаться и искусственно управлять им, оно тотчас же умирает. Поэтому-то и желание развивать народную музыку в том или ином направлении, воскрешать в деревне старинные песни и т. п. — бесплодное занятие. Если народ деревни творит несамостоятельно и произвольно или же выбирает себе то или иное искусство — оно уже мертво»⁸.

Любопытно напомнить вновь позицию А. С. Кабанова, тоже фольклориста, который уже в наши дни и в наших условиях утверждает: «Сегодня существует много разнообразных коллекти-

вов, использующих в своей исполнительской практике песенный фольклор. Но в нашей работе мы будем называть фольклорными не все эти коллективы, а лишь такие, художественно-творческая деятельность которых ориентирована на сохранение, освоение и развитие традиционного местного песенного стиля как целостного художественного явления»⁹. Более того, Кабанов, избегая термина «фольклоризм», ратует за создание современных нетрадиционных фольклорных ансамблей¹⁰.

Этот лозунг представляется мне парадоксальным, так как я решительно не понимаю фольклор вне традиции¹¹. Для меня «нетрадиционные фольклорные» — это нонсенс. Либо фольклорные, и тогда традиционные, либо фольклоризм, и тогда нетрадиционный, но опирающийся на традицию. Иначе — снова *игра слов*, вынесенная мной, опять же не случайно, в заглавие статьи!

От того, что мы назовем фольклоризм фольклором, он лучше не станет. Фольклоризм может образовать постепенно новую традицию, но это все равно будет традиция фольклоризма, а не фольклора! Воистину сегодня не до каламбуров...

Поэтому, хотя современная диалектика развития народного творчества в СССР гораздо сложнее, чем это могло представляться Бартоку полвека назад в условиях буржуазной Венгрии, мы не можем и просто отмахнуться от его утверждения: в нем есть безусловная правда, хотя, на сегодняшний день, и не вся правда целиком. Фольклор и фольклоризм могут длительное время сосуществовать, взаимодействовать, взаимопроникать, взаимовлиять. В таком «борении» двух родственных, но принципиально разных феноменов — разных социально, эстетически и т. п., — происходит реальная трансформация народно-песенной традиции, реальное развитие народно-песенной культуры, исход которого предсказать сегодня нелегко.

Б. А. Асафьев, например, после своей фольклорной поездки 1925 года писал, что «сейчас центр тяжести самого народного музыкального творчества переместился с материала на воспроизведение»¹². Есть, видимо, и такая историческая диалектика на пути развития народно-песенной традиции. Тот же Асафьев подметил, что вообще «все, что в музыкальной композиции определяется исполнением, испытывает сложные трансформации»¹³. Современное состояние народных хоров и фольклорных коллективов прекрасно подтверждает этот тезис.

Между фольклором и фольклоризмом есть одна существенная разница, до сих пор не осмысленная до конца. В традиционной фольклорной среде фольклор как бы получают готовым, но в то же время каждому предстоит пройти весь путь самому до конца. Передаваемый непосредственно, фольклор обладает тем, что я назвал первичной артикуляцией фольклора¹⁴. Это так называемая наследуемая артикуляция (ей противостоит артикуляция, искусственно приобретенная, вторичная, т. е. артикуляция не фольклора, а фольклоризма!). В фольклоризме же

никто не проходит весь путь самостоятельно, от рождения до зрелости, а получает фольклор готовым, даже «готовеньким» (в современной русской речи эти оттенки представляются существенными). В этом — мощная альтернатива фольклору. Поэтому так абсурдно призывать к созданию нетрадиционных фольклорных коллективов! Нетрадиционный — значит, не обладающий первичной артикуляцией, значит — не фольклорный. Другого не дано. Преодолеть этот артикуляционный барьер, с моей точки зрения, невозможно, так как он касается не только артикуляции в узком смысле слова, но и в более широком смысле, включающем в себя весь комплекс традиционного речевого поведения, речевого общения, включая пение как речь! Люди другой культурной традиции не могут приобрести спонтанность фольклорной артикуляции, так как не могут ощутить свой репертуар как свою живую речь! Если же речь идет о подключении к традиционным ансамблям пожилых мастеров той или иной деревни молодых энтузиастов той же самой деревни, то это уже не фольклоризм, а ориентирование на фольклор — в том новом широком выборе, который стоит сегодня перед сельской молодежью в СССР.

