

Фольклорное

Движение

в современном мире



Сборник статей

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный республиканский центр русского фольклора
Государственный институт искусствознания

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Москва
2016

УДК 398.58+394.863(+15)
ББК 82.4ф
Ф63

*Печатается по решению Редакционно-экспертного совета
Государственного республиканского центра русского фольклора*

Составитель
Е. А. Дорохова

Ответственный за выпуск
А. В. Ефимов

Редколлегия
**М. В. Ахметова, В. Е. Добровольская,
Н. Е. Котельникова, М. В. Строганов**

Ф63 Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. — 232 с.

ISBN 978-5-86132-072-6

В сборник включены материалы Всероссийской научно-практической конференции «Фольклорное движение в современном мире», которая состоялась в Государственном институте искусствознания в 2012 году.

Вошедшие в сборник статьи посвящены истории фольклорного движения и отношениям общества и государства к народной традиционной культуре в России, Польше и Украине, исполнительской, исследовательской и реконструктивной практике коллективов этнографического направления, особенностям образовательного процесса в музыкальных вузах по специальности «Этномузыкология».

Издание предназначено специалистам в области фольклора и современной городской культуры, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами современного фольклорного исполнительства.

УДК 398.58+394.863(+15)
ББК 82.4ф
Ф63

ISBN 978-5-86132-072-6

© Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016.
© Государственный институт искусствознания, 2016.
© Авторский коллектив, 2016.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 5

I

- Е. Э. Гавриляченко (Москва)* Фольклоризация общества
в историческом и проектном контекстах 11
- Э. Р. Быкова (Москва)* Традиционная народная культура,
ее роль и место в современном поликультурном
пространстве 21
- Ю. С. Дружкин (Москва)* Фольклорное движение
изнутри и снаружи 32
- В. Н. Иванов (Москва)* Фольклор для горожанина 41
- И. А. Кабанов (Москва)* К проблеме аутентичности
в практическом этномузыкознании 50
- Г. В. Лобкова (Санкт-Петербург)* Методы освоения
народных певческих традиций в современных условиях
(из опыта работы фольклорного ансамбля
Санкт-Петербургской государственной консерватории) 64
- С. Р. Кулева (Вологда)* Трансформация фольклорного
текста в практике городских коллективов 74
- Е. А. Дорохова (Москва)* Пределы реконструкции 80
- О. А. Ключникова (Москва)* Фольклорное движение
в событиях и фактах: 1969–2010 95

II

- С. Ю. Николаева (Петрозаводск)* Проблемы освоения
традиций в полиэтническом фольклорном ансамбле 107
- А. А. Войтович (Петрозаводск)* Освоение традиций мари
в иноэтническом окружении (из опыта работы
с ансамблем «Акрет мари») 113

<i>Н. В. Сербина (Украина, Киев)</i> История фольклорного движения в Украине	117
<i>М.-А. Биконт (Польша, Варшава)</i> Вторичные исполнители фольклора в Польше — методы освоения песенного и инструментального стиля.....	122

III

<i>Г. Я. Сысоева (Воронеж)</i> Фольклор на сцене	128
<i>Д. В. Морозов (Москва)</i> Современный народный хор как модель «поющего села»	140
<i>Н. Ю. Данченкова (Москва)</i> С. А. Жаров и А. В. Свешников: хоровой образ русской народной песни по ту и эту стороны «железного занавеса»	145
<i>М. В. Строганов (Тверь)</i> Хор Д. А. Агренева-Славянского, или Куда может завести любовь к народной песне	167
<i>О. В. Синеокий (Украина, Запорожье)</i> «Славянский бит» как особый язык фолк-рока: югославский вектор социокультурного развития поп-культуры.....	181
<i>В. И. Кузьмина (Москва)</i> Американский и британский фолк-рок: генезис и взаимовлияния	195
<i>Е. А. Дорохова (Москва)</i> Фольклорные истоки русского рэпа	204
<i>Об авторах</i>	219

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Среди исследователей российского фольклорного движения нет единого мнения по поводу точной даты его возникновения. Чаще всего отсчет ведется с 1980 года, со времени создания студии при ансамбле Дмитрия Покровского, которая впервые объединила непрофессиональных музыкантов, любителей фольклора и стала первой «кузницей» лидеров будущих московских фольклорных групп. В это же время благодаря интенсивной гастрольной деятельности ансамбля Покровского во многих городах России стали формироваться коллективы его последователей. Однако некоторые ученые называют более ранние даты, поскольку уже в середине 1960-х годов в творческих клубах Москвы выступало с фольклорным репертуаром вокальное трио Вячеслава Щурова. В конце 1970-х активно проявляли себя студенческие ансамбли Московской и Ленинградской консерваторий и некоторые любительские коллективы, например, студия Андрея Кабанова при Научно-исследовательском институте культуры, объединение «Край» Светланы Заградской и другие. Несколько лет спустя в России существовали уже десятки фольклорных групп, различных по своему составу и репертуару, но сходных в своем стремлении познавать и репрезентировать традиционную народную музыку в ее подлинном, не искаженном звучании.

Одной из примечательных особенностей российского фольклорного движения стало то, что практически с первых лет своего существования оно стремилось к самоосознанию и самоописанию. Подтверждением тому служит ряд публикаций, авторы которых — этномузыкологи, участники любительских фольклорных коллективов — выдвигали программные идеи, отмечали новые тенденции, возникавшие на каждом этапе этого общественного явления¹.

Если первые статьи, написанные в начале и середине 1980-х годов, носили скорее характер программных манифестаций, намечали перспективы развития фольклорного движения, то в дальнейшем авторы уделяли все большее внимание реальным фактам и проблемам, возникавшим по

¹ См.: Кабанов А. С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // *Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства: Труды НИИ культуры. Вып. 88.* М., 1980; Кабанов А. С. Молодежное фольклорное движение в городе // *Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности: Труды НИИ культуры. Вып. 137.* М., 1985; Кабанов А. С. Перспективы фольклорного движения в современном народном творчестве: Методические рекомендации. М., 1989; Жуланова Н. И. Молодежное фольклорное движение // *Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов.* СПб., 1999; Дорохова Е. А. Фольклорное движение в России: миф и реальность // *Массовая культура на рубеже веков: Сб-к статей / ред.-сост. Е. В. Дукнов, Л. И. Левин.* М. — СПб., 2005; Гариляченко Е. Э. Молодой горожанин и традиционная культура: К постановке проблемы исследования // *Фольклор и молодежь.* М., 2000; Гавриляченко Е. Э. Современные формы традиционной музыкально и народной культуры (село и город) // *Вторая жизнь традиционной народной культуры в России эпохи перемен / под ред. Н. Г. Михайловой.* М., 2011 и др.

мере внедрения форм традиционного фольклора в жизнь современного города, опыту конкретных коллективов, анализу не только позитивных, но и негативных ситуаций, складывавшихся в их деятельности.

По мере «взросления» фольклорного движения и его лидеров в качестве авторов все чаще стали выступать участники ансамблей, не имеющие специального образования. Их статьи публиковались в выпусках «Вестника Российского фольклорного союза», выходявшего в 2000–2008 годы. В них рассказывалось о различных акциях, проводившихся теми или иными ансамблями и центрами традиционной культуры; о результатах фольклорных экспедиций. Иногда авторы представляли свое личное видение современных этнокультурных процессов. Безусловно, эти тексты нельзя считать научными в строгом смысле этого слова, однако, они весьма примечательны с точки зрения постепенной профессионализации фольклорного движения — явления, пока еще не описанного в культурологических исследованиях. Мощным стимулом его развития явилось открытие отделений по профилю «этномузыкология», сначала в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, а вслед за этим во многих ведущих музыкальных вузах страны.

Вчерашние любители традиционной культуры постепенно обретают статус профессионалов, и, хотя характер их деятельности имеет преимущественно практическую направленность, они все активнее участвуют в научных дискуссиях, и голос их звучит все тверже и увереннее. Возможно, именно они будут способствовать преодолению скрытых (но все еще ощутимых!) противоречий между профессионалами и любителями, вовлеченными в сферу российского фольклорного движения.

Несмотря на постоянные дискуссии, обсуждения, семинары и круглые столы, многие актуальные вопросы, связанные с ФД, и сейчас остаются нерассмотренными. Так, например, по-прежнему остается неопределенным отношение ФД к «корневым» сельским фольклорным традициям. Безусловно, каждый его участник скажет, что эти традиции необходимо изучать, сохранять, передавать и т.д. Но в реальности эти утверждения не имеют в своей основе не только какой-либо научной концепции, но и продуманной программы действий, направленной на сохранение, поддержку и стимуляцию еще существующих в живом бытовании форм народной традиционной культуры².

² Одним из немногих исключений можно считать проект «Проведение постоянно действующей фольклорно-этнографической школы на Дону», осуществляемый группой молодых энтузиастов под руководством научных сотрудников Государственного республиканского Центра русского фольклора Д. В. Морозова и А. С. Кабанова. По их замыслу совместное пение молодых городских исполнителей и народных певцов старшего поколения непосредственно в местах бытования традиционной музыкальной культуры должно стимулировать и поддерживать сложившиеся в этих песенных очагах формы бытового музицирования. Проект получил поддержку Министерства культуры РФ и вошел в Федеральную целевую программу «Культура России».

Не теряет своей остроты проблемный «узел», связанный с диалогом общества и государства, с деятельностью Российского фольклорного союза — общественной структуры, взявшей на себя функцию руководства российским ФД. Среди его участников нет однозначного мнения по поводу результатов деятельности РФС, его возможностей, полномочий и степени воздействия на современную культурную ситуацию. А если учесть стремительность и интенсивность изменений в государственной культурной политике, становится ясно, что дискуссия, начало которой было положено более тридцати лет назад, продолжится и в дальнейшем.

Именно этим руководствовались организаторы конференции «Фольклорное движение в современном мире», которая состоялась в ноябре 2012 года в Государственном институте искусствознания. Ее самой заметной особенностью стал состав участников. Наряду с учеными — историками и теоретиками культуры, этномузыковедами, а также профессиональными музыкантами-исполнителями — в число докладчиков были включены ветераны фольклорного движения, люди разных, подчас весьма далеких от музыки профессий. Всех их объединяла глубокая заинтересованность в судьбе столь необычного общественного явления, каким стало фольклорное движение в России.

В процессе подготовки конференции ее организаторы предложили участникам ряд вопросов, которые в последние годы наиболее часто обсуждались на конференциях различных научных организаций, а также на семинарах и круглых столах Российского фольклорного союза. Обращает на себя внимание стилиевая неоднородность предложенных формулировок, некоторые из которых имеют скорее публицистический, а не строго научный характер. В какой-то степени они отражают специфику как состава докладчиков, так и аудитории, принимавшей самое активное участие в обсуждении выступлений:

1. История фольклорного движения и его этапы.
2. Виды фольклорных коллективов и основания для их классификации: задачи, формы работы, возрастной состав и др.
3. Фольклорное движение — городская субкультура или закономерный этап развития традиционной культуры?
4. Лидеры фольклорного движения — кто они?
5. Любительство и профессионализм в фольклорном движении.
6. «Мода» и ее влияние на деятельность фольклорных коллективов.
7. Фольклорные ансамбли на концертной и театральной сцене — штампы и новаторство.
8. «Учителя» и «ученики».
9. Фольклорное движение и этнические границы: пути к освоению «чужих» традиций.

10. Фольклорное движение и народные хоры — окончилась ли «холодная война»?

11. «Это для ученых» — профессиональные этномузыкологи и фольклористы-любители.

Лишь часть этих вопросов определила темы докладов конференции, хотя в заключительной дискуссии все они в той или иной форме затрагивались выступающими. Некоторые проблемы оказались слишком острыми и пока недостаточно осмысленными. Это касается, в частности, механизмов преемственности культурных традиций в городе; определения грани между любительством и профессионализмом, как и сути самих этих явлений; определения типологических характеристик городских фольклорных ансамблей и их классификации; взаимоотношений между учеными-фольклористами и практиками; понятия аутентичности фольклорного исполнительства; функций и контекста городского фольклорного музицирования. Очевидно, их детальное рассмотрение — вопрос будущих научных форумов.

Ответы на другие вопросы составили содержание статей сборника, предлагаемого вниманию заинтересованных читателей. Все авторы, так или иначе, соприкасались с фольклорным движением, в течение многих лет были непосредственными участниками и очевидцами событий, составивших его историю в последние десятилетия. И поэтому написанные ими тексты можно считать одной из форм саморефлексии данного общественного явления. Справедливость этого утверждения подчеркивает повышенная эмоциональность, глубоко личный характер статей сборника, каждая из которых несет в себе отпечаток авторской позиции, зачастую весьма дискуссионной. Такая субъективность, возможно, покажется строгому критику недопустимой для научного текста; однако рискнем высказать предположение о необходимости и, более того, закономерности этапа «самоописания», «самосознания» в истории изучения фольклорного движения в России. Может быть, в дальнейшем многие из статей сборника, имеющие откровенно мемуарный характер, станут материалом для серьезных научных обобщений. Сейчас же субъективность (а иногда и наивность) многих утверждений позволяют читателю сопереживать авторам, вместе с ними вновь окунуться в бурную фольклорную жизнь 1980-х, испытать ощущения «человека поющего», пройти этапы приобщения к традиционной культуре, со свойственными им заблуждениями и ошибками. Наконец, попытайтесь осознать свою позицию в стремительно меняющемся мире через воспоминания о первых годах фольклорного движения и о времени, его породившем.

Сборник состоит из трех разделов. В первый вошли статьи исследователей-культурологов Е. Э. Гавриляченко, Э. Р. Быковой и Ю. С. Дружкина, предлагающих свое видение исторических процессов, порождающих и регулирующих интерес к традиционной культуре в российском

обществе. Стремление осмыслить связь фольклорного движения с историей общества определяет и содержание воспоминаний ветерана фольклорного движения, участника студии Д. В. Покровского и фольклорных коллективов «Край», «Казачий круг», «Русская музыка» В. Н. Иванова. В статьях И. А. Кабанова и С. Р. Кулевой процесс обучения основам традиционного певческого искусства рассматривается в контексте проблемы аутентичности исполнительского текста и сохранения системных основ музыкально-фольклорных традиций.

Свой ответ на один из ключевых вопросов современного фольклорного движения: о возможности практического освоения фольклорных традиций людьми, находящимися вне изучаемой и актуализируемой культуры, — предлагает Г. В. Лобкова, основываясь на многолетней научно-исследовательской, учебно-просветительской и исполнительской деятельности этномузыкологов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Опыты реконструкции целостных фрагментов народной культуры, к которым все чаще обращаются фольклористы-практики, исследуются в статье Е. А. Дороховой. Раздел завершает предложенный О. А. Ключниковой обзор основных событий, составивших историю российского фольклорного движения за четыре десятилетия его существования.

Второй раздел сборника составили статьи, посвященные особенностям фольклорного движения в национальных автономиях Российской Федерации (С. Ю. Николаева, А. А. Войтович), в городах Украины (Н. В. Сербина) и Польши (М.-А. Биконт). Интерес к национальным культурным традициям возник в этих странах позднее, чем в России, и первоначально был отчасти ориентирован на российское фольклорное движение. Однако вскоре все явственнее обозначилось своеобразие каждой из «национальных версий», что определялось множеством взаимосвязанных факторов: социальной средой, в которой зародилось и развивалось общественное движение, отношением к нему государственных структур и профессионального фольклористического сообщества, этническим составом населения и многим другим.

В статьях третьего раздела сборника рассматриваются культурные явления, смежные с фольклорным движением и в некоторой степени составляющие его контекст в области профессиональной музыкальной культуры: жизнь фольклора на концертной эстраде и театральной сцене (Г. Я. Сысоева), практика народных (Д. В. Морозов) и академических хоров (Н. Ю. Данченкова).

В острополюемической статье М. В. Строганова, посвященной концертной и общественной деятельности Д. А. и О. Х. Агрневых-Славянских, исследуется проблема адекватного понимания городскими музыкантами основ крестьянских традиций; прослеживаются истоки многих тенденций, существующих в современном фольклоризме, в том числе и крайне негативных.

В заключительных статьях сборника речь идет о явлениях современной массовой музыкальной культуры — хип-хопе (Е. А. Дорохова), популярной (О. В. Синеокий) и рок-музыке, об их связях и параллелях с музыкальным фольклором. Статья В. И. Кузьминой, посвященная истории британского и американского рок-движения, обнаруживает множество параллелей с реалиями отечественной музыкальной жизни и доказывает, что источниками для сравнительного изучения культурных процессов могут стать явления, разделенные не только географически, но и в музыкально-стилевом отношении.

Безусловно, сборник далеко не исчерпывает проблематику, связанную с таким обширным, неоднородным и социально значимым феноменом, как российское фольклорное движение. Хочется надеяться, что издание положит начало серии публикаций, в которых будут представлены новые взгляды на характер, пути развития и перспективы этого культурного явления, оказавшегося столь значимым для современной истории российского общества.

ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВА В ИСТОРИЧЕСКОМ И ПРОЕКТНОМ КОНТЕКСТАХ

Аннотация: Подробно рассматривая историю отношений российской общества и государства к традиционной народной культуре в XIX–XX столетиях, автор вводит понятие «фольклоризация общества» и считает это явление характерным для переломных моментов отечественной истории. В статье приводится обзор мнений ряда ученых, касающихся проблематики, связанной с этнокультурной идентичностью.

Summary: Thoroughly examining the history of the Russian society and the state attitude towards traditional folk culture in the XIX–XX centuries, the author introduces the concept of “folklorization of the society”, considering the latter as characteristic for breaking moments of native history. The article contains a review of opinions by a number of scientists concerning the problems of ethno-cultural identity.

Ключевые слова: народная традиционная культура, фольклор, фольклоризация, фольклорная волна, молодежное фольклорное движение.

Keywords: traditional folk culture, folklore, folklorisation, folk wave, youth folk movement.

В предлагаемой статье состояние современного общества рассматривается сквозь призму влияния на него фольклора. Фиксация и осмысление взаимовлияния цивилизации мегаполисов и народной традиционной, по сути, крестьянской культуры позволяют не только отслеживать социодинамику, но и отчасти прогнозировать социокультурные процессы, обусловленные внешними и внутренними факторами. Утверждать подобное позволяет экскурс в историю России — как весьма удаленную от нас, так и совсем недавнюю.

Прежде всего, следует определиться терминологически, в частности, с понятиями «фольклор» и «фольклоризация»¹. В данной работе

¹ Из дискуссионного многообразия трактовок понятия «фольклор» автором выбрано наиболее устоявшееся, связывающее его, прежде всего, с крестьянской культурой: «Фольклор — это традиционная поэтическая, песенно-танцевальная и инструментальная культура народа» [1].

фольклор понимается как часть традиционной народной культуры, искусственно выделяемая с идеологизированными целями.

Фольклоризация — процесс и результат воздействия на общество (общественное сознание или, если угодно, коллективное бессознательное) элементов традиционной культуры, осуществляемого государственными структурами, профессиональными сообществами, социальными, этнокультурными группами и пр. Иными словами, это осознанное использование фольклора (манипулирование фольклором) в решении проблемных ситуаций, стоящих как перед российским обществом, так и его отдельными, прежде всего, этноконфессиональными стратами в тот или иной исторический момент. Фольклоризация носит волновой характер, периодичность которой обусловливается рядом внешних и внутренних обстоятельств, среди которых: внешняя военная угроза, международная изоляция страны, поиски путей самостоятельного развития государства, социальные сдвиги, обостряющие проблематику выживания. В такие переломные моменты возникает повышенная потребность в консолидации социума на основе общих ценностей, в которых «возрождается» народная культура в ее фольклорно выделенных формах.

Этапы фольклоризации российского социума — *«фольклорные волны»* — четко совпадают с пограничными состояниями государственного устройства, становясь, таким образом, определенным индикатором, маркером происходящих в обществе изменений-потрясений-ожиданий [2].

«Первая», пореформенная *фольклорная волна* второй половины XIX в. повлияла не только на культуру, но и практически на все проявления социальности, вплоть до переоформления «государственной внешности». В возникновении первой волны отчасти сыграли роль чувство «оскорбленности» после Восточной (Крымской) войны, показавшей России, привыкшей ощущать себя спасительницей Европы в 1812–15 и 1848 гг. и центром «Священного Союза», ее место в европейском пространстве; изоляция от «цивилизационных» центров и прямая угроза военного столкновения с их объединенной мощью.

«Вторая фольклорная волна» возникла на этапе стабилизации советской государственности в предвоенные 1930–40-е годы. Отказ от авангардной революционности позволил тогда перенести упор с «пролетарских» классовых ценностей, отвергавших культуру иных классов (в том числе и крестьянскую), на конституциализацию «советского народа как единой общности». При этом единая общность не исключала выставочного многообразия национальных культур. «Государственный» интерес к фольклору выразился в реставрации начального, прежде всего, героического наследия каждого народа. Присущие эпосу черты героичности, энергии, активности наиболее

соответствовали мобилизационным целям в предчувствии неизбежности военных столкновений.

Особый интерес вызывает «*третья фольклорная волна*», изначально порожденная умеренной фрондой части интеллигенции, видевшей один из путей дальнейшего развития СССР — России в возвращении на «исконно исторический», «православно-народный» путь. Это время (начиная с 1960-х гг.) отмечено возникновением общественных движений по сохранению культурного наследия, в числе которых в 1980–90-х гг. выделяется «*молодежное фольклорное движение*», ставшее знаковым явлением третьей волны.

Обращаясь к прошедшему, убеждаешься, что ни один из фольклоризованных проектов не реализовался в полной мере, даже во времена значительных государственных идеологических и материальных вложений. Причины можно видеть в «западном цивилизационном соблазне», «предательстве элит», «мессианской непосильной перенапряженности» и тому подобных реально проявляющихся факторах. Но именно неизбежность потрясений на границах культурных и этноконфессиональных разломов порождает цикличность фольклорных волн, влияющих как минимум на внешность социодинамики.

Фольклоризацию следует рассматривать как в разной степени значимое явление жизни общества не только в мобилизационные периоды русской истории, но и в следовавшие за ними победные торжества: с акцентированной памятью о «русском народе», «подвиге народном», о «народных жертвах». Однако с той же очевидностью «народная» составляющая умалется вплоть до фактического изъятия из идеологизированных форм воздействия на общественное сознание в периоды «европеизации», «вестернизации», «модернизации», «либерализации» российского социально-политического устройства. Эти этапы отмечены маргинализацией фольклора, сокращением его присутствия в медийном пространстве (в позднеперестроечный период) и почти полным исчезновением из него в 1990-е гг. Напротив, даже умеренное восстановление патернализма, традиционной вертикально устроенной государственности проявляются в малообъемной фольклоризации социума. Эта тенденция явно прослеживается в нынешней социокультурной ситуации².

Социальная стратификация Российской Федерации с трудом поддается исчислению. После распада СССР раздробленность общества обострилась этнонациональной атомизацией («парад суверенитетов»). В российском социуме XXI в. происходит непростой поиск идентификационных признаков, определяющих связь его страт с государством, в чем немаловажную роль играет фольклоризация.

² Примером может служить подготовка и показ телеканалом «Культура» серии программ, посвященных Всероссийскому фольклорному фестивалю, юбилейным концертам государственных народных хоров и ансамблей и др.

Воздействие фольклора на общественное сознание по-разному проявляется в национальных стратах полиэтничных, поликонфессиональных, мультикультурных сообществ. Процессы глобализации разрушают «вестфальский миропорядок», принцип построения национальных государств. Современные миграционные процессы вызывают понастоящему тектонические изменения, влияя на структуру населения развитых стран в социальном, этнокультурном, демографическом и др. плане. Неожиданным вызовом стало признание краха идеологии казавшегося образцовым европейского мультикультурализма и, напротив, нарастание национализма. В странах Европы, объявивших себя мультикультурными (Германия, Великобритания и др.), всё более резко звучат требования к иноязычным мигрантам, не желающим растворяться в новом социокультурном пространстве, признавать культуру государствообразующего народа как обязательную ценность.

«Народная», «националистическая» составляющая непременно присутствует в идеологии и практике сепаратистских движений, где она выступает как идентификационный признак изоляционистской консолидации. К. В. Чистов отмечал, что этническое сознание, особенно если оно напряжено, может стать частью духовной культуры народа и вместе с тем способствовать идеологизации других форм как материальной, так и — особенно — духовной культуры (объединяющей язык, религию, обряды, этногонические предания, эпос, исторические песни; на более поздней стадии — литературу, искусство, национально-политические теории и движения и т.д.) и тем самым способствовать консервации или обновлению традиций, закреплению или размыванию тех или иных этнических признаков [3: 20–21].

Реализовавшие право на суверенитет национальные республики, обретшие государственность, в стремлении заново осознать (или вернуть) свою культурную и этническую идентичность, очень скоро столкнулись с вызовами глобального мира. По свидетельству азербайджанского исследователя Р. Бадалова: «Национальная идентичность ... так и не успев обрести культурный статус, сначала стремительно переместилась в область политики, но, не найдя в ней опоры, стала замыкаться в самой себе и как бы нагнетаться изнутри (или искать утешение в религии). Она становится закрытой монадой, которую любыми средствами необходимо защитить от агрессии внешнего мира. Отсюда прямая дорога к национальному радикализму и даже к террору» [4: 326, 337–339]. По этому поводу полезно процитировать Ю. Хабермаса: «В современных массовых демократиях национализм представляет собой довольно дешевый ресурс, к которому время от времени могут прибегать правительства, искушаемые желанием поэксплуатировать хорошо известные психологические механизмы с целью отвлечь внимание граждан от внутренних социальных кон-

фликтов и вместо этого заручиться поддержкой собственной международной политики» [5: 373].

С точки зрения Р. Бадалова, огромная доля вины в разжигании межэтнической вражды и кровопролитных конфликтов ложится на национальную интеллигенцию, которая, прикрываясь «научным подходом», занялась безответственным мифотворчеством, а кончила отдачей приказов об убийствах. Легитимность искусственно создаваемой мифологии придавала фольклоризация, выражавшаяся в использовании архетипических компонент древнего пласта традиционной народной культуры: эпоса, преданий о героях и славном прошлом нации.

Для государствообразующих народов, свободных от «угнетенной» наследственности, также возникает необходимость и на понятийном, и на практическом уровнях различения «народного», «национального», «националистического». В современной полиэтничной и поликонфессиональной России фольклоризация проявляется по-разному у титульной нации и в национальных странах.

Актуализация «русского вопроса» (подтверждение доминирующего, государствообразующего статуса русского народа) практически не привела к значимым проявлениям русского «этнофактора». Примером служат те события, которые маркируются как националистические (хотя точнее можно характеризовать их как проявление недовольства социальных аутсайдеров), в оформлении которых практически отсутствует элемент фольклоризации. Как, впрочем, и конфессиональный. В какой-то мере органы государственного управления преувеличивают значение этнофактора в событиях на Манежной площади в Москве, в Кондопоге, маскируя комплекс неразрешаемых социальных проблем. Связь потенциального русского национализма с фольклоризацией не прослеживается. Можно сказать, что у русских доминируют презентационные формы фольклоризации. Для них более характерно замещение этнических маркеров новой мифологией, лишь частично включающей, порой в причудливой форме, этнику. В большей степени мифологизируется наднациональное единство (Великая Отечественная война, успех советской государственности и т.п.). Исключение составляет ряд казачьих регионов, прежде всего, Кубани, Ставрополья, где этнофактор, народная культура, конфессиональные различия интуитивно, отчасти проектно, актуализируют обоюдные «национализмы». Это объясняется остротой социальных проблем (неконтролируемая миграция, активизация национализма «побежденных», социальное расслоение с очевидными национально-групповыми доминантами, этнопреступность и ряд других причин).

В фольклоризации малых народов России, с их ясным устремлением к национал-сепаратизму, фактор этнической принадлежности играет решающую роль и выражается нередко в агрессивных, вызы-

вающих формах. Здесь вступают в конфликт различные этно-конфессиональные идентичности, поскольку жёстко заданные юридические нормы политкорректности исключают первичную простоту ответов на «национальные вопросы», прежде всего для русских, — ответов, данных некогда в период прямых военных столкновений и вполне однозначно зафиксированных в народной культуре.

Фольклоризация и мифологизация, интерес к истории непременно сопутствуют переломным моментам существования того или иного социума. Политическим мифотворчеством занимаются все государства, стремящиеся «к созданию единого, целостного мировоззрения, которое было бы принято обществом, однако средства для этого отсутствуют. В условиях неопределенности и неясности целей развития, давления взаимоисключающих требований политический миф начинает действовать как защитный механизм, препятствующий распаду социума» [6; цит. по: 7: 29].

К такого рода мифам в современной России относится, на наш взгляд, стремление сформировать приоритет общегражданской идентификации — «россияне» — над этнической. По этому поводу в обществе высказываются разные мнения. Опираясь на собственные социологические исследования, Ю.В. Арутюнян заявляет о предпочтительности этнической принадлежности для русских в сравнении с гражданской. Наиболее глубоко русские привержены идентичности советского периода («советский народ») по сравнению с другими типами гражданской идентификации, в том числе и идентификации «россиянин». Л.М. Дробижева, напротив, считает, что в настоящее время гражданская идентичность уже совсем не миф, а реальность. Она конкурентоспособна гражданской идентичности «советского» этапа. И в то же время проблематична. Ее придерживаются, по данным исследований 2008 г., практически 70 % населения, а в более благополучных районах с доминирующим русским населением гражданская идентичность стала превалировать по отношению к этнической [8; 9].

Противоречивость результатов исследований крупных отечественных социологов только подтверждает факт кризиса либеральных идей в национальном вопросе. При кажущейся очевидности утверждения надэтничного, общенационального гражданства («россияне»), а если смотреть из-за грани, то все равно однозначно «русские») оно окончательно не удовлетворяет ни государствообразующий, ни малые народы, по разным причинам стремящиеся зафиксировать этническую принадлежность.

Экспортные концепции мультикультурализма, удобные для проектирования либеральных социальных моделей, оказались неэффективны, а отсутствие собственной, последовательно разработанной национальной идеи в сочетании с маргинализацией советского наследия остро ставят «национальный вопрос» перед современной Рос-

сией. Острота во многом обусловлена разорванностью российской истории, отсутствием идеологической преемственности, тем, что за последний век трижды кардинально менялись социально-политические парадигмы. Проблема усугубляется размытостью самоидентификационных признаков государствообразующего народа, встает вопрос о национальном русском самосознании. В обществе интенсивно идет процесс поиска признаков идентификации, и неожиданно формой презентации «русской идеи» становится *казачество*.

Перед государством, как, впрочем, и перед любой действенной социально-политической силой, возникает ситуация выбора одной из фольклорных составляющих как необходимого компонента социокультурного проектирования. Частично во второй и, особенно, в третьей фольклорных волнах активно проявлялся, если воспользоваться устойчивейшей терминологией, «казачий тренд», доминирующий в современной фольклоризации. Это связано не столько с реальной историей российского казачества, сколько с его мифологией.

Почему именно казачество? С одной стороны, сохраняется устойчивая мифология образа «свободы — воли», влиявшая и влияющая на различные социокультурные концепции развития общества³ (9). Можно выделить несколько оснований, характеризующих казачество как социокультурный феномен.

1. Казачество — явление «пограничное», оно зарождается на стыке культурно-исторических, конфессиональных миров; утрачивает свое первичное значение, будучи инкорпорированным в государственное устройство, и периодически самозарождается (самовозрождается) с возникновением пограничных разломов.

2. Врожденная дуальность казачества, периодически колеблющего и воссоздающего государство.

3. Ощущение выделенности казачества из государственного устройства. Сохранение сущностной памяти о «служении без холопства», «с травы и воды», о посольских взаимоотношениях с государством, периодически реинкарнирует своеобразный казачий сепаратизм, ясно проявляющийся во все периоды мятежных, революционных потрясений.

4. Одновременно с врожденным сепаратизмом не менее важна идеология-память верного «православно-монархического служения».

5. Генетическая предрасположенность к воинскому служению, без которого утрачивается суть казачества.

Однако наряду с мифологизацией уже стали реальностью фольклоризованные концепции деятельности казаков на границах разломов постсоветского пространства (их активное участие на добро-

³ По определению Струве П. Б.: «казачество — форма самоорганизации русского народа» [10].

вольной основе в конкретных событиях в Приднестровье, на Кавказе в 90-х гг. прошлого века).

В конце 1980-х — начале 90-х гг. возникло общественное движение, в основе которого лежали идеи *возрождения казачества*. Начальный его этап можно воспринимать как идеократически подготовленный проект, практически не контролируемый в последующем воплощении (как и иные социокультурные проекты, развитие и результаты которых могут быть лишь гипотетическими). Начав с задачи возрождения культуры, уже вскоре участники движения стали выходить на социально-политические, экономические вопросы жизнедеятельности сообщества. Казачество активно в своих устремлениях к значимой деятельности, сохранению самобытной культуры: созданы и функционируют специальные учебные заведения для детей — кадетские казачьи корпуса, отдельные классы в общеобразовательных школах с уклоном в изучение казачьих традиций. Есть идеи начинать подобную деятельность уже в детских садах, словом, выстроить модель непрерывного казачьего образования, включая и высшую школу.

Особую ценность имеет дошедший пласт песенного фольклора казаков, вобравший в себя непрерывность исторического предания практически на всю глубину русской истории и фиксацию всех форм социально-государственных противоречий (от разбойности до монархичности). Сложившаяся не за одно столетие своеобразная фольклорная традиция востребована не только в своем прямом назначении — как культура общности, но и как *знаковая*. Недаром фольклоризация (здесь — придание узнаваемых, относящихся к данной культуре черт) постоянно используется для оформления всех социальных, политических практик, так или иначе связанных с понятием «казачество» (элементы обмундирования и вооружения, песенно-музыкальный фольклор в разной степени его адаптации). Это связано с тем, что казачий фольклор, оцениваемый фольклористами как чрезмерно популярный, с широким временным и стилистическим диапазоном, наиболее удобен для использования в самых разных целях: идеологических, идентификационных, презентационных и пр. Можно вспомнить, что большая часть городских фольклорных ансамблей, возникших на волне молодежного фольклорного движения, независимо от своего местонахождения, стала осваивать именно казачью традицию.

В современной социокультурной ситуации казачество все чаще воспринимается как найденный или интуитивно ощущаемый образ «русской самоидентификации». Встает вопрос о реализации этого потенциала, идут активные поиски форм «службы» — с точки зрения социальных функций, в основе которых вычленение сущностей казачьего менталитета, сущностей, противоречиво трактуемых, в том числе и через память различных социальных групп. Фольклоризация

может предлагать как положительный образ — «защитники», так и отрицательный — «нагаечники».

Государственная политика по отношению к казачеству до сих пор носит неоднозначный характер. С одной стороны, оно официально реабилитировано в перечне репрессированных народов, не затронувшем иные исторические сословия. Созданы и действуют государственные структуры «по делам казачества» в администрации Президента РФ и на региональных уровнях. Однако принятый в результате многолетних обсуждений Федеральный закон «О государственной службе российского казачества» так и не определил его юридического положения, оставив казацьи общества в статусе общественных организаций.

Тем не менее на Кубани и Ставрополье уже действуют добровольные казацьи дружины, призванные поддерживать общественный порядок. Попытки влияния на культуру и искусство части казаков (протест против акционистских выставок, требования ввести в школьную программу «Закона Божьего» и др.) также следует отнести к поискам социальных функций, что не всегда встречает понимание со стороны других страт населения. Тем не менее казачество сегодня представляется некой силой, находящейся в резерве, способной к мобилизации в критический момент существования общества. Но при этом нелишне помнить о дуальном характере казачества и не очевидной его позиции относительно государства.

Попытки декларированного обретения «национальной идеи» и подобные проекты требуют внешнего оформления, чаще принимающего формы исторических реминисценций, фестивалей народной культуры и т.п. Попытки фольклоризации современного российского общества, даже в гомеопатических дозах, одновременно выявляют и подспудное давление этно-факторов, и «противогосударственную» фронду, и возможность резервной мобилиционности. Поэтому, исследуя не народную культуру как целостность, а лишь историю и формы воздействия фольклора на общественное сознание, можно прогнозировать неизбежные социодинамические реакции на социотектонику, что служит общей задаче понимания путей развития современной России.

Цитируемая литература

1. Тараканов М. Е. Музыкальная культура РСФСР. М: Музыка, 1987.
2. Гавриляченко Е. Э. Фольклорные волны в культуре России и «молодежное фольклорное движение» 1980–2000 гг. Дис. ... канд. культурологии. М., 2008.
3. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. Л: Наука, 1986.
4. Бадалов Р. Драма национальной идентичности // Культурологические записки. Искусство и современная мифология: Труды Государственного института искусствознания: Вып. 13. М: ГИИ, 2012. С. 323–346.

5. Хабермас Ю. Европейское национальное государство: его достижения и пределы. О прошлом и будущем суверенитета и гражданства // Нации и национализм / Б. Андерсон, О. Бауэр и др.: Пер. с англ. М., Праксис, 2002. С. 364–380.
6. Стрельник О. Н. Политическая идеология и мифология: конфликты на почве родства. 24.11.2003. <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/46594>.
7. Соколов К. Б. Современное мифотворчество и искусство // Культурологические записки. Искусство и современная мифология: Труды Государственного института искусствознания: Вып. 13. М: ГИИ, 2011. С. 11–65.
8. Этнос. Нация. Общество: Российская реальность и перспективы // Материалы Всероссийской научной конференции Российского общества социологов. М., 2010.
9. Ерохина Е. А. Этническое развитие народов России и перспективы становления российской нации. http://www.tuva.asia/journal/issue_8/2593-erohina.html.
10. Струве П. Б. Интеллигенция и революция // Вехи: (Сборник статей о русской интеллигенции). Из глубины: (Сборник статей о русской интеллигенции) / Журн. «Вопр. философии» и др. М.: Правда, 1991. С. 129–164.

ТРАДИЦИОННАЯ НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА, ЕЕ РОЛЬ И МЕСТО В СОВРЕМЕННОМ ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

***Аннотация:** Статья содержит подробный культурологический анализ современного состояния традиционной народной культуры и ее значения для современного общества. Отмечается особая сложность выживания аутентичных форм фольклора в современном мире. Значительное место уделено рассмотрению государственной политики подмены корневых традиций формами, сложившимися в системе клубной самодеятельности.*

***Summary:** The article contains a thorough culturological analysis of the modern state of traditional folk culture and its importance for the contemporary society. The complexity of survival of authentic folklore forms in the modern world is specially pointed out. Considerable attention is spared to the state politics of substitution of indigenous traditions by the types formed in amateur art club system.*

***Ключевые слова:** традиционная народная культура, неспециализированная культурная деятельность, глобализация, национально-этническая идентичность, социокультурный контекст, поликультурное пространство.*

***Keywords:** traditional folk culture, nonspecialised cultural activities, globalization, national-ethnic identity, sociocultural context, multi-cultural area.*

Традиционная народная культура рассматривается нами как неспециализированная (непрофессиональная) культурная деятельность устной традиции, передаваемая из уст в уста, от поколения к поколению в процессе непосредственной коммуникации, совместной деятельности (совместного пения, обрядовых действий, хозяйственных работ и пр.). Это сложный, многослойный феномен, который охватывает самые разные сферы социального бытия: образ жизни, образ мысли, хозяйственный уклад и, конечно, художественную деятель-

ность населения. В далеком прошлом народная культура определяла и нормировала все аспекты жизнедеятельности — обычаи, обряды, регулировала взаимоотношения членов общества, тип семьи, одежды, отношение к природе, знания, верования; организовывала обрядово-ритуальные игры. Иными словами, традиция определяла сроки сева, выгона скота, уборки урожая и т.д. В давние времена носителями народной культуры были род, племя, община, позднее этнос.

Поначалу народная культура совпадала с этнической, но в процессе исторического развития и социально-культурной дифференциации общество приобрело более сложную иерархическую структуру. С ускорением расслоения социально-культурной практики появилось немало больших и малых социальных групп формального и неформального, имущественного и статусного типа, а народная культура стала приобретать социальную окраску. Тогда и появилось понятие о народе и не-народе. Ко второму стали относиться более знатные, власть предрежающие слои, к первому — крестьянство, городские низы, рабочий люд. Этнос же, этнические культуры охватывают все категории населения, включая «верхи» и «низы».

В XXI веке в условиях модернизации стали все ярвственнее проявляться процессы унификации, глобализации, размывания национально-этнической идентичности, самобытности, поскольку изменились традиционный образ жизни и хозяйственный уклад. Стали ослабевать традиционные социальные связи, основанные на непосредственных, неформальных межличностных контактах (семейных, родственных, соседских, общинных), сузился их ареал, ускорились миграционные процессы: из села в город, из города в село, из одной территории в другую, изменился темп и ритм жизни. Книгопечатание, бурное развитие техники, интернет-технологий, СМИ сделали доступной любую информацию в любой точке земного шара. В результате нарушились естественные механизмы преемственности, то есть непосредственной передачи традиций исконным имитационным способом (от лица к лицу) в процессе совместных действий. Все это изменило естественный ход культурного взаимообмена, культурного диалога.

Тем не менее традиционная, аутентичная (историческая) народная культура представлена в современной культурной жизни разными жанрово-видовыми формами: это песенное, танцевальное, изобразительное, словесное, игровое творчество, предметно-вещная среда, визуально-пластические формы, образ жизни, обрядово-ритуальная практика, народное целительство, знания, верования. При этом социокультурный контекст становится все сложнее и противоречивее, что болезненнее всего сказывается на традиционной народной культуре и ведет к ее мозаичности, фрагментарности. В настоящее время она представляет собой пеструю картину, где взаимодействуют, сосуществуют, противостоят друг другу различные пласты — элементы

исторической (аутентичной) традиционной культуры, включая архаические ее формы и более поздние, а также современные ипостаси народной культуры, относящиеся к разным эпохам, видам, жанрам, этнонациональным и региональным традициям, типам. Достаточно назвать специализированную (профессиональную), народную аутентичную и современную, популярную, массовую, поп-культуру, различного рода субкультурные образования и пр. Все они, так или иначе, образуют современный социокультурный контекст, в котором живет ныне традиционная народная культура, и эти разновидности, как уже говорилось, сосуществуют, противостоя друг другу, взаимопроникают, что стало особенно заметно в эпоху модерна и постмодернизма.

В таком пестром и мозаичном пространстве происходит в начале XXI века функционирование традиционной народной культуры, вынужденной отвоевывать свою нишу, свое жизненное пространство. Это сказывается негативно на ее состоянии по всей России. В подобных условиях происходит, как отмечают специалисты, оттеснение аутентичной ТНК, а также любительских коллективов, ориентированных на аутентичность, на периферию культурной практики. Меняется культурный контекст, среда бытования ТНК при усиливающемся давлении процессов урбанизации, информатизации, глобализации, которые обрушились на страны и народы, включая Россию, в конце XX века. Все труднее становится народной культуре противостоять натиску СМИ, новых интернет-технологий, которые как бы опутывают земной шар плотной сплетенными «каналами коммуникаций», охватывая все сферы социокультурной жизни общества, где народной культуре остается все меньше места. Сказывается и влияние просветительской государственной политики. Так, на радио, ТВ почти исчезли программы, посвященные народной культуре, такие как «Путешествие музыканта» (ведущий — фольклорист С. Старостин), программа «Лад» и др.

В том, что еще осталось, существенно изменилось содержание. В цикле «Играй, гармонь любимая» наряду с авторскими номерами хотя бы есть традиционные инструментальные наигрыши, но почти совсем нет традиционных многоголосных песен, не подвергшихся авторской обработке, за исключением частушек. Заметим, что программа выходит в эфир только раз в неделю по субботам, в 7.30 утра.

Конец 2012 года ознаменовался проведением телевизионного фольклорного фестиваля «Вся Россия», который явился первой фольклорной такой рода за последние 25 лет. Однако и в его программе центральное место занимали авторские обработки и переработки народных образцов разной национально-этнической принадлежности, исполнителями которых подчас выступали специализированные академические коллективы и известные солисты-профессионалы..

Продолжается процесс дифференциации, расчленения внутри различных типов традиционной народной культуры. Она может предста-

вать в аутентичном облике, в виде городской, сельской, слободской, а также современных ее разновидностей, которые адаптировались и трансформировались в современной неаутентичной среде, взаимодействуя со сценическими формами, со специализированной, профессиональной культурой, с разного рода субкультурами. Конечно, в модернизирующемся и глобализирующемся мире страны не могут отгородиться друг от друга, уйти от межкультурных контактов и при этом не утратить свою самобытность. Здесь спасает положение то, что тенденции, направленной на универсализацию, культурное единообразие, то есть культурную унификацию, противостоит другая, выражающаяся в условиях расширения и распространении тотальной информатизации, в стремлении к *локализации*, к сохранению уникальности национально-этнического облика, сохранению этнокультуры, ориентации на традиции. Ее с подачи английского социолога Р. Робертсона называют *глокализацией* и рассматривают как региональное проявление глобализации, т.е. как глобализацию в регионально-этническом облике, несущем черты локальности, уникальности, что способствует сохранению самобытности, этнонациональной идентичности, а это наиболее явно проявляется в народной культуре, особенно в периоды социально-культурных потрясений. Процессы регионализации, локализации в современной культуре зависят от устойчивости (или неустойчивости) традиционного базового социокультурного контекста, образа жизни, хозяйственной деятельности, активности СМИ, сохранности традиций, включая художественно-творческие. Это, в свою очередь, связано со многими проблемами социального и социально-культурного характера.

Что касается аутентичной традиционной народной культуры, то вопреки предсказаниям о ее скорой ее гибели, на просторах России еще можно увидеть живую традицию проведения стародавних обрядов, ритуалов, праздников, хороводов, услышать старинные традиционные обрядово-ритуальные, лирические, исторические песни, пронизанные подголосочной полифонией, являющейся бесценным сокровищем русского интонирования, инструментальные наигрыши и пр. Причем интерес к живым традициям, а не к аудио- и видеofиксациям, со стороны специалистов-фольклористов, этнографов, туристов-иностранцев, городских и сельских жителей способствует активизации охранительных тенденций у носителей традиционной культуры. Значит это еще кому-то нужно. Еще есть села, где сохраняется традиционная среда: жилье, одежда, домашняя утварь, образ жизни, обычаи, традиционные способы передачи певческих, танцевальных, рукодельных и пр. традиций из поколения в поколение непосредственно от лица к лицу. Но такие островки живой ТНК, к сожалению, встречаются все реже. На них оказывают негативное влияние процессы урбанизации, трансформации жизненного уклада,

нормативно-ценностных систем, мировоззрения, звукового, интонационно-ладового поля и, к сожалению, культурная политика.