Не следует думать, что даже победа одного из направлений фольклоризма сразу снимет все проблемы. Отнюдь! Новые достижения всегда влекут за собой новые трудности. Развитие фольклоризма повлечет за собой проблему ориентировки: на кого равняться массовым ансамблям? Не имея возможности всегда самостоятельно осваивать фольклорную традицию, а иногда просто не имея ее «под руками», такие ансамбли равняются на известные им другие вторичные же ансамбли! Возникает (и будет возникать!) вторичный, третичный и т. д. фольклоризм, т. е. сам фольклоризм становится — и уже в наши дни — объектом подражания, копирования, штампа и т. п. И в нем есть ансамбли-лидеры и ансамбли-подражатели. И какова будет типология вторичных ансамблей в будущем — предугадать трудно.

Несколько слов о народной песне на сцене. На сегодняшний день это все еще магистральный признак существования вторичных ансамблей, и обязательный признак для так называемых народных хоров. Путь от народной песни к народному хору, каков бы он ни был, лежит через сцену.

Еще А. Н. Веселовский заметил, что песня на сцене — явление древнейшее: неосторожно думать, что появление песни на сцене произошло только в наше время. Но еще неосторожнее отождествлять нашу сцену со «сценичностью» древности!¹⁵ Проследить предсценические и сценические формы исполнения песни в истории народной культуры — заманчивая тема, полностью выходящая за рамки настоящей статьи. Для нас существенно, что, как я писал уже в статье об эстетических основах пения и феномене народного хора, сценический и бытовой фольклор, народный хор и фольклорный (подлинный) ансамбль — две разные сферы, два разных исполнительских жанра, обладающих самостоятельной

эстетической системой, собственными тенденциями развития и собственным местом в современной культуре. Это фольклор и фольклоризм, и идентифицировать их нецелесообразно, чтобы не сказать резко. Народный хор, вырастая из фольклора и постоянно учась у него (в идеале), все же вовсе не призван повторять фольклор, копировать его или консервировать. Он имеет свои цели, перед ним стоят свои — социальные и художественные — задачи. От их правильного осознания зависит и выбор пути, и отбор средств, и актуальность конкретных рекомендаций. Народный хор — современная концертная, по сути, профессиональная форма развития фольклора, и он имеет в принципе другую, по сравнению с фольклором, массовую аудиторию как в городе, так и на селе. Поэтому не будет преувеличением утверждать, что даже одна и та же народная песня в быту и в концертной транскрипции народного хора представляет два разных жанра, живущих по своим собственным законам, имеющим разные эстетические основы.

Если исходить из таких позиций, а они вполне правомерны, то решительно нет смысла в эстрадном дублировании фольклора и в копировании его атрибутов на сцене. Во-первых, сцена не позволяет и даже исключает полное дублирование. Во-вторых, и это не менее существенно, копирование предполагает тиражирование, т. е. известное омертвление интонации, а это уже не самостоятельное и, значит, социально не оправданное по большому счету искусство. В-третьих, и это вытекает из первых двух причин, все попытки так называемой буквальной передачи фольклора в хоровом жанре а priori обречены на неудачу, на суррогат. Это очень тонкий феномен. В ряде случаев подобное можно наблюдать даже на примере подлинных фольклорных коллективов, многократно выступающих на сцене, привыкших к концертному залу, к аплодисментам и т. п. В процессе сценической деятельности певцы неизбежно учитывают требования сцены, что рано или поздно ведет, и неминуемо, к органическому перерождению, своего рода мутации коллектива. Куда приводит эта мутация — вопрос особый. Бесспорно, что концертный штамп — сильнейший враг не только фольклорных коллективов, но и народного хора, и бороться с ним надо неусыпно, и борьбу эту надо запрограммировать уже в процессе обучения певцов. А то, что народный хор требует учебы и обучения — это представляется совершенно бесспорным.

Как справедливо писала Н. К. Мешко, «для подлинно художественного претворения фольклора на сцене необходимо глубокое его изучение. Иначе возникают ходячие штампы...»¹⁶ О переосмыслении песен на эстраде писала Н. В. Калугина — через изменение характера исполнения или, кроме того, через изменения и текста, что вызывается иногда сознательно новым подходом к содержанию традиционной народной песни¹⁷.

Проблема обучения напрямую выводит нас на вопрос о ква-

лифицированном руководстве народным хором. «Учитель, научись сам!» — первейший лозунг современного этапа развития народного хора. Сегодня как никогда нужен тип ищущего руководителя — компетентного, эрудированного, с глубоким чутьем к малейшей фальши интонирования (имею в виду стилистическую фальшь).