В условиях современной России можно выделить два основных типа бытования традиционной народной культуры. Во-первых, это уже названные еще сохранившиеся аутентичные формы функционирования в относительно аутентичном контексте. Такие формы применительно к самым разным сферам деятельности развиваются спонтанно на основе внутренних факторов, внутренних тенденций и закономерностей. Их называют подчас органическими, поскольку они не нуждаются во внешнем стимулировании. Причем это некое изначально сложившееся целое. В XX–XXI столетиях даже при самой благоприятной ситуации происходят изменения в исконной традиционной культуре под воздействием всепроникающих СМИ, которые формируют аудиовизуальную среду, замешанную на массовой и поп-культуре, эстрадной продукции, в условиях вытеснения традиций проведения праздников с пением, плясками, играми, норм и правил поведения. В лучшем случае они приобретают камерный характер или заменяются шоу, построенными на фольклорном и околофольклорном материале. Печатная и аудиовизуальная продукция, письменная фиксация, облегчая работу фольклористов, теснит устную традицию. При этом изменяются функции ТНК — нормативно-регулятивную функцию оттесняет демонстрационно-эстетическая. Однако при всех потерях все же именно подобные анклавные формы дают возможность вдохнуть аромат исконных традиций.

Их пока еще можно встретить на разных территориях России. Это русский Север (берега Белого моря, Архангельская область), территории Белгородской, Курской и других областей южной России, области расселения казачества в европейской части России и за Уралом. Особо надо отметить казаков-некрасовцев, сохранивших аутентичные традиции на чужбине, а также поселения русских в инонациональном, иноконфессиональном окружении. Это, например, старообрядческие села в Сибири, села с русским населением в Бурятии, в Карелии и т.д. В таких условиях свои этнонациональные традиции, очевидно, ценятся выше и сохраняются лучше. Безусловно, они составляют бесценное сокровище любой национальной культуры.

Есть примеры органического сопряжения разноэтнического фольклора, сложившегося в результате длительного соседствования разных народов, то есть полиэтнические варианты народной культуры. В многонациональной России примеров тому немало. Скажем, подобное явление явственно проступает в фольклоре кубанских казаков, которые издавна проживали по соседству с черкесами, адыгами, взаимодействовавшими друг с другом. Это выразилось, например, в частушке, исполняемой в свое время ансамблем Дмитрия Покровского. В ней можно с легкостью узнать характерные пунктирные ритмы

кавказского происхождения, проникшие в казацкие напевы, особенно плясовые. Инонациональные элементы прослеживаются в интонационных оборотах, танцевальных движениях, мужском костюме и пр.

Известный фольклорист Э. Алексеев приводит пример естественного органического сопряжения фольклорных образцов акынского (казахской песенной культуры) и русско-грузинского городского фольклора на примере анализа популярной грузинской песни «Сулико» [1].

Есть факты зарубежного опыта. Это, прежде всего, рождение и развитие уникального феномена мировой культуры — джаза, блестяще исследованное В. Конен, корни которого уходят в афроамериканский фольклор и стиль кантри белых переселенцев англосаксонского происхождения в Северной Америке.

С течением времени под влиянием трансформации образа жизни, процессов модернизации, тотальной информатизации не только изменяются образцы традиционной народной культуры, но появляются новые ее формы, выросшие на исконных традициях и в новой среде. Одним из примеров являются частушки. Современные стереотипы по сравнению с вековыми традициями исторического фольклора имеют более короткий жизненный срок. Сами частушечные тексты (чаще всего короткие четверостишные, рифмованные песенки) на лету рождаются, быстро исчезают, сменяясь другими, мгновенно откликаясь на все многообразие личной и общественной жизни, того, что происходит здесь и сейчас. Однако в них также присутствуют устойчивые стереотипы, которые живут десятилетиями. Например, короткие метро-ритмические схемы, броские напевы, зачины типа: «С неба звездочка упала...», «Ты скажи, подружка Маня...» и т.п. Они передаются от поколения к поколению, воспроизводятся, регулируются посредством естественного традиционного механизма, давая импульс творческой фантазии.

Островки аутентичной ТНК встречаются все реже. Что же делать? Есть ли выход? Возможные пути подсказывает сама жизнь. А именно — и это во-вторых — проектные формы бытования традиционной народной культуры. Проектная ТНК — это результат осознанной, целенаправленной деятельности по воссозданию культурных артефактов по образу и подобию аутентичных образцов, ориентированная на достижение определенных целей. Цель эта — вживание их в современную культурную почву, но не в селе, на родине фольклорной традиции, а в городе. В данном случае целью стало стремление изучить, воссоздать, адаптировать традиционные фольклорные тексты в ином, неаутентичном городском контексте, что может обеспечить возможность сохранить их для потомков не в мемориальном облике, а в живом функционировании. При этом важно использование исконных способов передачи традиций — изустно, от мастера к ученику, и в традиционном контексте.

В лоне проектной народной культуры сложились разные направления. Одно из них, оказавшееся очень значимым и судьбоносным для современной фольклорной практики, ориентировано на целенаправленное конструирование, проектирование фольклорных текстов (в широком смысле) в нетрадиционном контексте. Именно в городе, а не в селе, в среде городской молодежи, перепробовавшей много разных музыкально-поэтических направлений, в том числе ультра-современных, отчетливо определилась особая направленность. Она ориентирована на максимальное приближение к аутентичности, на *подлинность*, не только по отношению к культурным текстам, но и способам их трансляции, сохранения, т.е. использования навыков передачи изустно, от лица к лицу. Слово *подлинность* начертано на знамени этого направления, поначалу получившего название *молодежного фольклорного движения*. Теперь это движение включает участников, преимущественно городских жителей, разного возраста, но установка на подлинность осталась неизменной.

Первоначально эта работа носила поисковый характер, поскольку речь шла о вовлечении в народную культуру (в данном случае интонационно-поэтическую) городских жителей, далеких от народных традиций, сформировавшихся в иной, современной словесно-музыкальной среде. Это явление стали называть «второй жизнью» народной культуры, поскольку в нем достаточно явственно выражена установка на воссоздание, поддержание культурного текста в иной, городской, а не сельской среде, хотя и при максимальном приближении его к аутентичным образцам, а также на его преобразование, трансформацию, использование его в разных видах творческой деятельности. При этом показательна установка на использование традиционных механизмов передачи традиций: изустно, имитационно и предпочтительно из уст носителей ТНК, сельских жителей. С ними участники движения общались во время фольклорных экспедиций, когда они могли перенимать не только фольклорные тексты, но и манеру пения, звукоизвлечения, жестикуляцию, особенности вариативности.

Конечно фольклор, фольклорный артефакт — явление сложное, многослойное, включающее интонационно-мелодический, ладотональный, метро-ритмический, структурно-композиционный и другие компоненты. Они могут по-разному реагировать на изменения социокультурной среды, морально-идеологических установок, интонационно-ритмического, словесно-структурного и прочих контекстов. Попав в иную среду, традиционный фольклор в какой-то мере меняет свою семантику, ценностные ориентиры. Размывается обрядово-ритуальная приуроченность, зато усиливается, как уже говорилось, значимость эстетико-демонстрационной функции — это выступления в концертах, участие в фестивалях, официальных и неофициальных праздниках местного, регионального, общегосудар-

ственного уровня и даже в популярных ныне шоу. Но роль такого рода проектных фольклорных форм этим не ограничивается. Они формируют интерес к НТК, желание включиться в этот мир, Основная установка следования аутентичному образцу сохраняется неукоснительно, как и девиз — «вернуть песню в быт». Бывают случаи, когда естественным образом и под влиянием внутренних факторов меняется сам образец, что проявляется в том, что упрощается голосоведение, изменяется ладовый строй, метро-ритмика и пр. Это обуславливается конкретными задачами, в частности, необходимостью вживлять аутентичный традиционный фольклор в нетрадиционный контекст и в среду потенциальных исполнителей, далеких от народных традиций и даже воспринимающих их поначалу как экзотику.

Первыми запели фольклористы — С. Никитина, В. Щуров, Ю. Паисов и другие, но начинателем фольклорного движения, ориентированного на широкое вовлечение разных слоев населения в традиционную культуру, стал ансамбль под руководством Дмитрия Покровского, музыканта широкого профиля и талантливого лидера. Конечно, это культурный проект, выросший на почве традиционной народной культуры. Но оторванный от исконной почвы и пересаженный в городскую среду традиционный текст может и не прижиться. Поэтому очень важна деятельность лидеров, а затем и участников фольклорного движения, ряды которых постоянно пополняются.

Многие коллективы получили известность, например, «Казачий круг», «Народный праздник», «Веретенце», «Вольница» и многие другие. За 30 лет своего существования фольклорное движение объединило несколько сотен коллективов проектного типа, ориентированных на аутентичность, в которые вовлечены десятки тысяч участников. Но роль данного типа коллективов не ограничивается указанной выше эстетико-демонстрационной и просветительской функцией. Ведь они не просто доставляют эстетическое удовольствие, знакомят людей с исконными традициями, но заражают ими, вовлекают в мир традиционных ценностей, норм и правил межличностного общения. Участники фольклорного движения с увлечением изучают образ жизни носителей фольклора, их мировоззрение, традиционные ремесла, поверья, предания, одежду, которую учатся изготавливать своими руками, и многое другое. Одним словом, идет, казалось бы, непреднамеренное, спонтанное воспитание членов коллектива в процессе живого непосредственного общения с носителями фольклора, хранящими не только фольклорные традиции, но и вековую народную мудрость.

Проектная народная культура также неоднородна и охватывает разные направления, различающиеся по степени близости к аутентичной ТНК и по сопричастности с другими культурными разновидностями: специализированной профессиональной культурой, бытовой, массовой, молодежными, профессиональными субкультурными

образованиями и пр. Достаточно хорошо известно о взаимодействии традиционного фольклора с «высокой» профессиональной, специализированной культурой, включая музыкальную, на базе освоения основ академического художественного мышления западноевропейского толка. Это взаимодействие имеет давнюю историю, его результатом стало формирование национальных музыкальных культур, прежде всего европейских.

Тяга к фольклору затронула и массовую, бытовую поп-культуру, различные субкультурные образования. При этом межкультурное взаимодействие может опираться на фольклорную основу как базовую и (или) на «нефольклорную». В качестве удачного примера взаимодействия традиционной и поп-культуры в СССР можно назвать деятельность ансамбля «Песняры» в 1970-е годы. Народная белорусская основа оказалась органично сплавленной с синкопированным ритмом и гармониями современной молодежной музыки. Вскоре у «Песняров» появились последователи разной этнонациональной принадлежности. Такова рок-группа «Ва-Та-Га» из Нижнего Новгорода; поиски «своего» в «чужом» привели ее участников к традиционному фольклору, который они сами записывали в экспедициях, приправляя ритмо-интонационными и ладовыми элементами «джаз-рокового» происхождения. Коллективы «Джаз-балалайка», «Мельница» не только исполняют народные мелодии, классику, джаз, рок, но и лицедействуют в духе стародавних скоморохов, жонглеров, шпильманов.

Цели такого сопряжения разных типов культур могли быть различными. С одной стороны, они заключались в стремлении вывить и расширить свои возможности за счет инациональных привходящих компонентов (например, рока, рэпа, джаза и др.). С другой — «поиграть» с фольклором, используя его способности сохранять «свое», используя «чужое» (по словам известного русского мыслителя Н. Данилевского), влить в это «чужое» «свежую кровь» фольклорного происхождения.

Данная установка указывает на то, что сочетание разных стилей и направлений проявляется во всей мировой культуре и, конечно, отечественной. Под влиянием этой тенденции сложились новые и обновились уже существующие формы транснациональных и трансэтнических взаимодействий. Они проявляются ныне в таких все более сложных проектах, как вернисажи, форумы, фестивали, где возникает смешение, сплав различных традиций, новаций, арт-процессов. Из этого смешения рождаются новые формы и все более сложные проекты, как, например, фестивали «Этноленд», «Этнолайф», международные этнические фестивали «Крутушка», «Табык» (Республика Саха), движение «Этносфера». В рамках этих акций проходят мастер-классы, ярмарки, передвижные мастерские, спортивные игры. Создается пространство, где встречаются этнические традиции разных народов

России и мира, взаимодействуя и вплетаясь в яркий причудливый венок современной культуры. «Этносфера» претендует на создание нового формата, ниши для свободного творчества вне коммерциализации при использовании аутентичных традиций. Но при этом важно, чтобы эти традиции были живы.

По-разному выглядит обращение к аутентичному фольклору в эпоху модернизации. Один из вариантов — это так называемое экспериментальное направление, в котором аутентичный фольклор представлен в непривычном ракурсе, в преобразованном виде. Это направление убедительно заявило о себе на VII Международном форуме «Живая традиция» (Москва 2012 г.) и некоторых других акциях. С одной стороны, данный подход направлен на выявление новых, скрытых ранее архаических сторон исторического фольклора, который и поныне способен влить в современную культуру свежую струю и тем самым пробудить творческую энергию. С другой — современная культура модерна и постмодерна ищет в стародавних традициях своего рода подпитку для инновационных исканий, чтобы преодолевать тупиковые ситуации, периодически возникающие в результате тотального разрушения традиционно сложившихся ритмо-интонационных, структурно-содержательных и других традиционных закономерностей.

Ярким проявлением первой тенденции стало вызвавшее фурор появление на «Евровидении» удмуртского ансамбля «Бурановские бабушки». Они — живые носители традиционного фольклора, и потому любые современные стили усваиваются и переплавляются ими непосредственно и органично, поскольку они улавливают в них то, что роднит современность и традицию, будь то удмуртские напевы или песни В. Цоя или Б. Гребенщикова.

В этнопроекте форума «Живая традиция» в программе «За следом» также отчетливо представлена аутентичная струя в современной интерпретации и современном переосмыслении. Это сольное исполнение древнерусских напевов В. Котовой, наигрыши на рожке С. Старостина, выступление ансамбля «Веретенце», коллектива исполнительниц на кугиклах, ныне почти забытых инструментах и др. Все они достаточно прочно стоят на фольклорном фундаменте, что проявляется и в звукоизвлечении, в интонировании, в усвоении традиций и взаимодействии их с новациями. На традиционный фундамент новации легли естественно и достаточно органично, не ассимилируясь с ними и не растворяясь в них.

Собственно новационным было авторское произведение Б. Базурова, исполненное им на собственного изобретения оригинальном инструменте гусли-тар. Но и здесь фольклорные корни, очень глубоко скрытые, все же просматривались и, как остов, поддерживали музыкально-интонационную конструкцию.

В целом оказывается, что фольклорные традиции могут сохраняться и адаптироваться в постмодернистской аудиосреде, хотя и в преобразованном виде, и играть социально-культурную роль, пополняя копилку так называемой этнической музыки. Это очень разнородное, пестрое явление, включающее народную музыку, популярные песни западного и незападного происхождения (даже кельтскую, афрокубинскую и пр.), попсовые музыкальные варианты. Однако сами участники таких акций говорят, что в век бешеных скоростей они сохраняют верность мудрости предков.

Таким образом, все многообразие форм и разновидностей бытования народных традиций, включая проектные, важно для жизни и развития современной культуры, профессиональной, народной, популярной, бытовой и других ее видов. Оно необходимо, чтобы противостоять нивелированию, унификации под натиском глобализационных тенденций и сохранить национально-этническую идентификацию отечественной культуры, ее многоцветье. Именно приобщенность к тем или иным формам бытования народных традиций в современных условиях пробуждает память о нашей нелегкой истории, о деяниях предков, желание вжиться в традиционную культуру.

Цитируемая литература

1. Алексеев Э.Е. О межнациональном взаимодействии в музыкальном фольклоре // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. трудов. ГРЦРФ, Вып. 6. Русский фольклор в инокультурном окружении. М., 1995. С. 51–69.

Ю. С. ДРУЖКИН

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ ИЗНУТРИ И СНАРУЖИ

Аннотация: Автор статьи — не только ученый, но и участник российского фольклорного движения, наблюдавший его первоначальное становление. Эти факты определяют двойственность подхода к объекту: с одной стороны, это личные воспоминания и саморефлексия автора; с другой — подробный анализ исследуемого явления, включаемого в широкий историко-социальный контекст. Особое внимание уделено процессу вхождения человека в мир фольклорного музицирования и поискам своего «я» в этом мире.

Summary: The author is not only a scientist but also a member of the Russian folk movement, he witnessed the first steps of its formation. These facts determine the dual approach to the object: from one side, these are the author's personal memories and his self-reflection, from the other — the thorough analysis of the phenomenon under study, included in a wide historic and social context. A special place is spared for the process of entry of an individual into the folk music performance world and the search for his identity and his personal status in this world.

Ключевые слова: фольклорное движение, социокультурное пространство, культурные практики, преодоление отчуждения.

Keywords: folk movement, sociocultural area, cultural practices, overcoming of estrangement.

Случилось так, что в своем отношении к фольклорному движению (хотя и не я один) сочетал в себе две позиции — непосредственного участника и человека наблюдающего и рефлексирующего, то есть размышляющего, удивляющегося, пытающегося понять. Отсюда и название статьи, в которой я постараюсь удержать и как-то соединить обе позиции.

Эта задача облегчается тем, что в самих позициях уже присутствует нечто общее, что их объединяет. Это слово уже прозвучало — «удивление». С удивления, по мысли Аристотеля, начинается познание, как философское, так и научное. Однако согласитесь, что

удивительное влечет само по себе и может питать непосредственное практическое взаимодействие с предметом, и все более глубокое в него погружение.

Во всяком случае, мой личный контакт с фольклором начался именно с радостного удивления. Впервые услышав ансамбль Покровского, я испытал удивление и радость от того, что *фольклор такой* и что *так можно*. Когда из меня «вытащили голос», я испытал шок удивления и радости, узнав, что во мне есть то, о чем я не подозревал. И это ощущение оказалось очень стойким. Радостное удивление вызывало открытие новых для меня способов эмоционального контакта с себе подобными. И, конечно, удивлялся и радовался тому, как можно с помощью фольклорного пения удивлять и радовать других... И не только я испытывал подобные чувства. Помню, как мы буквально искали, кому бы еще «причинить счастье».

А вскоре стали появляться «парадоксы» и «странности», над которыми многие начали задумываться. Как это так — молодые поют песни стариков, и это «круто», и это «в кайф»? Как это так — горожане поют деревенские песни? Почему от этой старины веет современностью, откуда в ней эта взрывная сила и как может погружение в прошлое дать импульс для движения вперед? Список этих «почему» и «как» можно и не продолжать. Достаточно обратить внимание на два слова, сочетание которых стало привычным: «*Фольклорное движение...*». За ними парадокс, или, во всяком случае, проблема, не обещающая простого решения. Как соотносятся понятия «фольклор» и «культурное движение»? С движением как философской категорией, разумеется, сочетается, ибо в мире все движется. Но есть и более узкий смысл, сфера применения которого ограничена определенными социальными и историческими условиями.

В статье А. В. Карпова из сборника «Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века» дан ряд признаков социокультурного движения [1: 52]. К ним относятся:

1. *Социокультурные противоречия в обществе*, которые служат толчком к формированию социально-культурного движения.

2. *Активное ядро движения*. Как правило, творческая интеллигенция, которая, разрешая эти противоречия, выдвигает идеалы, программы, планы, зачастую утопические, но обладающие интеллектуальной и эмоциональной привлекательностью.

3. *Круг последователей*, которые воспринимают эти «проекты» и готовы реализовать их практически.

4. *Идеология движения* — совокупность идей, сплотивших единомышленников (идеальная сила социально-культурного движения). Добавим — и мифология движения.

5. *Практическая реализация* идеологии (мифологии) движения. Формирование соответствующих культурных практик.

Как видим, все эти признаки плохо вяжутся с представлениями о традиционной народной культуре. Но не будем спешить с выводами, а обратим особое внимание на первый из них — наличие социокультурных противоречий в обществе, вызывающее движение к жизни. По сути, движение нельзя понять в отрыве от этого порождающего его *контекста*. Для так называемого «молодежного фольклорного движения» таким порождающим контекстом были некоторые реалии эпохи, которую нередко называют «эпохой застоя». Как, собственно, и для большинства молодежных движений того времени. Это — факт, лежащий на поверхности.

Другой факт, на поверхности не лежащий, состоит в том, что социокультурное противоречие, давшее импульс этим движениям, имеет и более длительную историю. Оговорюсь сразу, что не имею намерения сводить всю сложность процессов к одной-единственной причине. Просто считаю эту причину одной из важнейших. Речь, собственно, идет о вещах известных, и не только известных, но и нашедших отражение в анекдотах того времени. Вот один из таких:

« — Доктор, что-то у меня или со слухом, или со зрением: слышу одно, а вижу другое...».

Речь тут идет, разумеется, не о конфликте зрения со слухом, а о противоречии между декларируемыми нормами, ценностями и идеалами, с одной стороны, и реальной жизненной практикой — с другой. Противоречие фундаментальное и очень опасное, лишаящее культуру силы для полноценного функционирования.

В сталинский период оно загонялось в зону молчания. Не только говорить, но и думать об этом было страшно. Таким образом, оно существовало, так сказать, в «замороженном виде».

В хрущевский период это противоречие решалось иным образом — отодвигалось в тень за счет того, что на передний план выдвигалась и всячески подчеркивалась антитеза ближайшего прошлого, ошибки и преступления которого всенародно преодолевались, и неотвратимо приближающегося светлого будущего, ибо коммунизм был назначен на 80-й год, и нынешнее поколение должно было обрести этот все искупающий дар. При этом само время было чуть ли не главным героем, в его стремительном потоке растворялось настоящее со всеми проблемами и противоречиями и как бы девальвировалось.

В эпоху Брежнева становилось все более понятным, что на светлое будущее в ближайшие годы уповать особенно не приходится, и акцент был перенесен на настоящее, на построенный *уже* «развитой социализм», на сложившуюся *уже* «новую историческую общность — советский народ», на достигнутый *уже* более высокий уровень жизни и расширившиеся *уже* возможности потребления... Жизнь страны камуфлировалась под праздничный пирог, густо пропитанный сиропом глубокого удовлетворения и украшенный цукатами поцелуев любимых лидеров. Время замедлялось.

Но противоречие, о котором мы говорим, не исчезало. Оно развивалось. Менялось отношение к нему власти и политика в сфере идеологии и культуры. Менялась и реакция на него со стороны общества. В период «оттепели» оно «оттаяло» и стало постепенно входить в сферу общественного сознания, находить свое отражение в культуре. И обретать собственный голос, точнее, голоса. Одним из первых таких голосов стали барды и их последователи, породившие движение авторской песни. Человечность, искренность, правдивость (то есть все настоящее) стали важными элементами, составляющими его внутренний пафос. Дело не только в песнях и их текстах, но и в сложившемся способе общения с помощью песни. Это была новая культурная практика, альтернативная форма жизни, где противоречие между декларируемыми ценностями и реальными человеческими отношениями в значительной мере снималось.

В этой альтернативной сфере человеческого бытия государственное, официальное, организованное «сверху» приобретало негативное значение. Статус ценности обретала неформальная группа или круг единомышленников, людей близких по духу, свободно исповедующих общие (понимай — общечеловеческие) ценности, бескорыстно тратящие время и силы на любимое творческое занятие и общение с людьми «близкими по духу». На всем этом лежала некая тень общинности, а тем самым и фольклорности.

Одновременно над этим витал «призрак коммунизма», построенного в масштабах отдельно взятой кухни. Кухня действительно становилась значимым социокультурным пространством. Но не только она. Не меньшее значение приобретала природа, непосредственный контакт с которой стал существенным элементом этой культуры. Эта черта лишь усиливает момент фольклорности, присущий этому движению.

Если мы обратимся к движению ВИА и более позднему по времени «русскому року», то и здесь мы находим многое из того, о чем только что уже сказали. И движение авторской песни, и ВИА-движение, и «русский рок» отвечают всем перечисленным в начале признакам социокультурного движения. Все они, каждый своим способом, реализуют и утверждают принцип единства ценностей и идеалов, с одной стороны, и живой практики отношений — с другой. Для них для всех особое значение имеют такие характеристики, как «подлинное», «живое», «непосредственное», «спонтанное», «искреннее», «свободное». Для КСП характерно стремление к природе. Для ВИА и рока — к энергетизму и экстази, то есть «природному» в самом человеке. Большое значение придается моменту живого общения и естественно складывающейся неформальной общности.

В контексте этих движений самодеятельное начало приобретает статус ценности. Наблюдается тенденция к универсальности человека, к преодолению узкого профессионализма. Высока роль устного

(устно-магнитофонного) канала информации. Таким образом, здесь достаточно высок «момент фольклорности», и этот момент переживается как спасительное обретение. Для «русского рока» характерно сознательное к этому отношение и отчетливое декларирование своей фольклорности.

Интересная получается картина. Обратившись к конкретным социокультурным движениям, мы видим, что они порождают внутри себя некие «фольклорные» качества, более того — культивируют их как ценность. Какая в этом логика? Для того чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся разобраться, что это за идеалы и ценности, которые столь упорно не согласуются с реальной практикой общественных отношений?

Если говорить на языке официальной пропаганды того времени, то речь идет о «коммунистическом идеале», который в той или иной мере должен был реализовываться в социалистическом образе жизни. Если же говорить на языке философском, то главной сутью всего этого была идея *преодоления отчуждения*. Отчуждения в самом универсальном смысле, включавшем отчуждение человека от общества, народов друг от друга, человека от человека, человека от своих существенных сил, от природы и т.д. Такая терминология в широкой практике не применялась и, в общем, не одобрялась. Вместо этого использовались другие слова и образы. Вот некоторые из них: «миру мир», «человек человеку друг, товарищ и брат», «Мир. Труд. Май». И знаменитая песня о Родине из кинофильма «Цирк», по сути, о том же.

Главный социалистический миф утверждал, что отчуждение при социализме, в целом и существенном, преодолено. Но повседневная жизненная практика говорила о другом. Становилось ясно, что это не совсем так и даже совсем не так. Именно это вызывало сожаление, разочарование, а затем и протест. Сами же эти ценности (этот идеал) не отторгались. Большинство все же полагало, что «мир во всем мире» лучше атомной войны, а «человек человеку брат» лучше, чем «человек человеку волк». Да и кто бы стал возражать против возможности «от Москвы и самых до окраин» чувствовать себя хозяином огромной страны! Универсальность этих ценностей становится особенно очевидной, если прочесть некоторые положения «Морального кодекса строителя коммунизма» и сравнить их, например, с Нагорной проповедью.

- Добросовестный труд на благо общества: кто не работает, тот не ест.
- Коллективизм и товарищеская взаимопомощь: каждый за всех, все за одного.
- Гуманные отношения и взаимное уважение между людьми: человек человеку друг, товарищ и брат.
- Честность и правдивость, нравственная чистота, простота и скромность в общественной и личной жизни.
- Взаимное уважение в семье, забота о воспитании детей.

- Непримируемость к несправедливости, тунеядству, нечестности, карьеризму, стяжательству.
- Дружба и братство всех народов СССР, нетерпимость к национальной и расовой неприязни.
- Братская солидарность с трудящимися всех стран, со всеми народами.

Социокультурные движения, ищущие альтернативных (нелицемерных) форм реализации этих, по сути, общечеловеческих ценностей, по необходимости приходили к культивированию некоторых черт фольклорности, ибо фольклор сам по себе несет парадигму неотчужденных отношений. И получается, что молодежное фольклорное движение было фактически подготовлено предшествующими движениями и стало наиболее концентрированным, явным и точным выражением их внутреннего пафоса. И самым полным ответом на наболевшие вопросы. Просто народная культура оказалась тем зеркалом, где полнее всего отразились духовные проблемы современности.

Однако его собственный смысл не сводился только к этому, что ясно проявилось в дальнейшем, когда оно стало перерастать рамки молодежных движений, или, можно сказать, вырастать из них, как вырастает человек из своей детской одежды. И дело тут не только в том, что участники движения взрослели, а затем и старели. Уже с первых шагов его развития обнаружилось, что фольклорное движение является тем пространством, где восстанавливается связь поколений, а следовательно, формируется механизм взаимодействия людей разных возрастов. И это тоже было преодолением отчуждения, а именно отчуждения отцов и детей. Но, помимо этого, была у фольклорного движения своя внутренняя логика развития, благодаря которой оно сначала перестало быть *молодежным*, а затем и *движением* в узком смысле этого слова.

Современная фольклорная жизнь представляет собой сложившуюся и устойчивую форму социокультурной организованности, обеспечивающую (лучше или хуже) взаимодействие:

- городской и сельской культуры,
- профессионалов и самодеятельных участников,
- науки и художественного творчества,
- государственных и общественных структур,
- широкого круга участников, представляющих разные возрастные, социальные и профессиональные категории.

Механизм этот в целом сложился, и он сильно отличается от механизма социокультурного движения в привычном его понимании. Если пытаться его совершенствовать исходя из того, что мы *развиваем движение*, то шансы на успех будут весьма скромными. Это все равно, что ходить по Нью-Йорку, держа перед собой карту Тверской области. Имея дело с любыми объектами, следует пользоваться адекватными моделями.

Теперь посмотрим на эту проблему с другой стороны — со стороны *вхождения человека в фольклорный материал*. Процесс этот имеет, по-видимому, свою логику и свои этапы. Я расскажу о своем собственном его видении, которое сложилось у меня на основе моего скромного личного опыта. Я представляю это как следующую последовательность шагов.

Нулевой шаг. Человек воспринимает факты этой культуры как отдельные от него объекты. Он может к ним как-то относиться — любить, удивляться, брезгливо отворачиваться или как-то еще. На такую позицию восприятия опирается просветительская деятельность, традиционная концертная деятельность, а также использование элементов фольклора в профессиональном искусстве. Что здесь еще отсутствует — это плотное, интенсивное взаимодействие человека с материалом, когда происходит органическое вращение человека в материал, а материала в человека, результатом чего оказывается изменение самого человека.

Первый шаг, как правило, связан с операцией «вытаскивания голоса». В человеке, к его глубочайшему и очень радостному удивлению (а также к удивлению его родных и знакомых), открывается голос мощный и сильный, незнакомого тембра. В нем мало цивилизованности и много естества, мало души и много плоти. Происходит первый взрыв привычного самосознания. Мой голос — мое акустическое тело и мое интонационное зеркало. Слушая свой голос, я слушаю собственное «я». И вдруг это зеркало показывает мне что-то невиданное. Я себя не узнаю. Оказывается, во мне есть такая мощь, о которой я и не подозревал. Происходит прыжок через ров, выкопанный всем предшествовавшим воспитанием, между моим самосознанием и моей природной сущью. Прыжок и наведение мостов. Суть этого процесса — преодоление отчуждения от собственного тела.

Второй шаг, происходящий практически одновременно, связан с включением в круг, где происходят новые удивительные феномены. Когда несколько человек встают в круг и начинают мощными «уличными» голосами, насыщенными звенящими верхними обертонами, тянуть унисон (или квинту), происходит рождение общего голоса. Возникает ощущение, что моего голоса вообще нет, так же как нет и остальных «персональных» голосов. Вместо них является один общий голос, отделенный от каждого, стоящего в круге, не вибрирующий где-то в центре круга, то есть там, где никого нет. Но ведь мой голос — это мое акустическое «я». И вот эти многие «я» слиты в некое новое, только сейчас рожденное акустическое «мы». Возникает акустическое тело общины. Происходит прыжок через ров, отделяющий индивида от социума, воссоединение с другими, восстановление утраченного единства. Без этого второго шага первый был бы лишен духовного смысла. Зато первый шаг сообщает необходимый энергетический импульс для совершения второго.

Третий шаг. Есть у этого совместного пения народных песен экзатическим звуком такой парадокс. При соответствующей настройке сознания (достигаемой в самом же пении) возникает ощущение, что, чем громче этот общий голос, тем больше «внутренней тишины», «внутреннего безмолвия» в самом поющем. Не из него изливается, но, напротив, в него вливается энергия звука. И действительно, долгое пение таким звуком не утомляет, а дает прилив духовных и физических сил.

Это состояние является благоприятным для концентрации и медитативного подключения к духовному, родовому содержанию исполняемых песен. В таком коллективном состоянии теряется ощущение «мы поем». Возникает ощущение, что песня «поется через нас», заражая нас попутно своей энергией. Например, когда таким образом поешь донскую казацкую песню, рождается отчетливое ощущение подключения к этой именно исторической общности. Здесь как бы выносятся за скобки вопрос о пространственных или временных границах и расстояниях.

Конечно, для продуктивной реализации возможностей медитативного исполнения необходим тот самый контакт с подлинным носителем традиции, о котором было сказано. Лишь при наличии такого контакта действительно можно рискнуть совершить прыжок в традицию, в поток культуры, соединяющий поколения. Иначе прыгнуть-то можно, да вот только — куда приземлишься?

Четвертый шаг. Здесь происходит выход на тот более глубокий пласт культуры, на основе которого складываются отдельные, своеобразные и «самодостаточные» культурные организмы. Этот уровень может постигаться сознательно, когда мы замечаем общие моменты, усматриваем аналогии, обобщаем. Но он имеет существенное отношение и к организации нашего подсознания. Это то самое юнговское «коллективное бессознательное», где обитают знаменитые юнговские «архетипы». Здесь происходит возвращение к индивидуальному уровню, ибо «коллективное бессознательное» является одновременно важной составной частью индивидуальной души человека. *Круг замыкается.* Без этого замыкания круга не происходит действительного присвоения, не происходит превращения содержания культуры в содержание души.

Хотелось бы подчеркнуть, что в контексте молодежных движений особую ценность представляет то, что несут с собой первый и второй шаги — высвобождение больших энергий, включение телесности, подключение к подсознанию, преодоление «я» и слияние с группой. Третий и четвертый шаги выводят нас за пределы молодежного движения. Фольклорная волна движется по своей траектории, обнаруживая свою нетождественность молодежному фольклорному движению. Хотя, надо сказать, что, двигаясь в этом направлении, фольклорная волна слабеет и замедляется. Хотя бы потому, что третий и тем более четвертый шаги трудны и не могут быть делом массовым.

Есть и иные причины отхода современных фольклорных практик от МФД. Радикально изменилась общественная реальность, в которой мы живем. Задача преодоления *того* противоречия декларируемых ценностей и реальной практики отношений в значительной мере потеряла свое значение, ибо ценности оказались девальвированными, фактически опрокинутыми, а практика отношений изменилась до неузнаваемости. Наиболее остро это почувствовали представители рок-движения. Кто-то пошел в шоу-бизнес, кто-то вообще ушел из жизни. Были и те, кто пытался оставаться самим собой вопреки всему.

Фольклорные круги устояли. Но многие прежние ценности и смыслы подверглись серьезной корректировке. Агрессивно-эпатажные варианты в современных условиях выглядели бы просто наивно. Столько всего агрессивного и эпатажного мы уже видели. Ценности «настоящего» и «подлинного» потеряли свой революционизирующий характер и несколько потускнели. Много всего настоящего преподнесли нам девяностые и нулевые (да и конец восьмидесятых тоже). Настоящий кризис, настоящие бандиты, настоящие бездомные и нищие, настоящая война, настоящий террор, настоящие господа — хозяева жизни, презирующие свой народ. А столько фальшивок, сколько пустышек мы повидали!

Оппонировать с помощью эзопова языка фольклорных акций официальной идеологии нелепо, ибо никакой такой серьезной идеологии нет, а эзопов язык не нужен — все равно никто не слушает.

Востребованность все же есть, но исходит она от самых разных, никак не связанных между собой инстанций. Того и гляди — растащат по кусочкам. Фольклорное движение рождалось, как взрыв гранаты. Ее осколки разлетелись в разные стороны и теперь лежат, вспоминая о том, как были гранатой. А ведь что-то похожее произошло и со страной.

В этой ситуации рождается вопрос. Кто-то сочтет его важным, кто-то — совершенно пустяковым. Вопрос смысла.

Ответ бесполезно искать. Тем более бесполезно придумывать. Смысл рождается сам, из самой жизни и начинает «витать в воздухе». Кто-то, более талантливый и более чувствительный, смутно ощутит его присутствие. А если заглянет в зеркало народной культуры, сможет яснее увидеть его очертания.

И, быть может, родится новый звук. И новые люди, услышав его, испытают новый шок радостного удивления.

Цитируемая литература

1. Карпов А. В. Категория «социально-культурное движение» в исторической культурологии // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия *Simposium*: Вып. 12. / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы Международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского филологического общества, 2001. С. 51–53.

ФОЛЬКЛОР ДЛЯ ГОРОЖАНИНА

Аннотация: Статья представляет собой размышления участника российского фольклорного движения над судьбами традиционной народной культуры и фольклорного музицирования в прошлом и настоящем. Процесс становления фольклорного движения и интеграции аутентичной музыки в различных сферах современной городской жизни в России рассматривается автором в широком историко-социальном контексте и с позиций коммуникационного обмена между различными стратами современного социума.

Summary: *The article represents the reflections of a Russian folklore movement member on the ways of traditional folk culture and folk music practices in the past and nowadays. The process of the folk movement formation and the integration of authentic music into different spheres of modern urban life in Russia is considered by the author in a wide socio-historic context from the positions of communicational exchange between different sections of modern society.*

Ключевые слова: фольклорное движение, народные гулянья, государственная идеология, художественная самодеятельность, аутентичная музыка.

Keywords: *Folk movement, folk festivities, state ideology, amateur art activities, authentic music.*

Отдавая дань внимания и уважения существующим публикациям, автор поставил себе задачу рассмотреть феномен уникального интереса городского человека к сельской музыке с позиций участника «фольклорного движения» — с позиций горожанина, поющего сельские песни, а также определить и понять объективную природу этого интереса. Иными словами, автор пытался найти ответы на известные вопросы: «Зачем городской человек поет сельские песни?», «Почему городской человек запел сельские песни только в начале восьмидесятых годов?», «Как городской человек сам объясняет это увлечение?». Информационной базой статьи стали продолжительные личные на-

блюдения автора, а также сведения, широко представленные в сети Интернет.

На протяжении десятков тысяч лет, формируясь в «тихом» мире, звучащем интервалами обертонов, человек прочно усвоил на уровне культуры, а, скорее всего, также и архетипа, привычку структурированного воспроизведения звуков — пения, игры на музыкальных инструментах, став по существу не только Человеком разумным, но и Человеком поющим (*Homo cantans*). Пение постепенно стало потребностью человека, иногда явной, иногда неосознанной, однако именно это вполне сформировавшееся пристрастие вошло в противоречие с образом жизни и развитием коллективного городского социума, особенно в течение последних десятилетий.

На примере нашей страны мы можем без труда проследить процесс подавления поющего городского человека, идущий необратимо, по крайней мере, с начала двадцатого века. Так сложилось и объективно, и исторически. По воспоминаниям моих старших родственников, мои бабушки и дедушки — родные и двоюродные — жившие в начале двадцатого века в разных городах России — Ярославле, Рыбинске, Саратове, Петербурге, Москве, — принимали активное участие в домашних концертах, в большинстве своем играли на музыкальных инструментах, пели сольно и ансамблями. Разумеется, столетие назад песни звучали на городских праздниках, гуляньях и в местах увеселений, в ресторанах, на собраниях. Очень важно, что ежедневно пение звучало в храмах, учебных заведениях, армейских подразделениях. Без пения не проходило ни одно важное мероприятие, ни один юбилей, ни одно событие, освященное церковью.

Ситуация разительно изменилась всего два десятилетия спустя. В советских тридцатых уже подавлено церковное пение, прекратились домашние концерты, изменилась тематика и характер песен. Кроме объективного ограничения пения, связанного с возросшей плотностью и скученностью проживания населения, возникли новые причины — «идеологическая борьба», «репертуарная политика». В период социалистического строительства, формируя новые доктрины развивающегося советского государства, власть объявила борьбу многим жанрам песен, по существу исключив их из контекста музыкальной жизни горожан. Появились «чуждые», «не наши» песни, исполнять которые по тем или иным причинам было запрещено, невозможно и даже опасно. Например, в «белогвардейские» попало большинство исторических песен Русской армии, в «мещанские» — романсы и многие вокальные авторские произведения классиков. Были еще песни «блатные», «кулацкие», «салонные», «дворовые», «буржуйские», «бандитские» и т.д. Появились песни «модные иностранные» и «отсталые крестьянские». Даже многие музыкальные инструменты получили клеймо негативного отношения по причине их характерной принад-

лежности к исполняемой музыке, например, саксофон — как инструмент «буржуазного Запада», гитара — как символ мещанства, гармошка — как инструмент неконтролируемой «кулацкой» вольности...

Власть, стараясь мобилизовать «поющего человека» на строительство нового общества, готовила песенный репертуар, соответствующий действующей идеологии. Оптимальными для пения считались песни бодрые, коллективные, например, марши, песни пафосные, песни, воспевающие красоту природы и идеальные человеческие чувства. При этом по большей части композиторы писали для советских граждан песни хоровые. Кроме того, в условиях давления репертуарной политики поющий человек был практически лишен места для пения, он не имел права петь или играть на музыкальных инструментах в коммунальных квартирах, на улицах, в парках — это граничило с обвинением в антисоциальном поведении или даже хулиганстве, не имел возможности «нерегламентированно» собирать зрителей на свои концерты и т.д.

В довоенные и послевоенные годы контроль за музыкальными пристрастиями населения в соответствии с линиями идеологического воспитания осуществлялся через широкое развитие клубной работы. В клубах специально подготовленные руководители хоровых кружков, самодеятельных музыкальных театров и т.д. опирались на утвержденные разработки Министерства культуры, рекомендованные периодические издания, специальные репертуарные сборники. Следует отметить, что работа клубных руководителей не предполагала поиск новых музыкально-сценических образов. Утвержденные «штампы» песен, пришедшие через каналы массовых коммуникаций (радио, телевидение) к слушателям и зрителям, копировались в клубно-самодеятельной среде и в таком виде утверждались на многие десятилетия в виде своеобразных «штампов», фиксирующих не только форму исполнения, но также и характер эмоциональности исполнителя. Наверное, поэтому каждый советский человек мог с большим или меньшим успехом исполнить «Соловья» Алябьева или «Валенки» Руслановой. Достаточно высокое качество большинства советских песен сочеталось с необратимым сокращением многотысячного многообразия песен различных жанров до нескольких десятков «утвержденных» образцов, что неминуемо вызвало чрезвычайное повышение интереса поющих горожан к новым песням, в том числе и «западным».

В послевоенные годы можно отметить несколько своеобразных «волн» интереса к новой, «не утвержденной» властью музыке — интерес к джазу в начале пятидесятых годов; интерес к «авторской песне», зародившийся в конце пятидесятых и получивший развитие в шестидесятых; интерес к музыке «бит-ансамблей», возникший в середине шестидесятых.

В каждой из этих волн поющие горожане принимали деятельное участие, которое ни в одном из приведенных примеров не могло раз-

виться достаточно широко. Так, индивидуальное пение джаза всегда нуждалось в разработке специальных приемов интонирования, адаптированных к русскому языку; пение под гитару авторских поэтических текстов было ограничено в эмоциональном разнообразии; а «бит-музыка» требовала профессионального владения инструментами, высококачественной аппаратуры и быстро ушла на эстрадную сцену.

Шестидесятые и семидесятые годы ознаменовались заметным уменьшением количества поющих горожан: пение постепенно исчезало из парков, скверов, с набережных, даже во дворах песни звучали все реже. Этот странный процесс «умолкания» города сочетался с сокращением песенного звучания в художественных фильмах, спектаклях, телепередачах, что ранее показалось бы совершенно невероятным. Поющий горожанин постепенно погружался в неосознанную «депрессию молчания».

Возможно, поэтому фольклорные концерты подлинных деревенских исполнителей, организованные в Московском Доме композиторов в конце шестидесятых и далее регулярно проводившиеся в семидесятые, восьмидесятые, даже в девяностые годы, получили широкое признание и поддержку и пользовались неоспоримым успехом у городских любителей пения практически всех музыкальных направлений. Зрители приходили на встречу с оригинальной музыкой, оригинальным исполнением, подлинными чувствами, при этом сама народная музыка ассоциировалась с правдой, честностью, высокими устремлениями, служением идеалам. Большинство зрителей были благодарны народным исполнителям за сохранение языка народной культуры и ее глубокого смысла. Одновременно огромным достижением стало появление в начале семидесятых годов первых профессиональных музыкальных ансамблей, исполняющих подлинную народную музыку. Ансамбль Дмитрия Покровского стал лидером этого направления. После некоторого периода привыкания к ранее неизвестной в городе сельской аутентичной музыке появились и первые группы горожан-любителей, поющих деревенские песни. Интерес любителей фольклора к пению был огромен и сочетал все возможные эстетические, этические, эмоциональные моменты творческой жизни. За несколько лет число «фольклорных горожан» увеличилось до нескольких тысяч, при этом количественный рост сочетался с разработкой мотиваций всех видов, поддерживающих интерес любителей фольклора к необычному пению.

Что же обрел поющий горожанин с появлением в городе подлинной сельской песни? Впечатления участников многочисленных фольклорных ансамблей очень разнообразны, оценки ощущений многосторонни. Однако практически все городские любители фольклора так или иначе указывают на удивительное и необычное воздействие звука. Вот наиболее часто встречающиеся высказывания по этому

поводу: «В самой системе звукоизвлечения, в пении простых интервалов есть что-то завораживающее...», «Каждый, соприкоснувшийся с народным пением, почувствовал «иную» звуковую реальность, иную полноту впечатлений, иную правду» и т.д. Эмоции и переживания горожан, впервые «запевших фольклор», сильно отличались от всех других чувств — эстетических, этических. Для большинства из них это были ощущения соприкосновения с чем-то «иным», которое воспринималось с удивлением и благоговением. Это могли быть ощущения красоты и одухотворенности, какой-то тайны, чуда.

Кроме того, между обычными горожанами с индивидуальным «закрытым» сознанием в поющих группах устанавливался уровень общения, который делал эти группы реальными содружествами единомышленников. Поющие индивидуальности «сливались в общий звук», достигая при этом ощущения единства. Пение в малой группе, обеспечивающей постоянные и устойчивые контакты между ее членами, приводило к возникновению стабильных межличностных отношений, таких как симпатия или антипатия, дружба или вражда, но в любом случае — взаимной заинтересованности, общности веры в ценность и торжество народной музыки и народной культуры.

Идея абсолютной непреходящей ценности традиционной культуры, постепенно превращавшейся в символ почитания, воплощалась как главная ценность самого социума «поющих фольклор». Переживание причастности к великой недостижимой реальности, объединяющей их, укрепляло чувство групповой солидарности, рождало чувство уважения к своему социуму, изменяло сам способ существования любителей фольклора, существенно повышало коллективную и индивидуальную самооценку, культивировало особенное социальное чувство мировоззрения и понимание исключительности собственной миссии.

В непростые годы смены базовых ценностей служение народной музыке и традиционной культуре делало жизнь «поющих фольклор» ясной и осмысленной, снабжало ее важнейшим компонентом — «значением»; пение народных песен помогало им понять, кто они есть среди других людей, населяющих наш единый целостный мир. Понятия традиционной культуры обеспечивали устойчивость и прочность существования, придавая ему глубокий смысл и знание целей. Увлеченность и убежденность «поющих фольклор» горожан, безусловно, повышали уровень их социального и психологического самочувствия, закладывая прочные и долговременные системные коды.