Необходимость высококвалифицированного художественного руководства народными хорами осознана давно, судя по литературе — с начала 1960-х гг.¹⁸ Тем не менее в этом вопросе немало и сегодня нерешенных моментов, хотя кадры готовятся отныне на специальном факультете Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных под руководством профессора, народной артистки СССР Нины Константиновны Мешко. Есть и спорные обстоятельства, по крайней мере для этномузыковедов. Остандрююсь на одном из них.

Л. Л. Христиансен в фундаментальной статье о работе с народными певцами специально подчеркивает необходимость разучивания партий «под рояль»¹⁹. Об этом же говорят и это же практикуют в институте им. Гнесиных. Фольклористы не приемлют такой способ обучения, ссылаясь, и справедливо, на нетемперированный строй фольклорного пения. Но вот тут-то и начинается дискуссия.

Вспомним Е. Э. Линева: «Народ импровизирует песню, мы заучиваем ее по нотам»²⁰. Тут афористично сформулирована главная оппозиция и современной дискуссии. Только сегодня она усилена тем, что «мы» заучиваем песню не только по нотам, но и под рояль! Сами народные певцы, уже знающие, что такое ноты, говорят фольклористам примерно следующее: «Наши песни на ноты не идут. По нотам — что черт по болотам!»²¹.

Все это так, и мне, как фольклористу, не трудно усилить подобные аргументы против обучения под фортепиано. Во всяком случае, в современных фольклорных ансамблях рояль решительно ни к чему. Что же касается народных хоров, то тут, с моей точки зрения, необходим компромисс. Хор — не ансамбль. Русское фольклорное исполнительство в подавляющей массе имеет не хоровую, а ансамблевую природу. Конечно, дело не только в количестве участников, но все же и количество играет свою роль. Можно согласиться с А. С. Кабановым, который определяет ансамбль числом от 3—4 до 12—16 солистов, а хор — свыше 12—16 человек²². Напомню, что народные профессиональные хоры в прошлом имели по 25—30, а ныне увеличились до 70—100 человек. Еще А. В. Руднева справедливо отмечала, что в больших хоровых массах многие положительные качества народного хора уменьшаются или исчезают²³. В фольклоре же, даже при разделении ансамбля на более или менее четкие партии, каждый голос — индивидуален по тембру, ритму, тесситуре и т. п. Соотнесенность голосов в ансамбле принципиально отличается от хорового принципа голосовых партий — как отличаются голоса квартета

от партий струнного оркестра! Поэтому, в частности, так естественно нетемперированное пение в ансамбле, которое, будучи проведено как принцип, в хоре было бы практически невозможным, обернувшись откровенной фальшью. Правда, отдельные, эпизодические, преимущественно сольные элементы нетемперированного пения возможны и в хоре — например, в партии запевалы. Такие детали могут украсить народный хор, раскрепостить его, придать чисто фольклорное своеобразие, но нетемперированное пение в целом никак не может и, конечно же, не должно быть магистральной линией развития и тем более главной целью хора как исполнительского жанра.

Народный хор имеет свой особый язык, отличающийся от языка фольклорного ансамбля. Нельзя судить оркестр по законам квартета. Нельзя судить хор по законам ансамбля. Нельзя обучать хористов как ансамблистов. Хор имеет свои законы звукоизвлечения, звуковедения, голосоуправления, строя, фактуры, динамики и т. п. Эти законы — не фольклорные, и это очевидный факт. Народный хор — исторически компромиссный жанр, исторически компромиссный феномен. И в его оценке вынуждены идти на компромисс как фольклористы, так и профессиональные хормейстеры. Разумный компромисс неизбежен.

Очевидно, и в обучении хористов нельзя ограничиваться нотным усвоением песни: вслушивание в фольклорное звучание, слуховое перенимание песни стимулирует поиски исполнительского претворения фольклора. (Я не оговорился: именно так — наряду с композиторским существует исполнительское претворение народной песни, которое раскрепощает от нотных оков.) Это крайне важное обстоятельство: разучивание по нотам и под рояль невольно заставляет относиться к песне как к постороннему произведению, в какой-то мере, несмотря на эффект исполнительского вживания в образ, чужому. Слуховое заучивание затрагивает какие-то более тонкие струны души, мобилизуя воображение с исключительной художественной активностью на всех этапах освоения произведения. (Парадоксально, но хороший ансамбль звучит как стереозапись, тогда как *подрояльный* хор — как плоскостное монозвучание!)