Постепенно для многих городских участников фольклорного движения вызревало убеждение в торжестве и всесии «традиционной культуры», «фольклора», глубокая и абстрактная вера в их реальную помощь в изменчивой современной жизни, которую, по их мнению, необходимо было как-то адаптировать к образу, пони-

маемому как «традиционный». Результатом этих поисков часто являлись изменения в образе жизни, одежде, еде, семейных отношениях, отношении к детям и родственникам. Бывало, устремленные к «традиции» любители фольклора меняли также и свою профессиональную деятельность.

Тем не менее оставались без ответа на первый взгляд парадоксальные вопросы, которые требовали разъяснений: «Зачем я пою эти сельские песни, ведь я городской человек?» Формулировки мотиваций возникали постепенно, в целом соответствуя общему повышению уровня пения городских любителей фольклора.

В первые годы развития фольклорного движения участники ансамблей выступали в современной одежде, дополненной мелкими, но узнаваемыми атрибутами народного костюма — рубашка, сапоги, платок, пояс, при этом неявно декларировалась идея: «Мы городские люди, но «продвинуты» настолько, что можем понять глубокую и необычную для горожанина суть подлинной народной культуры. Мы не такие, как вы, мы — фольклорные».

Ансамбль «Народный праздник» стал, вероятно, одним из первых любительских ансамблей, утвердившим в сценическом видео-ряде полноценный народный аутентичный костюм, закрепив среди горожан, поющих сельские песни, тему фольклорного театрального перевоплощения. За ним примерно в это время последовали и другие коллективы. Теперь уже вид ансамблей подчеркивал, что они претендуют на выражение самой сути исполнительства народной песни: «На сцене мы — копия аутентичных исполнителей».

Однако оставалась еще одна высота, которую, по мнению многих участников фольклорного социума, необходимо было покорить. Многие считали, что справедливая задача сохранения народной культуры будет выполнена, если активные городские любители фольклора смогут заявить: «Мы — хранители народной культуры, мы — преемники народного наследия». Особенно актуальным это казалось по отношению к регионам, где к середине восьмидесятых годов процессы разрушения традиционной музыкальной культуры шли интенсивно и необратимо. Правда, для этого фольклорные горожане должны были каким-то образом подтвердить свое неочевидное право выступать от имени народных исполнителей и в защиту народной культуры. Конечно, обрести эту правду сельской жизни можно было, например, переселившись в деревню, в станицу, в село. Такие попытки, разумеется, были, однако в подавляющем большинстве они оказались неудачными, поскольку реальность сельской жизни оказалась совершенно непохожей на ту, которую сконструировали в своем воображении городские любители народной музыки. Потерпев явное поражение на пути материализации в деревне, «фольклорные горожане» пошли по пути формулирования очень интересных обоснований, выраженных

в виде почти «мифологических» положений, принимаемых «на веру», никогда не подвергавшихся сомнению и не требовавших каких-либо доказательств. Обоснований, которые в фольклорном мире не утратили своего значения на протяжении более тридцати лет до нашего времени.

Утверждения типа «Фольклор могут петь все и со всеми», «Фольклор — особая музыка», «Фольклор не может и не должен исполняться на сцене, фольклорные ансамбли — несценические» с первых лет развития фольклорного движения были активно восприняты его участниками. По существу, эти придуманные в городе установки уничтожали критерии оценки качества исполнения, выводили творческую деятельность фольклорных ансамблей за рамки каких-либо эстетических оценок, отвергали творческий музыкальный опыт и мастерство, как личные, так и ансамблевые. Однако для большинства новых участников фольклорного движения подобные установки давали возможность уже на стадии самых первых шагов своей творческой активности выступать во имя и от имени «традиции», четко формулируя собственные цели и задачи: «Мы поем во имя сохранения народной культуры!» При этом среди исполнительских задач главной, как правило, было максимально возможное достижение «похожести» исполнения песни на вполне конкретный образец, без учета обстоятельств его фиксации.

Еще одно очень распространенное и устойчивое во времени утверждение основано на следующих доводах: «В наше время деревенская традиционная культура умирает. Молодежи песни стариков уже не нужны, хранителями подлинной народной песни в селах остались только старые бабушки. Мы можем продлить жизнь традиционной культуры, воспринимая песню от подлинных аутентичных исполнителей — бабушек, привлекая их к выступлению в составе молодежных ансамблей на городской сцене, пропагандируя их музыку в совместных изданиях CD-дисков и т.д.». Утверждения подобного рода существуют более сорока (!) лет, при этом в качестве «фольклорных бабушек» сейчас выступают те, кому сорок лет назад было не так уж много лет. Сама идея «аутентичной бабушки» оказалась для «фольклорного горожанина» чрезвычайно выгодной и поэтому активно востребованной. «Бабушка-хранительница», наилучшим образом представляющая собой непререкаемый авторитет, одним своим присутствием «подтверждала» качество и непреходящую ценность исполняемой музыки, «окормляла» претензии и полномочия городских исполнителей традиционных народных песен. К тому же, в необходимые моменты появляясь на фестивалях, праздниках и концертах, сельская «бабушка-хранительница» постоянно находилась где-то далеко, не требуя постоянного внимания и не доставляя лишних хлопот и неудобств. Образ «бабушки-хранительницы» тра-

диционной песни активно используется в наше время уже на уровне массовых коммуникаций и, кажется, на долгое время останется в контексте городской культуры.

Более тридцати лет становления фольклорного движения в городах России показали, что в настоящее время процесс его формирования в основном завершен. В конце восьмидесятых в целом закончился начальный период яркого спонтанного массового пения, когда усилия любителей фольклора посвящались осмыслению сельской музыки как нового музыкального и культурного явления, исследованию возможностей адаптации аутентичной музыки к реалиям городской жизни, освоению «нового» звука, стилистики пения, возможностей «свободного» эмоционального выражения.

В девяностые годы сформировался спектр интересов фольклорного движения, оформились функционально его действующие силы. На протяжении последних десяти-пятнадцати лет число ансамблей, характер увлечений их участников, да и сама жизнь существующих и вновь возникающих фольклорных коллективов не претерпевают существенных изменений. Вопреки ожиданиям, фольклорное движение не стало слишком массовым, даже при наличии определенной поддержки со стороны отдельных государственно-административных структур. Существенную роль в современном фольклорном социуме играют профессиональные педагоги, воспитатели, клубные работники и специалисты в области досуга, профессиональные музыканты. Последовательно идет процесс развития, установления и укрепления контактов с официальными государственными структурами, ведающими образованием, межнациональными отношениями и т.д.

Следует отметить, что фольклорное движение сумело оформить чрезвычайно широкое поле разнообразных интересов и возможностей занятости, связанных с традиционной народной культурой. Фольклор прочно занял позиции в системах воспитания и образования, и не только музыкального; интерес к фольклору сориентировал активность горожан в направлениях исторических и краеведческих исследований, восстановления и развития производственных промыслов. Рукоделие, изготовление музыкальных инструментов, пошив национальных костюмов, изготовление украшений, сбруи и оружия, народная кухня, народная архитектура и строительство — вот самый поверхностный список увлечений участников фольклорного движения. Кроме пения и игры на музыкальных инструментах широко развились интересы любителей фольклора в направлениях создания клубов любителей народного танца, постановки праздничных зрелищных массовых мероприятий, народного театра, народных спортивных единоборств, краеведческого туризма и т.д. За тридцать лет существования фольклорное движение сформировало структуру духовных и материальных ценностных ориентиров, достаточную для

надежного поддержания интереса горожан в области национальной традиционной культуры.

Вместе с тем анализ активных устремлений городских любителей фольклора дает основания полагать, что в целом они соответствуют потребностям и возможностям современной городской жизни. Городской социум сумел успешно воспринять и использовать самобытные элементы традиционной народной культуры в соответствии с кругом собственных задач и взял для себя только то, что ему необходимо для удовлетворения своих насущных потребностей, своеобразно адаптировав эти новшества к конкретной городской жизни.

Итак, спонтанно проявившийся в начале восьмидесятых годов интерес городских любителей пения к народной музыке не иссяк со временем; продолжается процесс интеграции аутентичной музыки в различные сферы современной городской жизни. Поющие фольклор горожане, реализовав себя в эмоциональном коллективном музыкальном творчестве, в целях утверждения высокой значимости традиционной культуры постарались всесторонне дополнить свои мотивации установочными обоснованиями, сочетающими правду и правдоподобный вымысел.

К ПРОБЛЕМЕ «АУТЕНТИЧНОСТИ» В ПРАКТИЧЕСКОМ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИИ

Аннотация: Статья посвящена проблеме аутентичности фольклорного коллектива, которая рассматривается автором преимущественно в сфере практики коллективного музицирования, исполнительских приемов и сохранения структурных параметров исполняемых музыкально-фольклорных произведений. Согласно гипотезе автора, строгое соблюдение норм и канонов, сложившихся в тех или иных локальных традициях, способно придать качество аутентичности городским фольклорным коллективам.

Summary: The article is devoted to a folk group authenticity problem which is regarded by the author mainly in the sphere of collective music practice, performance techniques and saving structural parameters of the performed folk music forms. According to the author's conjecture, strict observance of rules and canons existing in certain local traditions is able to impart the quality of authenticity to urban folk groups.

Ключевые слова: практическое этномузыкознание, аутентичный певческий коллектив, молодежное фольклорное движение, городской фольклорный ансамбль, манера звукоизвлечения, репертуар, музыкальная структура.

Keywords: practical ethnomusicology, authentic singing group, youth folk movement, urban folk group, manner of sound production, repertoire, musical structure.

Цель работы фольклористов-практиков в далекой перспективе может быть определена как создание методики возрождения фольклора в его «аутентичном» проявлении. Чтобы этого достичь, необходимо рассмотреть аутентичный певческий коллектив как явление с определенным набором качеств и свойств. Проанализировав и выбрав главные, мы можем попытаться воспроизвести эти свойства в исполнительской практике городских ансамблей.

В практическом этномузыкознании понятие «аутентичность» чаще всего употребляется во вполне определенном контексте. Используя

термин «аутентичные народные исполнители», фольклористы имеют в виду знатоков фольклорной классики, признанных мастеров исполнения народной песни, буквально впитавших в себя местную музыкальную культуру. Эти исполнители — люди пожилого возраста, жители какого-либо села, деревни, станицы, но не города. Каждый народный исполнитель является для фольклористов «аутентичным», уникальным явлением своей культуры, интересным во всех своих гранях и проявлениях.

Конечно, среди них есть певцы как более выдающиеся, так и менее опытные в пении. В 70-е годы XX века в Москву для участия в музыкально-этнографических концертах привозили лучших из лучших. Сейчас уже почти все они умерли, остались единицы, которым сейчас также более 70 лет, к ним до сих пор ездит молодежь и записывает, относится к ним, как к аутентичным носителям фольклорных традиций. В период расцвета молодежного фольклорного движения, когда его лидерам было 30–40 лет, эти исполнители находились в таком же среднем возрасте. Они оказывались, как правило, вне поля зрения собирателей. Впрочем, и сейчас фольклористы, записывавшие в свое время исполнителей, родившихся в XIX веке, их не жалуют, подвергают их исполнение критике. А это значит, что в глазах некоторых современных исследователей и практиков они, не соответствуя в полной мере канонам традиции, не являются вполне аутентичными. Но при этом молодежь, не видевшая певцов старших поколений, ездит к ним и восхищается их пением. Можно сделать вывод о том, что важную роль в восприятии качества пения играет возраст исполнителей. Когда им около семидесяти лет, а собирателям или фольклористам около тридцати — такая разница в возрасте вызывает большое доверие к пожилым людям, к уровню их знаний, восхищение их мастерством. Это доверие вызывает желание учиться всему у местных жителей, особенно когда мы видим открытость и доброжелательность с их стороны. Мы наблюдаем конец чьей-то жизни, и это притягивает, мы осознаем свою защищенность, не боимся будущего. В этом контексте в настоящее время фольклористов, достигших пожилого возраста, уже не привлекает пожилой возраст современных аутентичных исполнителей, не возникает доверия к ним, не хочется чему-то у них учиться. Конечно, трудно отрицать, что объективно в середине XX века уровень традиционного исполнительского искусства был более высоким, мы это слышим на фонограммах. Но в таком случае необходимо понять, почему же городская молодежь и сейчас интересуется народными исполнителями, ищет живого общения с ними? Разве она не ощущает качественных различий между пением того времени и сегодняшним? Ответ может быть только таким: возможно, так происходит потому, что живое исполнение, каким бы оно ни было, дает нам несравненно больше, чем пение, записанное на магнитной ленте.

Другой немаловажный момент заключается в том, что народные исполнители — сельские жители, а не городские. Разница между нами и ими такая же, как между городом и деревней, как между городской культурой и культурой сельской. Городскому жителю любопытен уклад деревни с ее природой, отдельными домами, земледелием и выращиванием сельскохозяйственных культур, разведением животных, отсутствием предметов, без которых мы уже не можем обходиться. Влияет ли деревенская культура на личность народного исполнителя? Конечно, да! Перед нами другой человек, фактически из другой страны, но тем не менее это «мы», это и наша культура, что и вызывает у горожан неподдельный интерес.

Мир аутентичных исполнителей обладает рядом уникальных свойств, характерных только для этой среды. Главными среди них являются связь с народным бытом, традиционность, коллективность.

В 1980 году А. С. Кабанов определил двенадцать основных черт, характеризующих традиционный фольклорный коллектив [1: 94–103]:

1. Его репертуар относится к конкретному локальному стилю.
 2. Песни исполняются в музыкальной фактуре местного стиля.
 3. Манера звукоизвлечения всех исполнителей соответствует местной певческой традиции.
 4. Исполнители обладают мастерством мелодического варьирования.
 5. Коллектив по сути является ансамблем солистов, в его составе не более 10–12 человек.
 6. Возраст участников свыше 35 лет.
 7. Все исполнители живут в сельской местности, где исторически сложилась устойчивая стилевая песенная традиция.
 8. Основная форма бытования песенного репертуара у исполнителей связана с их практической, несценической деятельностью.
 9. Пение не является профессией исполнителей.
 10. Исполнители и слушатели принадлежат одной песенной традиции.
 11. У коллектива нет специально прикрепленного к нему художественного руководителя, в нем выделяется лидер — знаток местного песенного стиля.
 12. Исполнители с детства знакомы со своей песенной культурой, и процесс обучения этой культуре у них происходит неосознанно, в устных формах передачи, без специально разработанной методики [1: 87–88].
- Чтобы более глубоко понять специфику аутентичного фольклорного коллектива, необходимо раскрыть каждый из этих пунктов. Тогда среди этих свойств могут быть выявлены приоритетные, которые можно использовать при оценке деятельности современных коллективов. В некоторых пунктах будут наблюдаться расхождения.

Таким образом, можно найти ответ на вопрос, к какому коллективу приложимо понятие аутентичности, а к какому нет.

Выделенные А. С. Кабановым признаки можно объединить в четыре группы:

1. Признаки музыкальной формы и музыкального содержания. В этом разделе в центре внимания оказываются репертуар и музыкальная фактура.

2. Признаки музыкального исполнения. Здесь необходимо рассматривать манеру звукоизвлечения, мелодическое варьирование и исполнительские приемы. Целесообразно добавить в эту группу еще один признак — социальное взаимодействие участников ансамбля в процессе пения (складывания музыкальной формы).

3. Социальные признаки, такие как состав исполнителей, их психологическая и возрастная характеристики, условия проживания, среда обитания, условия исполнения музыкального материала, наличие/отсутствие профессиональной ориентации.

4. Педагогические признаки: социальная характеристика учителя, социальная характеристика ученика, способ передачи песни.

Репертуар — источник информации о нормах музыкально-поэтического языка. Как правило, аутентичный коллектив может знать до двухсот музыкально-поэтических текстов (песен, припевок и др.). Количество этих песен всегда ограничено. По мнению А. С. Кабанова, оно определяется внутренней необходимостью и необходимостью иметь определенную песню для каждой жизненной ситуации. Репертуар народных исполнителей связан с системой обрядов, с местным народным календарем, с жизненным циклом человека. Песня преобразует обыденную ситуацию, выделяя в ней главные смыслы. В такой ситуации не возникает пресыщения какой-либо песней, каждая из них оказывается необходимой в определенных жизненных обстоятельствах.

Например, приходя к какому-либо человеку на праздник, гости поздравляют его, сказав определенные слова и что-то подарив. А если в такой ситуации они запоют величальную песню, которую подхватят все собравшиеся, сразу же возрастает важность происходящего, приподнимая все действие над повседневной жизнью. В песне, в ее музыке каждый пришедший выражает свое радостное отношение к хозяину. И он это чувствует — люди объединяются в единодушие. В одном селе народным исполнителям не обязательно иметь, например, пять величаний, достаточно одного, может быть, двух. Определяющим фактором для выбора конкретной песни становится совокупность всех обстоятельств ее звучания. «При самой фантастической и эмоционально окрашенной внешней форме любой фольклорный объект в реальном бытовании вызван к жизни сиюминутными, хотя и очень часто весьма общественно значимыми, потребностями людей, уча-

ствующим в его создании. [...] Эта утилитарность накладывает отпечаток на саму структуру фольклорного объекта как события» [2: 248].

Ограниченность объема репертуара народных исполнителей связана и с тем, что песни передавались из поколения в поколение устным способом. Это значит, что все они существуют исключительно в памяти народных певцов, которая не может вместить бесконечное число песен. Эти произведения неравноценны в сознании исполнителей — есть обязательные (главные), а есть факультативные.

К **музыкальной структуре** местного стиля относятся такие ее компоненты, как количество голосов, их функции и свойства в музыкальной многоголосной фактуре; ритм, лад, гармония, рисунок мелодической линии и т.д.

Полноценная песня в русском аутентичном фольклоре в большинстве случаев многоголосна, и функции голосов в разных локальных традициях будут отличаться. Многоголосный склад песни, так же как и ее лад, тесситура, амбитус напева, очень тесно связаны с составом певческой группы.

Поэтому в процессе пения ключевым оказывается музыкальное взаимодействие, которое складывается между исполнителями, когда каждый из них находит свое место в совместном сотворчестве, и это место обуславливает и музыкальное воплощение творческих идей каждого исполнителя.

Этот аспект важен при практическом освоении песни, так как часто люди, пытающиеся научиться петь, использующие ноты, ограничиваются только выучиванием партии, не обращая внимания на то, что у каждой линии голоса есть и своя функция в ансамбле, свое воздействие на результат общего музицирования.

Исследуя вокальную традицию станицы Усть-Бузулукской и хутора Яминский Волгоградской области и проводя опросы исполнителей, Д. В. Покровский выявил, что традиционная песня данного региона звучит полноценно, только когда в пении участвуют не менее четырех человек. Анализируя мелодические линии этих голосов, он определил их функции при совместном пении, используя народную терминологию и добавив свои собственные обозначения: «бас» (нижний голос — поет в зоне основного тона песни), «тенор» или «верхний бас» (средний голос — поет в зоне квинтового тона песни), «дискант» (верхний голос — поет в зоне октавного тона), а также «диспетчер» (голос по тесситуре между басом и тенором). Анализ многоголосной партитуры показывает, что именно последняя голосовая линия оказывается ведущей, определяя мелодическое развертывание напева и при этом скрепляя всю многоголосную ткань песни [2].

В практике обучения обычно забывают про функцию «диспетчера» (за неимением лучшего определения приходится пока оперировать

этим, хотя оно вызывает массу вопросов). В результате песня «разваливается», отдельные голосовые линии развиваются автономно.

Взаимодействие голосов на уровне мелодий нагляднее всего проявляется в тех случаях, когда один исполнитель поет, а другой в это время берет дыхание. Он делает это не только из-за нехватки воздуха. Часто народный исполнитель подчеркивает таким образом слово или часть музыкальной фактуры, «играя» со своими партнерами. После такого «музыкального жеста» всегда находится другой исполнитель, готовый ответить на заданный импульс. Вероятно, более корректно говорить не о паузах, а о включении ранее молчащего голоса в процесс пения. Бывает и так, что голос молчит на протяжении всей строфы и проявляется только в конце на несколько секунд, но пропеваемый фрагмент напева оказывается значимым и эмоционально выразительным. Можем ли мы добиться подобного эффекта в практике городских коллективов, поющих по нотам? Да, если будем понимать, что перед нами определенный прием в контексте коллективного исполнения, имеющий свою функцию в общем процессе.

В русских народных песнях наиболее важно **горизонтальное развертывание мелодии**. С точки зрения музыкальной вертикали созвучия могут звучать правильно, но, если не учитывать горизонтального движения голосов, фактура песни может полностью измениться. Например, в белгородских песнях очень часто в вертикали звучит кластер на протяжении всего исполнения. Если мы распределим все звуки между участниками учебного ансамбля, то каждый из них будет интонировать на одном звуке. В итоге мы получим совершенно другую песню, чем в том случае, если бы все голоса постоянно «гуляли» по всем звукам, как это происходит в аутентичном исполнении. Но в сумме по вертикали результат был бы одинаковый.

Часто при гармонизации различных песен современными аранжировщиками мы наблюдаем эклектическое смешение разных стилей — внедрение аккордов из курса классической гармонии, разрушающих целостный звукомир песни, в котором она изначально создавалась. Конечно, здесь мы не имеем в виду поздние канты гомофонно-гармонического склада и городские романсы, на которые оказала влияние традиция игры на темперированных инструментах, в первую очередь, различных видах гармоники.

Для народной песенной культуры характерны нетемперированная шкала, специфические ладовые системы, вариантно-импровизационное выстраивание фактуры, где мелодические линии никогда не воспроизводятся одинаково от строфы к строфе. Известно, что песни, записанные в разные годы от одних и тех же исполнителей, могут звучать по-разному, что свидетельствует о жизнеспособности песни, ее эволюции. Но очень часто, если состав участников ансамбля закрепляется, то и песня обретает черты большей стабильности.

Значимое место в фактуре отведено **ритмической полифонии**, «часто возникающей в песнях в разных голосах благодаря синкопам, дроблениям, возгласам, вокализациям, контрастирующим пению остальных певцов. На исполнительском уровне это не просто группа дополняющих приемов, но самостоятельный пласт фактуры, противопоставленный метрической пульсации, оспаривающий ее и контрастирующий с ней» [3а: 28].

Если мы говорим о ритме, то он очень редко бывает равномерным. Чаще мелодика следует за речью, за текстом, выделяя музыкальные акценты фраз, поэтому даже равномерные восьмые в конкретном исполнительском акте нередко имеют триольный характер: две восьмые = триольная четверть + триольная восьмая. Необходимо распознавать, где в пении фермата — субъективное исполнение, а где долгий звук как часть формы слогоритмического распева.

Народной песенной культуре присуща полиритмия музыкальной ткани и свободная речевая ритмика песенной фразы. С точки зрения исполнительской реализации ритма определяющей становится степень метроритмической свободы музыкального высказывания «(ускорения и замедления, произнесение фразы с речевым движением, без жесткой метрической схемы)» [3: 10].

Важно отметить, что песня каждый раз в момент ее исполнения рождается заново и для ее нового воплощения требуется огромное количество творческой энергии. С одной стороны, существует сложившийся звукомир с определенной организацией: типами и формами напевов, жанрами, артикуляционно-вокальными стереотипами и многим другим. С другой стороны, важнейшую роль в общей палитре традиционного музыкального пространства играет и сама творческая личность исполнителя.

Рассмотрим некоторые аспекты отношения этномузыкологов-исследователей к проблеме народного исполнительства. Описывая существование исполнителя в фольклорной музыкальной культуре, А. В. Ромодин отводит чрезвычайную роль сильнейшей творческой мотивации, воле к выражению своей самости, самораскрытию. Как пишет исследователь, народный исполнитель находится в непрерывном поиске собственного «творческого голоса», совершаемого «в активном стремлении к внутреннему высвобождению» [4: 41]. «Человек как бы совершает непрерывное путешествие: от тембра — к тембру, от одного способа артикуляции — к другому, из сиюминутного интонационного намерения, осуществления — в следующее. Любые впечатления, тем не менее, направлены на достижение главной цели, воплощающейся в самовыявлении творческой личности» [4: 37].

Исполнитель находится в постоянном переосмыслении традиции. Происходит этот процесс по следующему алгоритму: заимствование и накопление навыков и информации, отбор именно тех музыкаль-

ных средств, которые особенно близки исполнителю именно в данный момент, «присвоение» этих приемов, которое ведет к созданию своего собственного музыкального «почерка».

По существу, анализируя творчество народного исполнителя, нужно понимать, что существуют процессы скрытые, проходящие в сознании музыканта. Но эти процессы чрезвычайно важны для нас и требуют выявления, потому что их необходимо осознавать при дальнейшем обучении современных певцов. Уже сейчас очевидно, что простого академического обучения «по нотам» недостаточно для формирования исполнителя музыкально-фольклорных произведений.

А. В. Ромодин рассматривает личность музыкального исполнителя с точки зрения его роли как творца, личности, его способности «к активному чувственному отклику, сопереживанию, предрасположенность к эмоциональному воздействию» [4: 39], а музыку как выражение его самости и творческой индивидуальности, обращая внимание на то, какие внутренние и душевные мотивы преследуют человека. И. В. Мациевский затрагивает вопрос, какие внешние материальные аспекты влияют на его почерк, на его индивидуальный музыкальный стиль, создавая «целостный и системный конгломерат выразительных средств и иерархии составляющих его структурных уровней» [5: 130].

Пытаясь проанализировать процесс пения, мы должны понимать, что сам певческий инструмент — это не только механизмы голоса (тембр, речевая артикуляция), но и весь организм человека (системы дыхания, различные мышцы), поэтому для исполнителей народных песен важно и их физическое здоровье.

Анализируя певческое поведение аутентичных народных исполнителей, И. В. Мациевский предложил свои критерии описания, исходя не только из музыкальных свойств материала, но и личностных качеств, психофизиологических и психоэнергетических характеристик музыкантов [5: 131–133].

Нередко в процессе выучивания новых песен современными городскими исполнителями учитывается только музыкальная специфика материала и внешние проявления манеры интонирования. К тому же при анализе аутентичных источников недостаточное внимание уделяется индивидуальности народных певцов, необходимости рассмотреть формы координации их личностных качеств с канонами традиции. Пользуясь критериями Мациевского, можно осуществить более точный анализ и осознать, что является традицией, а что — субъективной интерпретацией исполнителя, например, следствием его темперамента. При отсутствии подобных критериев всегда существует опасность отнести к «традиции» все, что мы слышим на пленке или видим в живом исполнении. Это крайне затрудняет создание алгоритма обучения, с помощью которого мы сможем моделировать живую традицию в ее целостности.

Очень часто фольклористы приписывают музыкальные характеристики отдельных локальных ансамблей всей региональной традиции, забывая о том, что стиль пения во многом зависит от конкретных исполнителей, их личностных качеств; если этих *конкретных* людей заменить другими, то и стиль пения заметно изменится.

Тем не менее объективно существует и определенная общая манера вокальной артикуляции, с присущими именно ей характеристиками, в разных традициях она действительно имеет свои особенности. На ее своеобразии влияют объективные причины: проживание в определенных природных зонах, использование различных дополнительных инструментов, жанровая специфика песен, влияние посторонних культур и т.д. Об уникальности манеры исполнения пишет С. Ю. Власова: «В каждом локальном стиле вырабатывается свой звукообраз, «звукоидеал», который непосредственно влиял на формирование нового поколения певцов этой традиции, благодаря чему сохранялась музыкально-исполнительская специфика региональных фольклорных стилей» [3а: 29].

А. С. Кабанов, напротив, акцентирует общность манеры пения на разных территориях: «Можно говорить о некоторых универсальных характеристиках звукоизвлечения для любых традиционных стилей в русском песенном фольклоре» [1: 96]. Но нельзя забывать, что эта точка зрения высказана более тридцати лет назад. Представляется, что в настоящее время можно усомниться в том, насколько такие звуковые характеристики универсальны. Что может быть общим для разных фольклорных традиций? — В первую очередь язык произнесения слов в пении. Фонетические особенности нашей речи проникают в пение, что отличает культуру российскую, скажем, от западноевропейских. Также можно сказать, что звук пения универсален для разных региональных областей настолько, насколько схожи в них природно-климатические условия.

В своих экспериментах-исследованиях Д. В. Покровский замечал: «колоссальную роль играет тембр, которым поется произведение, сонорика, причем, сохраняя все остальные элементы, но убирая спектр, убирая надстройку гармоник, мы практически лишаем аутентичных исполнителей возможности узнавать произведения» [2: 250]. Бесспорно, изучение аутентичной певческой манеры является крайне важным, в этом состоит сегодня одна из важнейших задач всех исполнителей музыкального фольклора, но при этом нельзя слепо копировать деревенских певцов и опускаться до бездумного подражания им. Гораздо продуктивнее представляется воспроизведение необходимого контекста, среды обитания, тогда естественная манера звукоизвлечения выстроится в соответствии с намерениями и возможностями певца. К сожалению, часто приходится сталкиваться с тем, как желание быть похожими на первоисточник превращает пение в грубую пародию на него.

Наиболее подробно принципы формирования фольклорного звука омыслены в работах С. Ю. Власовой: «Фольклорный звук обладает значительной плотностью, объемностью, возникающей благодаря использованию (в основном) первого грудного регистра человеческого голоса; многие начинающие певцы (да и не только они) воспринимают его как «кричащий», «форсированный». Но «открытый грудной звук обладает у певцов-мастеров звонкостью и подвижностью, то есть качествами, свидетельствующими о пении «в высокой позиции». [...] Интенсивность, таким образом, достигается не форсированием звука, а мастерским использованием опоры дыхания, точным нахождением резонаторов, внутренним ощущением направленности звукового столба («посыла» звука), характером артикуляции» [3а: 30–31].

В связи с этим возникает много вопросов. Действительно ли речь идет о специфическом фольклорном звуке или мы находим эту специфику в обычном голосе пожилого человека, так как записей от молодых людей у нас просто нет? Ясно одно: полемизировать на эту тему необходимо только на реальных примерах.

Мелодическое варьирование — то, что сразу отмечается многими музыковедами-фольклористами, анализирующими аудиозаписи аутентичных ансамблей. Народные исполнители никогда не поют одинаково все строфы в одной песне. Более того, фонограммы одной и той же песни в исполнении одних и тех же певцов, записанные в разное время, скажем, с разницей в несколько лет, иногда звучат как совершенно разные произведения. Точно так же звучание песни может значительно различаться у разных составов ансамбля: В. А. Сидоров из хутора Яминский Волгоградской области поет одну мелодию с женской группой и совершенно иную — с мужской.

Это помогает нам выявить характерные признаки **импровизационного мышления** народного исполнителя. А. С. Кабанов доказывает, что музыкальная импровизация в фольклоре — «невербальное (бессловесное) осмысление музыки в процессе исполнительства, происходящее в формах мелодического линейного варьирования» [1: 97]. Таким образом, импровизация народных исполнителей не контролируется сознательно, она происходит спонтанно, под воздействием различных жизненных условий и обстоятельств. Они, в свою очередь, влияют на тембр, вокальные возможности певца, способствуют реализации его личностных качеств. Так постоянно рождается новое звучание песни.

С. Ю. Власова считает, что «народные певцы часто и не стремятся к импровизации как к осознанному изменению модели песни: они даже не выделяют как варианты некоторые изменения мелодики в рамках одного по функции голоса фактуры. Импровизационность звучания народной песни возникает в результате такой специфичной черты музыки устной традиции, как возможность множественных реализаций инвариантной модели» [36].

Импровизация в фольклоре имеет определенное сходство с импровизацией в джазе, в которой иногда за обилием самовыражения исполнителя трудно угадать основную тему. Так и в фольклоре: музыкальная тема может воплощаться в одном основном голосе, (например, былина о Добрыне из хутора Яминского); или в двухголосном звучании, (например, песня «Не по морю» из станицы Червленной); или трехголосных песнях («Полно, братцы, нам крушиться» из станицы Усть-Бузулукской). Можно предположить, что песня содержится в сознании народного исполнителя в виде образа. В момент пения он пытается выразить этот образ с помощью звуков, делая это всегда по-разному. Этот способ музыкального мышления нам, современным музыкантам, часто разучивающим песню по нотам, очень интересен.

Если анализировать пение народных исполнителей, то можно заметить, что у многих из них есть свои собственные мелодические ходы, по которым мы можем даже отличить одного певца от другого. Постепенно при постоянном поиске и некоторой музыкальной изменчивости мелодика начинает стабилизироваться, вырабатываются собственные уникальные музыкальные ходы. А. В. Ромодин называет этот творческий поиск в народной инструментальной музыке «творческим нащупыванием» [4].

Кроме особенностей фактуры и музыкального варьирования, необходимо обратить внимание на специальные музыкальные приемы, которые используют народные исполнители. Эти музыкальные элементы также влияют на целостный образ песни, являются его неотъемлемой частью:

- 1) степень плавности или маркированности звуковедения и слоγοпроизнесения;
- 2) присутствие или отсутствие вибрато (для вокального стиля некоторых традиций характерно именно отсутствие вибрато);
- 3) различные формы мелизматика;
- 4) тремолирование;
- 5) глиссандирование;
- 6) флажолеты [За: 35].

Эти микроэлементы исполняются не намеренно, а естественным образом и являются свойством существующей в каждом локальном стиле манеры исполнения. Их наличие или отсутствие у современных исполнителей является показателем, смогли ли эти певцы найти ключ к аутентичной манере исполнения песни или нет.

Артикуляция — способ управления голосом в момент пения; артикуляционный аппарат и непосредственно сам тембр певца неразрывно связаны, так как они формируют друг друга и влияют непосредственно на результат исполнения. При этом можно утверждать, что суть артикуляции в первую очередь состоит в произнесении слова в пении, в то время как вибрато, мелизматика, тремолирование,

глицандирование кажутся нам связанными именно с тембром, а следовательно, с дыханием, положением гортани, плотностью смыкания связок и пр. Конечно, управление этими механизмами происходит посредством артикуляции, но она отнюдь не является первостепенным элементом, ведь профессиональные певцы на обыкновенном звуке в артикуляционном положении на «А» могут голосом пропеть и любую мелодию с мелизматикой или без нее, сделать тремоло, глицандо, вибрато, даже флажолеты.

Когда мы описываем **состав аутентичного фольклорного ансамбля**, мы чаще всего имеем в виду группу народных исполнителей, состав которых может варьироваться от трех до двенадцати человек старше 35 лет. Хочется отметить, что пение одной песни большим составом — редкость в традиционной среде.

В праздниках и обрядовых действиях участвовали все жители села или станицы, но всегда можно было выделить группу — ядро, состоящее из признанных мастеров, знатоков традиции. Остальная часть людей на празднике — припевающие, поющие «за следом». Впервые эту структуру выделил Е. В. Гиппиус, указав на существование ансамблей «мастеров», которых он определил как «ансамбль закрытого типа» [6]. Далее эту идею как педагогический прием использовал в своем экспериментальном ансамбле-студии («открытого типа» — для всех) А. С. Кабанов в 1980-е годы. Для массового включения людей в фольклорную ситуацию достаточно небольшого ансамбля мастерски поющих людей. Остальные участники, активно привлекаемые к праздничному действию, в процессе совместного пения с мастером совершенствуют свое искусство и в дальнейшем переходят от позиции ученика к статусу мастера.

Д. В. Покровский и С. Ю. Власова развивают положения Е. В. Гиппиуса и описывают свойства и функции «закрытого» ансамбля следующим образом: «Такие ансамбли, как правило, семейные, отличаются небольшим составом, чрезвычайной стабильностью, усложненным музыкальным языком, обширным, резко выделяющимся по сложности репертуаром. В частности, только в таких ансамблях бытует в полном виде классическая русская протяжная песня» [2: 246] «Все певцы понимают и принимают друг друга и в пении, и в жизни: внутреннее единство близких по духу и по реалиям жизни людей (родственников, соседей, друзей) обеспечивает цельность звучания, зависящую не только от техники владения звуком, но и от полноты человеческих взаимоотношений» [3: 18].

Лидер такого ансамбля — авторитетный и компетентный, самый активный в творческом отношении участник коллектива, наиболее опытный певец, обладающий сильным голосом. Не менее важны и его волевые свойства. Лидер в аутентичном коллективе часто является запевалой, а от запева зависит все исполнение песни. В состав

«замкнутого» ансамбля может входить несколько запевал. «Очень часто в традиционном коллективе на Дону функцию руководителя-запевалы берут на себя двое, трое и больше мастеров, попеременно лидирующих между собой в своих особых любимых песнях или песенных жанрах» [1: 102].

Изучая проблему аутентичности, необходимо также учитывать влияние **внешних факторов** на процесс исполнения. Очевиден тот факт, что нас в большей степени интересует музыкальный мир исполнителей, культура социальных взаимоотношений и область психологических свойств. Мы можем сделать предположение, что быт и орудия труда не являются областью, влияющей на степень аутентичности. Скажем, нам не важны сами по себе кошение травы, сбор урожая, копание картошки и т.д.— все это не оказывает существенного влияния на стиль пения. Конечно, в свое время это определенным образом воздействовало на исполнителей, организовало их жизнь и досуг, зарядив тело физическим здоровьем. Но сейчас, как нам кажется, чтобы научиться петь, не обязательно уметь полоть или доить корову. Мы можем использовать социокультурные идеи народных исполнителей и применять их в нашей современной жизни, они вполне могут существовать отдельно от бытовых реалий деревенской жизни. При этом, безусловно, нельзя отрицать, что природа — одно из важнейших условий влияния на культуру в целом.

Наконец, на аутентичность исполнения оказывают воздействие **природные и бытовые условия** исполнения музыкального фольклорного произведения. У народных исполнителей песня живет в бытовой ситуации, как правило, она приурочена к какому-либо событию или действию, в котором пение становится видом художественного общения. Б. Путилов писал об этом: «Существование фольклора, его жизнь и развитие предполагают наличие традиционной среды — этносоциальной, исторической, культурной...» [7: 17].

Таким образом, анализируя аутентичность как явление, изучая принципы его функционирования, мы приходим к выводу о том, что носителем этого качества в определенной ситуации можно сделать любого человека. Это дает возможность более критично относиться к деревенским жителям, не все из которых являются носителями традиционной культуры. «Качество» аутентичности может быть приложено и к некоторым городским коллективам. Возможно, стоит найти новое определение именно для характеристики этого явления. Тогда у фольклорного сообщества появится возможность вырваться из ситуации безоглядного поклонения народным исполнителям, беспристрастного доверия к ним, а также унижения городских коллективов постоянным сравнением с первоисточником.

Цитируемая литература

1. Кабанов А. С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства: Труды НИИ культуры: Том 88. М., 1980. С. 80–106.
2. Покровский Д. В. Фольклор и музыкальное восприятие // Восприятие музыки: Сборник статей. М: Музыка, 1980. С. 244–255.
3. Власова С. Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник Российского фольклорного союза. № 4. 2003. С. 17–23.
- 3а. Власова С. Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника [продолжение] // Вестник Российского фольклорного союза. № 1. 2004. С. 26–50.
- 3б. Власова С. Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник этномузыколога: [электронный ресурс]. <http://etmus.ru/vlasova-s-yu-traditsionnoe-penie-muzykalnaya-logika-i-vokalnaya-tehnika/> (дата обращения 06.09.2014).
4. Ромодин А. В. Звучащее и неслышимое: голоса в традиционной культуре // Голос в культуре: артикуляция и тембр. СПб: РИИИ, 2007. С. 36–52.
5. Мациевский И. В. Традиционное пение и молодежные инициативы: Исполнительская проблематика // Голос в культуре: артикуляция и тембр. СПб: РИИИ, 2007. С. 127–138.
6. Гиппиус Е. В. От составителя // Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях. М: Сов. композитор, 1979. С. 5–7.
7. Путилов Б. Н. Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора // Проблемы фольклора: Сборник статей / отв. ред. Н. И. Кравцов. М.: Наука, 1975. С. 12–20.

МЕТОДЫ ОСВОЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ (из опыта работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории)

Аннотация: В статье на примере учебной, научной и творческой деятельности фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории раскрываются принципы работы современных коллективов фольклорно-этнографического направления по овладению не только певческой традицией, но и основами традиционного мировоззрения. Анализируются принципы формирования репертуара и составления концертных программ.

Summary: Taking educational, scientific and creative activities of St.-Petersburg Conservatoire folklore ensemble as an example the article exposes principles of operation of modern folklore-ethnographic trend groups in the field of mastering both singing tradition and basics of traditional world outlook. Principles of repertoire formation and concert programs composition are also considered.

Ключевые слова: современная учебная практика, образовательная программа, этномузыкология, фольклорный ансамбль, народная традиционная культура, певческие традиции.

Keywords: modern educational practices, educational program, ethnomusicology, folklore ensemble, traditional folk culture, singing traditions.

В современной культурной практике существуют принципиально различные виды творческих коллективов, именуемые одинаково — фольклорный ансамбль. Различия между ними обусловлены не только естественным многообразием путей становления и развития данного направления, но и иными причинами. Тот или иной подход к освоению народных традиций зависит от нескольких взаимосвязанных факторов:

- целеполагания (какие цели положены в основу деятельности коллектива);

- знания и глубины понимания сущности народной культуры, ее форм и закономерностей; владения источниками;
- выбора методов работы.

Многие коллективы, в силу сложившейся за долгие десятилетия жесткой ориентации на сценическую деятельность, обнаруживают поверхностное отношение ко всему подлинно народному, непонимание и неприятие основ народной эстетики. Как следствие такого отношения, утверждается необходимость обязательной обработки аутентичного материала либо в сторону его стилизации и приведения в соответствие с теми или иными субъективными эстетическими установками или сиюминутными интересами (идеологического или конъюнктурного плана), либо в сторону упрощения, низведения до популярно-развлекательного, «общедоступного» уровня.

В чем же состоят специфика и задачи деятельности собственно фольклорного ансамбля?

Как нам представляется, целью деятельности фольклорного коллектива должно стать **овладение народной певческой традицией в ее подлинном виде и во всей полноте жизненных функций и значений**. Такая постановка цели требует от каждого участника ансамбля осознанного погружения в систему традиции, определяет выбор методов работы.

При этом важной оказывается установка именно на ансамблевую, а не на хоровую форму организации коллектива, поскольку процесс воссоздания песни — это процесс сотворчества личностей, здесь не может быть жестко заданных вокальных партий, дублируемых многими голосами, не может быть единой для всех воли дирижера (так же как и хореографа, режиссера и др.).

Певческая традиция, как своеобразный источник «живой и мертвой воды», вбирает в себя и «свод законов», позволяющих выстроить песенную форму, соединить части целого, и те живительные силы, которые раскрепощают внутреннюю энергию песни в соединенном звучании голосов.

Фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской государственной консерватории в своей художественно-творческой практике представляет один из путей в решении задач восприятия и сохранения народных певческих традиций. Интересна сама история создания этого коллектива. Ансамбль впервые предстал перед слушателями в 1976 году, хотя этому предшествовал длительный опыт постижения основ народной культуры, в первую очередь — непосредственно в фольклорных экспедициях. Инициатор создания и бессменный руководитель фольклорного ансамбля консерватории — заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор А. М. Мехнецов, вел активную фольклористическую деятельность с 1960-х годов. Именно благодаря его организаторским усилиям, а также на-

учным и творческим принципам был собран уникальный фонд звуко- и видеозаписей по русскому фольклору и этнографии северных и северо-западных областей России и Сибири. Импульсом к возникновению исполнительского коллектива в консерватории послужило звучание народных песен, записанных в архангельских и вологодских деревнях, — откровение, покорившее сердца молодых музыкантов, студентов, участников фольклорных экспедиций. Возникло стремление к восприятию народной певческой традиции в ее естественном состоянии и в то же время к постижению основ родного языка, законов мировосприятия и мироощущения.

Поставленная цель — восприятие, воссоздание и передача новым поколениям традиций народной певческой культуры и того песенного наследия, которое удалось обнаружить в фольклорных экспедициях, — **требует профессионального служения**. Большинству же подлинно фольклорных коллективов приходится решать поставленные задачи, рассчитывая на творческие силы не подготовленного к данной работе, любительского состава исполнителей в условиях, когда уже многие поколения лишены возможности естественного восприятия форм традиционной культуры. Те же трудности испытывал и фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской (тогда еще Ленинградской) консерватории во время своего становления, поскольку профессионалы-музыканты не получали в полной мере достоверных сведений по этнографии и музыкальной фольклористике. Обратим внимание на то, что в образовательных программах вузов и средних профессиональных учебных заведений предмет фольклора и область народной музыки, составляющие важнейшую, корневую основу национальной культуры, до последнего времени остаются представленными лишь краткими лекционными курсами («народное музыкальное творчество», «устное поэтическое творчество»). Во многих случаях и эти дисциплины не включены в учебные планы либо вынесены в раздел факультативных занятий.

Вплоть до 1990-х годов в Санкт-Петербургской консерватории ежегодные экспедиции, обработка экспедиционных материалов, расшифровка записей, подготовка сборников, репетиционная работа осуществлялись студентами и другими участниками фольклорного ансамбля за рамками учебных планов, «на энтузиазме». Сегодня можно сказать, что результаты всей проводимой в этом направлении деятельности бесценны, но также очевидно, что они могли быть десятикратно увеличены, если бы велась целенаправленная профессиональная подготовка кадров в области музыкальной фольклористики.

В 1989 г. в целях подготовки кадров в области музыкальной фольклористики (исследователей, преподавателей, руководителей фольклорного ансамбля) в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова было открыто му-

зыкально-этнографическое отделение (ныне — отделение этномузыкологии). Создание отделения явилось результатом многолетней деятельности педагогического коллектива под руководством А. М. Мехнецова. Важным достижением стала разработка самостоятельной образовательной программы и государственного образовательного стандарта по специальности «этномузыкология» [1].

В январе 2002 года специальность «этномузыкология» была включена в Перечень направлений подготовки и специальностей высшего профессионального образования в области культуры и искусства [2], а в марте 2003 г. Министерством образования России утвержден государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по данной специальности. При подготовке третьего поколения образовательных стандартов высшего профессионального образования этномузыкология в качестве профиля обучения включена в федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки 53.03.06 (073000) «Музыкальное и музыкально-прикладное искусство» (квалификации/степени — бакалавр, магистр; стандарт утвержден в 2011 г.). На всех этапах работы сохранен комплексный характер образовательной программы в области этномузыкологии, который определяется **сочетанием научно-теоретического, исполнительского и педагогического профилей обучения, что способствует универсальной профессиональной подготовке выпускников.**

В программу включены следующие общепрофессиональные и специальные дисциплины:

1) Общепрофессиональная подготовка (дисциплины, связанные общей историко-этнологической и музыкальной подготовкой): «Этнология»; «История восточных славян»; «Этнография восточных славян»; «Этнолингвистика и диалектология»; «История русской музыки»; «История зарубежной музыки»; «Сольфеджио»; «Гармония»; «Полифония»; «Анализ музыкальных произведений»; «Музыкально-теоретические системы»; «Фортепиано».