Еще Е. Э. Линева учила: «Нужно, чтобы ноты, которыми она (песня) написана, исчезли из его (певца) воображения, чтобы в памяти осталась только нить мелодии, тесно связанная со стихом... чтобы артист во время исполнения наслаждался песней, вкладывал в нее душу...»²⁴

Квалифицированный руководитель народного хора должен соединять в себе черты специалистов трех типов: профессионального хормейстера, профессионального фольклориста, профессионального организатора коллектива, способного на эксперименты, готового отказаться и от своего хормейстерского профессионализма, и от своего фольклористического пуризма во имя подлинно творческого развития хоровой культуры на истинно

фольклорной основе, с учетом специфики не только фольклора, но и сцены.

Я думаю, многие согласятся с тем, что одним из таких удачных художественных руководителей народного хора, выступающих одновременно и в качестве фольклориста-собираателя, руководителя нового типа и сравнительно новой генерации, является В. Г. Захарченко, возглавляющий ныне Кубанский народный русский хор. Полезно было бы проанализировать его деятельность особо, с чисто методической целью. Может быть, это удастся сделать и ему самому, что было бы в высшей степени поучительно и интересно.

Что касается *творческой группы народного хора*, то и в этой области уже имеются определенные достижения, которые необходимо сделать всеобщим достоянием народных хоров нового типа. Об этом писали и Н. К. Мешко, и Н. В. Калугина²⁵ и др. Речь идет о наличии при каждом хоре группы распевищиков как посредствующего звена между устной традицией и сценическим хором. В ней объединены наиболее одаренные певцы, чья деятельность выступает и своеобразной лабораторией по созданию новых песен, распетых в данном хоре (ансамбль распевищиков принципиально допускает и импровизацию).

Как правило, в такую группу объединяются певцы, органично знающие фольклорную традицию, «стихийные профессионалы» (Е. В. Гиппиус). Не все из их распевов может быть перенесено в хор — все по той же причине несходства ансамбля и хора. Но деятельность их как коренного ядра коллектива трудно переоценить!

Вслед за творческим распевом группы солистов наступает новый этап работы хора — не менее ответственный: как сберечь достигнутое и соблюсти законы хора?! Конечно, народные хоры поют обработки народных песен, а не подлинные их партитуры. Как писала Н. К. Мешко, «вопрос должен стоять не о праве на существование самой обработки, а о ее качестве»²⁶. Видимо, она права. Хоровую обработку, сделанную с учетом характера песни и ее роли в народном быту, П. П. Сокальский остроумно называл реставрацией народной музыки в формах современного искусства²⁷. Еще А. Д. Кастальский (в 1922 г.) отмечал такие характерные черты фольклорного хорового пения, как отсутствие сплошной квартетности, подвижность баса, удвоение голосов, применение унисонов и октав, спонтанность подголосков, отсутствие постоянно-определенного количества самостоятельных голосов на всю песню и т. п.²⁸. Как известно, Кастальский очень строго относился ко всем опытам композиторского претворения фольклорного хорового пения и даже классикам отказывал в способности передать своеобразие русской хоровой песни. Исключение он делал для А. П. Бородина за его «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь», считая его шедевром, близким к народному пению с его своеобразной музыкальной системой²⁹.

Любопытно, что «Хор поселян», в сущности, представляет собой обычное хоровое пение академического типа! Значит, даже для Кастаньского существовали приемлемые образцы в столь нефольклорном жанре, как академическое пение.

Со времен Кастаньского изучение фольклорного многоголосья далеко подвинулось вперед — например, в трудах Т. С. Бершадской, Е. В. Гиппиуса и др., а в последнее время — в области так называемых многоканальных записей и партитурных нотаций хорового пения. Здесь открываются необозримые горизонты, причем не только для фольклористов, но и для деятелей в области народных хоров. Можно предполагать, что изучение таких нотировок-партитур постепенно приведет к появлению хоровых обработок нового типа, учитывающих то, что раньше практически не было известно даже фольклористам. Важно только не принимать отдельные частные моменты подобных нотировок за статичные нормы, готовые к механическому перенесению в народный хор! Напротив, изучение многоканальных партитур способно, на мой взгляд, раскрепостить хоровое мышление композиторов, работающих в жанре народного хора. В этом смысле и сегодня актуальны слова Б. В. Асафьева, сказанные им уже сорок лет тому назад: «Не дается в полной мере композиторскому сознанию и *хоровая народная техника* в ее гибких переходах одного состава голосов в другой (унисон, двух-, трех- и редко четырехголосие), в постоянной „распевности“. Даже в количественном отношении число применяемых в композиторской практике приемов народно-хорового голосоведения ничтожно в сравнении с возможностями»³⁰.