2) Специальная подготовка (дисциплины, направленные на усвоение основных теоретических положений этномузыкологии, овладение методами научно-практической, аналитической, педагогической и художественно-творческой работы с фольклорно-этнографическими материалами): «Основы этномузыкологии»; «История фольклористики и этномузыкологии»; «Теория музыкального фольклора»; «Поэтика фольклора»; Народные исполнительские традиции; Народная хореография»; «Народные музыкальные инструменты»; «Фольклорный ансамбль»; «Методика полевых исследований» (экспедиционной работы); «Методика редакторской работы»; «Методика преподавания специальных дисциплин»; «Методика работы с фольклорным ансамблем»; «Расшифровка и анализ образцов музыкального фольклора»;

«Обработка и систематизация фольклорно-этнографических материалов»; «Экспедиционная практика».

Кроме того, стандарт предполагает выделение дополнительно объема часов на внедрение дисциплин национально-регионального и вузовского компонента. На этой основе, например, в Санкт-Петербургской консерватории читается цикл лекций по дисциплинам: «История и теория русской духовной музыки», «Музыкальный фольклор народов мира», «Традиционная музыкальная культура народов России», «Теоретические проблемы современной фольклористики», «Вспомогательные исторические дисциплины», «Народное прикладное искусство» и др.

Программа Отделения этномузыкологии основывается на трех принципиальных позициях:

1. Универсальное гуманитарное образование в сочетании со специальной музыкальной (или, шире, искусствоведческой) подготовкой как базовая основа деятельности этномузыколога. Действует принцип многопрофильности высшего образования: происходит концентрация специальных ракурсов, раскрывающих разные стороны и аспекты наследия народной традиционной культуры, и интеграция на этой основе учебных дисциплин музыковедческого, искусствоведческого, этнографического, исторического, филологического, лингвистического циклов.

2. Комплексное освоение исследовательской, музыкально-исполнительской и педагогической квалификаций. В процессе обучения, в силу сочетания различных видов лекционных и практических занятий, теоретическое постижение закономерностей музыкального фольклора осуществляется в совокупности с практическим освоением традиций народной музыкальной культуры. Этномузыколог в равной степени овладевает методами научного исследования, исполнительства, архивной, экспедиционной, издательской, творческой, социально-педагогической работы.

3. Общая направленность образовательного процесса на непосредственное включение студента в научно-исследовательскую и творческую коллективную деятельность — совместное (силами учебного, педагогического и научно-творческого состава сотрудников) осуществление программы, направленной на сохранение и восстановление традиций народной культуры. Реализация этого принципа стала возможной благодаря сотрудничеству Санкт-Петербургской консерватории и Российского фольклорно-этнографического центра, что создает необходимую научную и творческую основу подготовки специалистов высшей квалификации.

Таким образом, на отделении этномузыкологии обеспечены необходимые условия системного образования, формирующего многостороннее представление о предмете, развивающего комплекс

теоретических знаний и практических навыков, основанного на непосредственном опыте научной и творческой деятельности студента во время обучения.

Остановимся более подробно на методах практического освоения певческих традиций в их местном своеобразии в процессе обучения.

Основным принципом работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории является **стремление к достоверному воссозданию подлинных образцов народной музыкальной культуры в их аутентичном виде**. Такая постановка задачи обусловлена пониманием сферы исполнительства как неотъемлемой части явлений традиционной культуры, а также необходимостью постижения основ культурной традиции не столько умозрительно, сколько через непосредственное владение народной песенной речью.

Процесс **«восприятия–освоения–воссоздания»** народной песни может быть соотнесен с процессом освоения **языковой системы** в ее диалектном своеобразии. Требуется прохождение нескольких этапов «погружения» в звуковой мир народной музыкальной культуры:

- на первом этапе необходим значительный и постоянно обновляющийся слуховой опыт и опыт практического общения — совместного пения (именно в процессе живого общения легче всего человек постигает основы языка);
- за ним следует осознанное владение музыкально-языковым аппаратом, восприятие и понимание семантики и функций интонационного строя музыкальной речи (без этого пение народных песен остается звукоподражанием);
- следующей ступенью становится освоение и воспроизведение простых и сложных интонационных, «музыкально-речевых» построений (непесенных или собственно песенных форм), попытка проникновения в их глубинное содержание, понимание их жанровой природы;
- затем приходит овладение стилем изложения, многообразными оттенками фонетической и тембровой окраски, постижение смысло-несущей логики ритмо-акцентного движения;
- на заключительном этапе мастерство музыкальной речи основано на свободном владении «языком», на возможности видоизменять «речевые обороты» (синтаксически выделенные построения), варьировать мелодическое поле, не разрушая общую музыкальную ткань и сохраняя песенную форму.

Изучение основ народной музыкальной культуры начинается не с решения технологических задач (постановки голоса, развития дыхательного аппарата и т.д.), а с непосредственного восприятия звучания, накопления слухового опыта, формирующего неповторимый образ той или иной певческой традиции. Таким образом, на начальной ступени обучения преобладает эмпирический способ постижения на-

родной музыки. Необходимость этого периода «адаптации» к русской народной песне как к новой, ранее неведомой музыкально-языковой среде во многом является следствием недостаточной подготовленности поступающих в консерваторию студентов (лишь в единичных музыкальных школах и училищах России дается полноценный курс музыкального фольклора). Вместе с тем, возникает опасность торможения и ограниченности только этим эмпирическим способом освоения певческих традиций, что может быть допустимо для любительских коллективов, но губительно для профессионалов.

Другая опасность — применение общепринятых методов работы с хором, в большой степени связанных с западноевропейской, «академической» музыкальной практикой, или абсолютизация вокальных технологий, чужеродных природе народных певческих традиций в их региональном разнообразии.

Многолетний опыт работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории позволяет определить несколько путей выхода из этого, казалось бы, тупикового несоответствия закономерностей самого материала (народных исполнительских традиций) и сложившихся в практике хоровых коллективов методов работы:

1. Участие в работе фольклорного ансамбля является лишь одной из равноценных форм деятельности студента, направленной на последовательное углубленное и многостороннее изучение и освоение закономерностей той или иной певческой традиции в ее диалектном своеобразии. В этом направлении фокусируются многие теоретические лекционные курсы, на нем сосредоточены фактически все формы самостоятельной научной и практической работы студента:

- экспедиционная практика — ежегодное участие студентов в экспедициях (сначала в качестве помощников, затем в качестве руководителей групп) формирует представление о культурных традициях во всей сложности процесса их живого бытования;

- обработка фольклорно-этнографических материалов — систематизация, расшифровка; подготовка самостоятельных курсовых работ (на протяжении всего обучения); комплексное аналитическое описание и картографирование локальной культурной традиции (самостоятельная работа студента на III курсе); разработка дипломных проектов на материалах экспедиционных коллекций — все эти виды учебных занятий основаны на документальных (собранных в последние годы и архивных) материалах и позволяют студенту не только почувствовать себя сопричастным к делу сохранения культурного наследия, но и постичь глубину и богатство народной традиционной культуры, используя инструментарий профессионального типологического анализа.

2. Учебный курс фольклорного ансамбля не столько направлен на освоение нового **репертуара** с целью концертной деятельности, сколько связан с процессом **овладения певческими традициями**:

- на I–II курсах объем материала ограничен теми певческими традициями, с которыми сами студенты знакомились в ходе фольклорных экспедиций (если в архивных коллекциях содержатся более ранние записи из этих же мест, то они оказываются бесценным дополнительным источником);

- обучение начинается с освоения певческого стиля одного этнографического коллектива или одной локальной певческой традиции во всей полноте и многообразии жанров;

- большое место уделяется работе над местным говором, поскольку характер разговорной речи, особенности диалекта сказываются и на свойствах музыкального стиля;

- певческий «кружок» ансамбля постепенно расширяется, задача учащихся III и IV курсов — освоение разных певческих традиций и стилей — весьма сложна, поскольку требует мастерского владения голосовым аппаратом, возможности «настройки» на ту или иную певческую манеру;

- в классе фольклорного ансамбля вырабатываются навыки педагогической работы: старшекурсники становятся руководителями певческих групп I и II курсов, тем самым обеспечивается преемственность опыта и единство репертуара.

3. Одним из ключевых вопросов в методике освоения песенных образцов оказывается вопрос **о значении нотации**. До сих пор многие «фольклорные» коллективы разучивают песню по нотам и исполняют строго по партиям. Необходимо подчеркнуть, что это нарушает естественный процесс «восприятия–освоения–воссоздания» народной песни, который всегда был принципиально изустным и строился на других основаниях. И все-таки расшифровка народной песни нужна исполнителю и руководителю ансамбля как инструмент познания материала — всех тонкостей распева, вариантов в развитии мелодической линии, форм организации многоголосной ткани и др. Поэтому каждый участник ансамбля, прежде чем приступить к пению, самостоятельно выполняет нотацию фонограммы. Расшифровка требуется и для последующей корректировки результата освоения песенной формы в процессе ансамблевой работы.

4. Серьезной ошибкой в работе фольклорного коллектива представляется всякая **формальная копировка единичного песенного образа или приведение многообразных форм выражения к стереотипу (стилизация)**. Абсолютизация единичного факта — предельно точное воспроизведение отдельно взятой звукозаписи, специальное воссоздание качества звучания, вокальной манеры по голосу руководителя, другого эстрадного или народного исполнителя (например, пение хора в манере известной увятской певицы Ольги Сергеевой), как всякое жесткое копирование, приводит к «окаменению» песенной ткани. Пение в народной традиции — это всегда творческий

процесс. С одной стороны, необходимо раскрывать индивидуальные качества каждого исполнителя: искать удобную тесситуру, естественный тембр. С другой — нельзя забывать, что качество звучания во многом определяется диалектной и жанровой спецификой песенного образца, обстоятельствами исполнения (одна и та же песня звучит по-разному на улице, в поле или в закрытом помещении). То есть в идеальном случае не может быть двух идентичных исполнений одной и той же песни — в какой-то степени это свойство оказывается индикатором певческого мастерства.

5. **Концертная практика** не образует конечной и единственной цели работы фольклорного ансамбля, но она также необходима и в какой-то степени является проверкой жизнеспособности исполнительского коллектива. Начиная с 1981 года в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории проходят абонементные концерты фольклорного ансамбля. Фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской консерватории — базовый коллектив общероссийской общественной организации «Российский фольклорный союз» и участник многочисленных фестивалей и творческих мастерских. При окончании консерватории, наряду с защитой дипломной работы (научно-теоретического содержания), выпускники сдают государственный экзамен в виде концертной программы фольклорного ансамбля. Экзаменационные концертные программы основаны на представлении одной песенной традиции («Русская свадьба Верхнего Прикамья», «Песни Пинежья»), а также могут быть составлены, исходя из какой-либо избранной темы (например, «Поэтический образ *дороги/воли* в русской песне»). В последние годы выпускники подготовили ряд концертных программ, в которых раскрываются отношения к народной песне русских композиторов и писателей (программы, посвященные творчеству М. И. Глинки, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, М. Шолохова, В. Шукшина и других). Концертная программа выпускников 2006 года представляет некоторые страницы истории собирания и изучения музыкального фольклора (деятельность Е. Э. Линевой, М. Е. Пятницкого). При разработке и исполнении концертных программ важным оказывается и общее художественное впечатление, и глубина смыслового наполнения — дополнительный содержательный компонент (контекст), который способствует лучшему пониманию народной песни и ее историко-культурного значения.

Таким образом, с одной стороны, процесс овладения местными певческими традициями на отделении этномузыкологии является составной частью всей программы обучения, позволяет студентам — современным молодым людям — проникнуть в тайны народного музицирования, постичь внутренние закономерности строения народной песни и общие принципы существования фольклорных традиций. С другой стороны — деятельность в этом направлении выходит за

рамки чисто учебных задач и целей. За более чем 35-летний срок активной творческой жизни фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории через школу профессиональной работы в коллективе прошло не одно поколение музыкантов и любителей народной песни. Работа ансамбля положила начало деятельности других коллективов в Петербурге и в других городах России. По сути дела фольклорный ансамбль оказывается той лабораторией, в которой и реализуется принцип естественного воссоздания традиций народной культуры «на основе развития общественно значимых функций фольклора в современных условиях и формах его бытования» [3:106].

Цитируемая литература.

1. Этномузыкология. Специальность 070112 (054000): Примерные программы дисциплин. Государственный образовательный стандарт. Примерный учебный план. Требования к материально-техническому обеспечению: Сборник учебно-методических материалов и нормативных документов / науч. ред. А. М. Мехнецов, отв. ред. И. С. Попова. СПб: Шатон, 2005.

2. Приказ Министерства образования РФ № 181 от 24.01.2002.

3. Мехнецов А. М., Валевская Е. А. Музыкально-этнографическое отделение консерватории: программа подготовки фольклористов // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. тр. М., 1990. С. 105–134.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА В ПРАКТИКЕ ГОРОДСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ

Аннотация: В статье рассматриваются изменения, которым подвергается музыкально-фольклорный текст, лишенный своего контекста при перенесении из естественной среды бытования в условия концертно-сценической практики.

Summary: The article examines alterations imposed on folk music text, deprived of its context when transferred from natural existence environment to scenic concert practice conditions.

Ключевые слова: аутентичное фольклорное произведение, культурный текст, массовая культура, семиотика, национальный музыкальный язык, адаптация фольклорного текста.

Keywords: authentic folklore composition, cultural text, mass culture, semiotics, national music language, adaptation of folklore text.

В последнее время все чаще приходится сталкиваться с музыкально-поэтическими текстами¹, созданными в результате разного рода трансформаций аутентичных фольклорных произведений. Вероятно, этот процесс так или иначе связан с общей тенденцией развития культуры и, в частности, ее музыкальной составляющей, направленной на размывание границ этнической специфичности между культурами. Несомненно, что в условиях современной музыкальной культуры процесс сознательной трансформации аутентичного фольклора неизбежен. Однако необходимо, чтобы специалисты в сфере фольклора, как теоретики, так и практики, отслеживали результаты такой деятельности и разграничивали аутентичное фольклорное произведение и новый культурный текст, возникающий в результате трансформации фольклорного произведения.

¹ Здесь и далее «текст» понимается в семиотическом смысле как осмысленная последовательность знаков, служащая средством коммуникации между человеком/группой людей и окружающей их действительностью (социум, природно-космический мир).

Попытаемся проанализировать процесс, которому подвергается фольклорный текст в процессе его адаптации к условиям современного пространства музыкальной культуры. Для этого рассмотрим современное музыкальное пространство массовой культуры и пространство традиционного фольклора как две языковые системы, а современные музыкальные произведения и произведения фольклора как акты речевой деятельности, в которых, собственно, и находят свою реализацию данные языковые системы.

Фердинанд де Соссюр определяет язык как основу любой речевой деятельности. Он разделяет **язык**² как общую фундаментальную структуру человеческого общения и **речь** как частное ее проявление, как «акт говорения». При этом язык — это средство коммуникации общества, а речь — это язык индивидуума. В семиотике понятие «язык» используется широко, не только применительно к вербальному языку, но и к любым другим — музыкальному, языку танца, жестов, мимики, графики и др.

Применяя это понятие к музыке, обозначим пространство современной массовой музыки как «современный музыкальный язык» и пространство народной традиционной музыки как «национальный музыкальный язык».

Современный музыкальный язык как явление, во многом связанное с унификацией национальных музыкальных культур, можно сравнить с искусственно созданным универсальным международным языком, например, с эсперанто, который отличается внеэтнической (нейтральной по отношению к любому этносу) природой и призван способствовать установлению межъязыковых контактов. Современный музыкальный язык также в целом внеэтичен, поскольку объединяет разрозненные элементы этноязыков в своеобразный «музыкальный набор» синтетического свойства. Современный музыкальный язык, с одной стороны, не имеет принципиальной специфической, ярко выраженной национальной окраски. С другой стороны, он вобрал в себя и смешал, нередко в обработанном унифицированном виде, многие национальные музыкальные языки, зачастую принципиально чуждые друг другу. Их чуждость проявляется в первую очередь в плане выражения — в отличиях метро-ритмических, ладовых, гармонических, интонационных и других особенностей. Речевыми актами современного музыкального языка являются произведения, которые принадлежат разным направлениям музыки и включают в себя элементы-средства художественной выразительности, имеющие различное этническое происхождение.

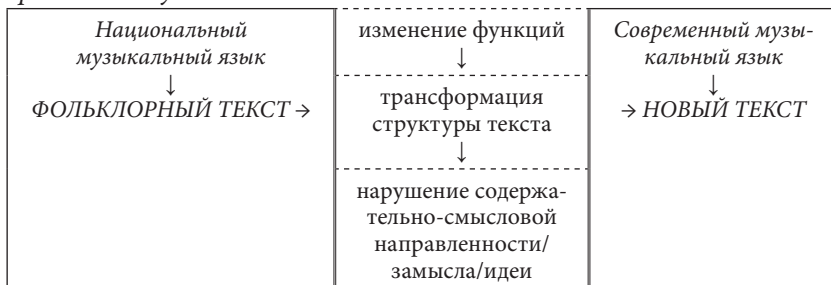
Национальный музыкальный язык можно охарактеризовать как систему локальных музыкальных диалектных языков. В настоящее

² Язык — «... это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе». См.: [1: 52].

время русский национальный музыкальный язык в его локальных диалектных проявлениях чужероден подавляющему большинству людей, проживающих на территориях распространения и до недавнего времени сохранения локальных этнокультурных традиций. С тотальным уходом из жизни носителей и исчезновением среды бытования национальный музыкальный язык как этнокультурное явление исчез из повсеместного обихода. Он сохраняется в остаточных формах лишь в некоторых очагах бытования устной музыкальной традиции. Вместе с тем многие речевые проявления национального музыкального языка — фольклорные тексты — сохранены исследователями-собираателями и сознательно осваиваются и актуализируются детьми, молодежью в рамках деятельности фольклорно-этнографических студий, объединений, коллективов. Однако если участники фольклорных коллективов в разной степени полноты владеют национальной музыкальной речью, то, к сожалению, о владении ими самой системой языка говорить не приходится.

Представим модель процесса **адаптации** речевых проявлений национального музыкального языка — фольклорных текстов — к условиям современного музыкального языка (*Схема 1*). Выведенный за пределы этнографического (обрядового, трудового, социального и др.) контекста фольклорный текст утрачивает ряд своих функций (например, обрядово-магическую, коммуникативно-магическую, регламентирующую и пр.). При этом его ведущей функцией может стать та, которая в контексте традиции играла факультативную роль в пучке функций текста, например, эстетическая функция. В некоторых случаях текст может разделяться новыми, ранее не свойственными ему функциями, например, обрядовая песня может обрести развлекательную функцию. Параллельно с изменением функций/пучка функций в структуру фольклорного текста вводятся чуждые системе национального языка элементы современного музыкального языка — ритмы, гармонии, интонации, тембры, пластика и др. средства, в результате чего происходит его трансформация.

Схема 1. Адаптация — ввод фольклорного текста в контекст современного музыкального языка



Изменение функций фольклорного текста и трансформация его структуры влияют на нарушение содержательно-смысловой сферы текста, его замысла /идеи³.

Итак, фольклорный текст оказывается адаптированным к современным условиям. Однако в результате адаптации оказываются нарушенными или измененными функции/пучок функций и структура фольклорного текста, он утрачивает свою идею-замысел и, соответственно, принадлежность системе национального музыкального языка. Фольклорный текст трансформируется в новый текст или в одно из речевых проявлений современного музыкального языка. И если до адаптации фольклорный текст может рассматриваться как речевое проявление национального музыкального языка, то в результате его адаптации возникает **новый** текст как речевой элемент современного музыкального языка.

В качестве примера рассмотрим интерпретацию лирической песни Нюксенского района Вологодской области «Не кокушка скоковала», представленную ансамблем «Семенково» (г. Вологда) и группой «Север» (г. Архангельск) на Фестивале традиционных знаний, прошедшем в Кенозерском национальном парке 3–10 июля 2012 года. Данная песня⁴ относится исследователями к раннему историко-стилевому слою, к группе «девей» лирики⁵. Напев песни является формульным; исполняемый с разными текстами, он получил широкое распространение в местной песенной традиции. Как отмечает Г. В. Лобкова, этот напев составляет «вершину мелодического и поэтического совершенства» [3: 263]. «Неповторимый и сложный в смысловом отношении», он занимает ключевое место в среднесухонской песенной традиции, а также выполняет функцию опознавательного знака вологодских песенных традиций в целом. Можно считать его своего рода «визитной карточкой» этой территории.

Исполнение этой песни в контексте традиции предполагает ритуальную ситуацию, содержание которой кратко можно представить следующим образом: *подача голоса* (пение) — *олашение пространства* — *связь с потусторонним миром / миром умерших / предков*. По особенностям напева — это *песня-повествование, песня-плач*. Поэтический строй песен этой стилиевой группы, как правило, связан

³ «Смысл», «семантическое ядро», «замысел», «идею» ученые выделяют как исходное для фольклорного текста, предтекстовое состояние, из которого рождаются пучки текстов. См.: [2: 194].

⁴ Вариант напева, взятый за основу музыкального эксперимента, был записан в 1987 году в совместной экспедиции Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Вологодского педагогического университета (руководители А. М. Мехнецов, Г. П. Парадовская) в деревне Слобожа Городищенского сельсовета Нюксенского района Вологодской области. См.: [3: 318–322].

⁵ См. подробнее: [3: 262–265].

с образами *горя-тоски-плача*. Для поэтики таких текстов характерны мотивы *тоски-печали* по родной стороне, утраченной воле, красоте, девичьем житье, милом дружке. Начальный поэтический образ данной песни — кукушка, которая по традиционным представлениям является птицей-посредницей между двумя мирами — миром живых и миром умерших.

В современной трактовке ансамблей «Семеново» и «Север» музыкальное содержание песни, выраженное в интонационных и метроритмических закономерностях, темпе, характере и исполнительских особенностях, оказалось кардинально измененным. Песня не просто «осовременена» за счет включения инструментального сопровождения. В авторской интерпретации она имеет трехчастную композицию, выстроенную по принципу *медленно — быстро — медленно*. При этом вторая часть песни приобретает веселый танцевальный характер. Второй раздел композиции полностью разрушает заложенную народной традицией протяженность мелодической линии песни, ненормированную ритмику и в целом — жанровую суть лирической песни как таковой. Так, например, во второй части песни участницы ансамбля «украшают» звучание различными междометиями (*ой, ай* и пр.), заимствованными из стилистики инструментально-плясовых форм других (не севернорусских) региональных традиций, чуждыми эстетике взятого за основу образца. Общий стиль звучания дополняется жестикულიцей и хореографическими элементами дискотечного характера.

В результате вместо *песни-плача* получилась *песня-пляс* в стиле современной поп-музыки⁶. Вновь созданный музыкальный образ песни «Не кокушка скоковала» оказался крайне некорректным по отношению к культурному наследию Вологодской области.

Таким образом, адаптация-трансформация фольклорного текста не решает задачи сохранения и актуализации национальной музыкальной культуры. Творческие эксперименты фольклорных коллективов, отдельных исполнителей по введению фольклора в контекст современной музыкальной культуры, в результате которых изменяются структура и функции текста, нельзя считать вкладом в сохранение традиций национальной культуры. А участники данных экспериментов оказываются не преемниками традиций, а создателями новых фактов современной музыкальной культуры.