И в заключение — о восприятии в народных хорах не одной только народно-песенной мелодии, а всего реального исполнительского комплекса фольклорного исполнения-творчества. Для фольклора это должно стать аксиомой — уж если даже Д. Д. Шостакович, судя по талантливому пересказу М. Шагинян, мелодию представлял себе как «взятую шире, со всем комплексом, ее окружающим»³¹. В этой области народным хорам предстоят еще большие эксперименты, как вокального, так и поведенческого характера. Разумеется, с соблюдением эстетической меры и безупречного вкуса³².

Чтобы путь от народной песни к народному хору не превратился для нас в пустую игру слов, его должно осмыслить как актуальную и многоаспектную проблему, от достойного теоретического и практического решения которой зависит многое в современной народно-песенной и народно-хоровой культуре.

1. Руднева А. В. Русский народный хор и работа с ним. М., 1960. С. 36.

2. Цит. по: Народное творчество. Вып. 2: Вопросы теории и практики развития художественной самодеятельности / Труды НИИ культуры, 16. М., 1974. С. 30.

3. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни / Под ред. В. М. Беляева. М., 1956. С. 64.

4. Земцовский И. И. Сельская хоровая самодеятельность и фольклор // Проблемы музыкальной самодеятельности. Л., 1965. С. 70—89.

5. См.: Земцовский И. И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Фольклор и фольклоризм. Л., 1984. С. 4—15.

6. Кабанов А. С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства / Труды НИИ культуры, 88. М., 1980. С. 84.

7. См. сборники статей ВНИИ: Народное творчество в культуре развитого социалистического общества. М., 1984; Народное творчество и средства массовой коммуникации. М., 1984. См. также: Шамина Л., Ломанова Н. Народные хоры: проблемы и перспективы развития // Сов. музыка. 1984. № 11. С. 69—72.

8. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966. С. 29.

9. Кабанов А. С. Указ. соч. С. 84.

10. Там же. С. 106.

11. См. об этом: Земцовский И. И. Народная музыка и современность / К проблеме определения фольклора // Фольклор и современность. М., 1977. С. 28—75.

12. Цит. по: Крестьянское искусство Севера. Л., 1927. С. 15.

13. Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976. С. 207.

14. Земцовский И. И. Некоторые аспекты народно-певческой эстетики и феномен народного хора // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций / Сборник трудов ГМПИ. М., 1986. С. 4—12.

15. См. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 256.

16. Мешко Н. К. Еще раз о народных хорах // Сов. музыка. 1974, № 1. С. 48.

17. Калугина Н. В. Вопросы формирования репертуара самодеятельного народного хора. М., 1980. С. 11.

18. См., напр.: Руднева А. В. Указ. соч. С. 80; Мешко Н. К. Чтобы учить — надо учиться // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 20. С. 18; Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. М., 1976. С. 9—38; Калугина Н. В., Шамина Л. В. Народным хорам — профессиональные кадры // Сов. музыка. 1983. № 3; см. также сборник ГМПИ: Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций. М., 1986.

19. Христиансен Л. Л. Указ. соч. С. 27.

20. Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. Спб., 1904. С. XXIV.

21. Тавлай Г. В. Взаимосвязи стиха и напева в белорусской раннетрадиционной песне. Дис. ... канд. искусств. Минск, 1983. С. 44, сноска 66.

22. Кабанов А. С. Указ. соч. С. 98.

23. Руднева А. В. Указ. соч. С. 25.

24. Линева Е. Э. Указ. соч. С. XXV.

25. Мешко Н. К. Трудности в работе народных хоров и пути к преодолению их // Фольклор и современность. Архангельск, 1972. С. 52—58; Калугина Н. В. Вопросы формирования репертуара... С. 49.

26. Мешко Н. К. Еще раз о народных хорах. С. 49.

27. См. Сокальский П. П. Русская народная музыка. Харьков, 1988. С. 367.

28. См. Кастаньский А. Д. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1960. С. 134—135.

29. См. Там же. С. 136.

30. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 142.

31. Цит. по: Новый мир. 1982. № 12. С. 131.

32. Ср. свидетельство Е. В. Гиппиуса о том, что в русском народном хоре П. Г. Яркова пение игровых и плясовых песен всегда сопровождалось движением рук, головы, корпуса, иногда — припляской. Яркова считал подобное разыгрывание обязательным условием исполнения, необходимым для правильного интонирования соответствующих песен. Он утверждал, что движение корпуса «раскачивает» голос и придает его звучанию особый характер. См.: Русские народные песни Подмосквы, собранные П. Г. Янковым. М., Л., 1951. С. 9.