С одной стороны, создание новых современных композиций в этностиле на основе образцов аутентичной музыки стало своего рода модным трендом. С другой же стороны, этот процесс не является неким «открытием» современной эпохи. Фольклорные тексты и ра-

⁶ Данный эксперимент вызвал удивление в первую очередь потому, что участники ансамбля не только имеют профессиональное музыкальное образование, но и как сотрудники Архитектурно-этнографического музея должны обладать необходимыми знаниями в сфере этнокультурного наследия.

нее — и в дореволюционное, и в советское время — подвергались изменению, обработке и созданию на их основе новых произведений. Важно дифференцировать фольклорный текст на разных стадиях его существования — до или после авторского вмешательства в его структуру — и искать соответствующие формулировки, отражающие суть текста на разных его стадиях, например:

- аутентичный текст;
- копирование и восстановление аутентичного текста современным фольклорным коллективом;
- реконструкция аутентичного текста;
- трансформация аутентичного текста и создание нового текста и т.п.

В связи с этим необходимо ставить проблему определения порога традиционности, преодоление которого в процессе адаптации фольклорных текстов приводит к выходу за пределы системы национального музыкального языка и входу в пространство авторской интерпретации / обработки / трансформации в контексте системы современного музыкального языка.

Цитируемая литература.

1. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / перевод с франц. яз. под ред. А. А. Холодовича. М., 1977.
2. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
3. Народная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / А. М. Мехнецов (рук. авт. коллектива), Г. В. Лобкова, И. В. Королькова и др. СПб. Вологда, 2005.

ПРЕДЕЛЫ РЕКОНСТРУКЦИИ

Аннотация: В статье подробно анализируются различные формы этнокультурной реконструкции — от воссоздания конкретного музыкально-фольклорного произведения, традиционной манеры интонирования до возвращения в живую практику ушедших форм праздничной и обрядовой деятельности. Рассматриваются как достижения в этой области, так и типичные ошибки, связанные, по мнению автора, с отсутствием понимания системной природы фольклорных традиций.

Summary: The article thoroughly analyzes different forms of ethno-cultural reconstruction from the re-creation of a particular folk music composition or traditional intonation mode up to returning ancient gone forms of festive and ritual activities into live practice. Achievements in the field are analyzed as well as typical failures. The author explains the latter by the lack of understanding of the folk tradition systematic nature.

Ключевые слова: русская традиционная культура, локальные музыкально-фольклорные традиции, историческая реконструкция, фольклорно-этнографический ансамбль, коды ритуала, культурные функции, брендовые праздники.

Keywords: Russian traditional culture, local folk music traditions, historic reconstruction, folk-ethnographic ensemble, ritual codes, cultural functions, brand festivities.

Середина XX века стала «точкой невозврата» для русской традиционной культуры. Революции лишь краем своего огненного крыла задела русскую деревню; войны, коллективизация, гонения на православную церковь и разрушение сельских храмов, натиск советской пропаганды и культпросвета серьезно подломили ее основы — но она еще сопротивлялась, еще адаптировалась к жесткому воздействию внешней среды. Хрущевская оттепель, отток сельского населения в города в 50-е — 60-е годы, искусственное насаждение образа «отсталой дярёвни» под корень подрубили традиционный уклад жизни; нако-

нец, социальные и экологические катаклизмы последних десятилетий изменили облик российской деревни до неузнаваемости. Безлюдье, зарастающие поля, немощные старики, доживающие свой печальный век в полуразвалившихся лачугах, — как знакома эта картина всем фольклористам-полевикам, кому «посчастливилось» проводить свои изыскания в областях средней России. Еще в 1970-е годы собиратели вывели для себя правило: самые лучшие певцы и рассказчики — люди, заставшие время «до колхозов». Как правило, только от них можно было получить подробные и достоверные сведения об обрядах, достаточно полно записать песенный репертуар того или иного села. С уходом этого поколения многие традиции уже ушли безвозвратно, другие претерпели глобальные изменения. Смолкли голоса деревень, а если и звучат где-то еще песни, то поют их уже по-иному. И это значит, что для всех, кто изучает народную культуру, кто связан с нею, по долгу профессии или по зову сердца, — и для ученых, и для участников фольклорного движения — наступила эпоха **реконструкции**.

Это слово все чаще звучит, когда говорят о реалиях народной культуры и о концертных программах фольклорных коллективов, о традиционных праздниках, о народном костюме и жилище. Но удивительно то, что при всей кажущейся очевидности значения этого термина (ре-конструкция, то есть вос-создание), чем чаще он употребляется по отношению к народной духовной культуре (или, как сейчас принято говорить, к нематериальному культурному наследию), тем более туманным становится его смысл.

Показательно и то, что, например, в Большой Советской энциклопедии о реконструкции говорится исключительно в связи с архитектурой и градостроительством. В других словарях даются два диаметрально противоположных значения. Согласно первому, реконструкция — это **коренное переустройство** с целью совершенствования; организация какого-то объекта по новым принципам. Второе значение предполагает **восстановление первоначального вида**, облика того или иного памятника по сохранившимся фрагментам и описаниям. Иногда реконструкцией называют только первое, а второе — реставрацией.

Но, как бы то ни было, вплоть до начала 1990-х годов основной объем информации, связанной с реконструкцией, касался только материальных объектов, и более всего архитектурных памятников, особенно после принятия закона об их охране. Причем в большинстве своем эта информация относилась к проектным работам, что вполне понятно. Как указывается в одной из строительных инструкций двадцатипятилетней давности, «реконструкция памятников культуры должна проводиться очень аккуратно и с максимально возможной осторожностью. Ведь любая ошибка может привести к искажению облика исторического объекта».

В последние два десятилетия слово «реконструкция» получило иной, дополнительный смысл: часто имеется в виду **историческая реконструкция**, то есть воссоздание материальной и духовной культуры той или иной исторической эпохи и региона по археологическим, изобразительным и письменным источникам. Этот вид досуговой деятельности появился в нашей стране около сорока лет назад, объединив людей, увлеченных историей России, в первую очередь военной. Очень скоро историческая реконструкция приняла форму общественного движения, ставящего перед собой не только рекреационные, но в какой-то мере и научные цели, использующего методы ролевой игры для изучения исследуемого объекта. Можно рассматривать это явление и как своего рода эксперимент, в чем-то напоминающий эксперименты в следственной практике, ведь одной из главных целей и в том, и в другом случае является подтверждение или отрицание гипотетических предположений о ходе реконструируемого события, использовании в нем тех или иных предметов, действий и пр.

Одно из направлений исторической реконструкции — так называемая «живая история» — воссоздание повседневного быта жителей какого-либо места в определенный исторический период. Этот вид социальной активности сложился в странах Западной и Центральной Европы после Второй мировой войны и был связан со стремительно развивающимся направлением музейного дела — музеями под открытым небом. Отметим, что «живая история» носит принципиально комплексный характер и предполагает исследование и воссоздание не только предметов материальной культуры, но также обычаев и нравов определенного территориального сообщества. Одежда, аксессуары, материалы и технологии их изготовления; продукты и кулинарные рецепты — все должно полностью соответствовать определенной исторической эпохе. Воссозданию подлежит не только внешний облик, но и функциональные возможности всех предметов, задействованных в исторической реконструкции. Непременным ее условием также является строгое соблюдение запрета на использование электронных гаджетов и вообще каких бы то ни было предметов, не относящихся ко времени реконструируемого события.

Эмоциональная составляющая исторических реконструкций чрезвычайно велика; это в первую очередь интерактивное зрелище, дающее его участникам острое чувство сопричастности с давно минувшими событиями, своего рода путешествия во времени.

Определенные пересечения и параллели между реконструктивным и фольклорным движениями очевидны, вплоть до временных параметров. Оба они зародились в конце 1970-х, но оформились десятью годами позже, к началу 90-х годов. И довольно часто активисты обоих направлений объединяются, например, с целью реконструкции какого-то события отечественной военной истории. Но существуют

и отличия, причем весьма существенные. Реконструктивное движение, в отличие от фольклорного, лишено осознания возложенной на него высокой культурной миссии. В отличие от участников фольклорного движения, в большинстве своем посвятивших всю дальнейшую жизнь изучению, освоению, популяризации традиционной культуры и осуществляющих свою деятельность постоянно, «реконструкторы» прекрасно отдают себе отчет в кратковременности, «точечности» периодов своей активности. Люди, вовлеченные в это движение, не ставят перед собой задачу изменить современность, повернуть ход времени вспять. Окунувшись в атмосферу прошлого, они всегда возвращаются в реальную повседневность своей эпохи — именно этот контраст дает им ощущение полноты и насыщенности бытия.

Другое отличие связано с социальным статусом обоих движений. По мере развития исторических реконструкций периодически возникали дискуссии о том, составляют ли участники реконструктивных акций особую субкультуру в современном городском социуме. По-видимому, ответ на этот вопрос скорее должен быть отрицательным, поскольку «реконструкторов» или, как они сами себя называют, «реконов» трудно считать носителями особого мировоззрения, связанного с их деятельностью и тем более несущего отпечаток ментальности тех исторических эпох, которые выступают в качестве моделей их деятельности.

Знакомство с литературой, касающейся реконструкции нематериальных культурных объектов (надо сказать, не слишком обширной), оставляет чувство удивления и даже некоторого смущения. В отличие от изданий, регламентирующих процесс работ в области реконструкции материальных памятников, здесь будто бы не существует никаких правил — то есть каждый реконструирует как может. Главным правилом и условием успешного результата считается использование как можно большего количества источников информации об избранном объекте. При этом ни о каком критическом подходе к источникам, ни о сомнениях в их качестве и достоверности речь не идет. И это в наше время, когда выходит множество изданий, откровенно искажающих и фальсифицирующих отечественную историю. Размытыми остаются не только методологические принципы исторической реконструкции, но и критерии оценки ее результатов.

Поэтому вполне объяснимыми выглядят сомнения многих историков и музейщиков и их неутешительные выводы по поводу данного вида деятельности: «Легковесное отношение к предмету реконструкции вызвало к жизни огромное количество так называемых реконструкций, которые можно назвать стилизацией, имитацией, чем угодно, но с научной реконструкцией они ничего общего не имеют» [1: 187].

Столь долгий экскурс в область историко-реконструктивных опытов связан с вызывающими озабоченность параллелями, неминуемо

возникающими при первом же знакомстве с реконструкциями в области традиционной народной культуры, к которым все чаще обращаются фольклорно-этнографические коллективы и отдельные участники фольклорного движения.

Сразу же оговорим, что не будем касаться сценических реконструкций — концертных и театральных композиций на фольклорной основе. В процессе их создания необходимо руководствоваться прежде всего законами сценического действия, методами и приемами, сложившимися в театральном искусстве. В данном случае речь идет о **бытовых** реконструкциях, о попытках оживить ушедшие реалии традиционной культуры в природных, естественных условиях, в той среде, в которой они существовали в прошлом. Поскольку в наши дни уже невозможно увидеть большинство ритуалов календарного и жизненного цикла, услышать связанные с ними песни и инструментальную игру в естественном бытовании, приходится воссоздавать все это по косвенным источникам. Основные из них — это имеющаяся литература, личные опросы носителей локальных традиций, а также архивные экспедиционные материалы других исследователей. К сожалению, приходится констатировать, что для многих любителей фольклора не существует различий между научными и популярными изданиями, научная достоверность которых зачастую бывает крайне сомнительной. Но даже если источниками становятся серьезные издания, нельзя забывать о том, что каждое из них доносит до нас прежде всего индивидуальную научную позицию автора, а вовсе не истину в последней инстанции.

Мнение народных исполнителей очень часто воспринимается фольклористами-любителями как непререкаемая истина. Вместе с тем еще в 1970-е годы Е. В. Гиппиус, один из основоположников отечественного этномузыкознания, предостерегал от чрезмерного доверия к информации, исходящей от носителей традиций: «Задача собирателя — вести следствие, а не быть на поводу у исполнителя. Я чувствую тут отражение того, что говорит исполнитель, без достаточного критического анализа того, **что** он говорит. [...] Критика источников во время собирательской работы — это основное положение, на котором мы должны основывать нашу работу, иначе мы будем идти по поверхности» [2].

К тому же нельзя забывать о том, что большая часть экспедиционных материалов — этнографических репортажей и музыкальных записей — сделана в искусственной ситуации и по просьбе исследователей. Очень часто неопытные собиратели, сами того не желая, искажают информацию или неправильно ее интерпретируют, подсказывают ответы. Самим своим интересом к отдельным, вырванным из контекста фрагментам традиционной культуры фольклористы подчеркивают их важность, искусственно выводя на первый план одни

события и убирая в тень другие. Таким образом, можно сказать, что в значительной степени облик традиционной культуры формируем мы сами.

Преодоление этой ситуации видится в привлечении значительно бóльшего, нежели это делается обычно, желательно — исчерпывающего количества источников и тщательного их изучения. Другими словами, речь идет о повышении уровня образованности участников молодежного фольклорного движения, о приобщении их к методам профессиональной собирательской и исследовательской работы.

Часто перед участниками фольклорных ансамблей встает задача реконструкции какого-либо обрядового комплекса или праздника. Обычно это бывает связано с фольклорными фестивалями, которые приурочиваются к определенным датам народного календаря. В таких случаях обычно собирается этнографический и фольклорный материал, в **лучшем** случае относящийся к данному региону. Но чаще всего фольклористы поддаются искушению использовать весь известный им корпус фольклорных сведений. Несколько лет назад подобная реконструкция была осуществлена в Киеве под руководством известного украинского этномузыколога Ирины Клименко. Ее ученица, молодой исследователь и участница фольклорного движения, выходила замуж; по этому случаю было решено сыграть свадьбу по-старинному, используя богатейшие этнографические и музыкальные записи, сделанные в различных регионах Украины. В результате была создана ярка и красочная, избыточная по материалу, чрезвычайно насыщенная всевозможными действиями и песнями, никогда не существовавшая в реальности версия ритуала. Многочисленными повторами иногда взаимоисключающих друг друга компонентов в ней была нарушена строгая логика обрядового действия.

Наибольшую сложность представляют попытки воссоздания утраченных фрагментов традиционной культуры непосредственно в местах ее бытования. Такие реконструкции невозможны без активного участия носителей традиций. Для успешного осуществления подобных проектов необходимо учитывать все характеристики реконструируемого события: акциональные, предметные, темпоральные, локативные и прочие; другими словами, должны соблюдаться заданные традицией время и место события, все действия и необходимые атрибуты.

Свадебный ритуал чаще всего становится объектом фольклористических реконструкций, причем во многих случаях их инициаторами выступают сельские жители, обращающиеся к молодым собирателям с предложением сыграть свадьбу и снять ее на видеокамеру, чтобы сохранить обряд для будущих поколений. Каждый исследователь понимает, что отказаться от такого предложения невозможно. Но в тот самый момент, когда он дает свое согласие, на его плечи ложится труднейшая задача, и даже готовность сельских жителей не всегда

служит залогом ее успешного решения. Традиционные свадьбы, сохранившиеся по полному «сценарию», с соблюдением всех ритуальных действий, с использованием множества обрядовых атрибутов, в большинстве регионов отошли в прошлое еще в начале 30-х годов XX века. Никто из наших современников не был их свидетелем. Позднее свадьбы игрались в сокращенном виде, со включением большего или меньшего количества необходимых компонентов обряда, и эти версии ритуала уже значительно различались между собой. Поэтому столь несходными бывают рассказы местных жителей, записанные в одном селе. Каждый из них рассказывает не о свадебном ритуале как некоей модели, а о собственной, реальной свадьбе, на которой информант присутствовал в качестве одного из главных персонажей: невесты, жениха, их родителей, дружка или подружки. Поэтому реконструкция обряда должна предшествовать серьезная исследовательская работа по сопоставлению всех имеющихся документальных записей, сделанных в данном селе в разные годы, от разных его жителей. Безусловно, каждый участник такой работы должен обладать полным объемом сведений о местной обрядовой культуре, владеть песенным репертуаром и т.д.

Летом 2014 года группа молодых этномузыкологов поставила целью вместе с пожилыми участницами местного этнографического коллектива реконструировать свадебный обряд в селе Увелье Красногорского района Брянской области. Судьба предоставила им возможность интереснейшей работы в регионе, где музыкальный фольклор и многие другие формы народной традиционной культуры сохранились до наших дней в живом бытовании. К сожалению, азарт молодости дослужил «реконструкторам» плохую службу. Обряд был сыгран без подготовки, впопыхах; он проходил в одном доме (а не в разных, как это должно быть по правилам), что неминуемо привело к путанице. «Невеста» — участница польского фольклорного коллектива — не только не знала особенностей локальной традиции, но и не всегда понимала диалектную речь местных жителей. Действие было «скомкано» и во времени, так как из него было исключено множество необходимых этапов. Большую помощь фольклористам оказал местный коллекционер традиционной вышивки и ткачества, предоставивший большое количество рушников, скатертей, поясов и других деталей народных костюмов. Их оказалось чрезмерно много, и это оказалось явно не тот случай, когда «кашу маслом не испортишь»...

Более удачный, но также не избежавший ошибок опыт реконструкции свадебного ритуала был предпринят в сентябре 2000 года участниками московского ансамбля «Русская музыка» в селе Большебыково Красногвардейского района Белгородской области. Большебыково — одно из «эталонных» южнорусских сел, традиция которого вплоть до конца XX века сохраняла все основные черты традиционной культуры

междуречья Оскола и Дона. Начиная с 1959 года здесь постоянно работают экспедиции различных научных, учебных и общественных организаций. Песенный репертуар села, как и сведения этнографического характера, записаны многократно от разных певческих ансамблей и частично опубликованы в нотных сборниках и на виниловых дисках. Главной целью местных жителей, выступивших с инициативой реконструкции, стало желание сделать видеосъемку местного свадебного ритуала — одной из наиболее полных и масштабных версий южно-русской свадьбы. К этому моменту в естественном бытовании местная свадьба существовала в сильно редуцированном виде, отдельные практики сохранялись лишь в памяти людей старшего поколения.

Реконструкция предшествовал длительный период подготовки. Участниками ансамбля были изучены все имеющиеся этнографические записи большебыковской свадьбы, в том числе и сделанные ими самими. Выбраны два дома (невесты и жениха), расположение и интерьер которых в наибольшей степени соответствовали поставленным задачам. Среди местных жителей, участвовавших в реконструкции, распределены «роли» родителей и крестных жениха и невесты, свашек, дружков со стороны жениха и дружек (подружек невесты). Совместными усилиями подготовлены все необходимые атрибуты (например, дары невесты ее будущим родственникам, нитки для плетения *плётенок*, свечи и *дымка* для повивания невесты; продукты для каравай и других видов свадебной выпечки, а также для многочисленных застолий; тканые пояса для украшения свадебного поезда, ленты для гривы коня; сундук, подушки, попоны, рушники и др.).

Поскольку значительная часть обрядовых действий большебыковской свадьбы происходит параллельно в доме невесты и в доме жениха, в эксперименте участвовали три видеооператора: двое закреплялись за главными локусами свадебного действия, а третий должен был снимать многочисленные переходы и переезды из одного дома в другой.

Удачей этого проекта стало то, что в течение первых трех дней он осуществлялся практически в реальном времени, с раннего утра до поздней ночи, и это дало всем его участникам ощущение подлинности происходящих событий. На второй день в свадьбе стали принимать участие многие неприглашенные жители села и соседних хуторов; что же касается основных действующих лиц, то их было более тридцати.

Конечно, неминуемыми оказались некоторые изменения: например, предсвадебные обрядовые действия (сватовство и «пропой») происходили в один день и к тому же в светлое время суток, в то время как по обычаю они должны совершаться вечером, после захода солнца. Но главным просчетом московских участников реконструкции стала их непростительная забывчивость в области народной календарной системы — действия заключительного дня свадьбы, по их планам, были намечены на 11 сентября. Как известно, эта дата, по

православному календарю — Усекновение главы Св. Иоанна Предтечи, а по местному — *Иван Головосек*, является днем строгого поста, когда в селе полностью исключаются не только праздничные застолья, но и любая активность. Именно по этой причине свадьба не была доиграна до конца.

Тем не менее она стала значимым событием и в истории села, и в жизни участников ансамбля «Русская музыка». Были воссозданы многие эпизоды ритуала, казалось бы, давно и безвозвратно ушедшие в прошлое (плетение плéенок, повивание, бужение невестой подруг свадебным плачем, ношение свадебного каравая вокруг стола и вокруг *столбушка* и др.). Весь ритуал был документально зафиксирован, и его видеозапись уже давно используется в учебных курсах вузов на отделениях этномузыкологии, а также в сценической практике фольклорных ансамблей. Главным же научным итогом стало то, что воссоздание темпорального и локативного кодов ритуала повлекло за собой не только быстрое восстановление утраченных фрагментов обряда и музыкально-поэтических текстов, но и изменение отношения к эксперименту. Уже к концу первого дня «игра в свадьбу» превратилась в настоящий ритуал, о чем свидетельствовало изменение поведения его участников, а также включение в действие большинства жителей села.

В результате эксперимента, продолжавшегося три дня, значительно расширились представления о местной версии свадебного ритуала и его музыкальном наполнении; о формах координации акционального и музыкального кодов ритуала. Кроме того, в течение последующих семи лет традиционная свадьба из латентного состояния на некоторое время вернулась в сферу активного бытования. К сожалению, время повернуть вспять невозможно, и с уходом из жизни старшего поколения носителей местной фольклорной традиции свадебный ритуал, так же как и большая часть песенного репертуара села, опять ушел в прошлое. Но он, по крайней мере, был зафиксирован на доступном в наше время техническом уровне.

Что касается реконструкций в области календарного цикла, то более осуществимыми оказываются попытки воссоздания праздничной культуры, а не ритуальной, потому что в последнем случае мы можем восстановить лишь **форму**, а не **содержание** ритуалов, которое, как известно, является отражением особой мифопоэтической картины мира, присущей традиционной культуре. Участники городских фольклорных коллективов, каким бы несправедливым это им ни казалось, являются носителями иного мировоззрения, и грань эта непреодолима. Эта проблема существует и для сельских жителей, ведь далеко не всех из них можно считать носителями архаического мировоззрения. И современные версии календарных ритуалов, которые еще можно увидеть в некоторых селах русско-белорусского пограничья (например, обряды, совершаемые на Вознесение-*Ўшэсття*, отмеча-

ющие окончание ранневесеннего периода), значительно отличаются от установленной традицией модели, нередко превращаясь в веселое карнавальное шествие с плясками под гармошку.

Именно по этой причине сомнительной представляется возможность **достоверного** воссоздания **архаичных** пластов традиционной культуры в исполнительской практике фольклорных ансамблей, которая нередко манифестируется участниками фольклорного движения. Хотя деятельность такого рода остается весьма привлекательной для многих коллективов, она остается сродни увлечению жанром фэнтези и не выходит за рамки околонучных гипотез.

В последние годы в различных регионах России силами участников фольклорного движения при содействии государственных структур и сельских приходов предпринимаются многочисленные и весьма удачные опыты воссоздания престольных праздников. Так, 12 сентября 1996 года (день Св. Александра Невского) в том же селе Большебыково впервые после полувекового перерыва был проведен престольный праздник. Для этого туда были привезены на автобусах гости из окрестных сел и хуторов. Сразу же после окончания праздничной литургии, как в прежнее время, открылась ярмарка, размещенная недалеко от сельского храма, там, где она когда-то и проходила. Этого оказалось достаточно, чтобы, как по мановению волшебной палочки, возникло праздничное гулянье — «улица» — с карагодами, плясками, частушками под гармонь и балалайку.

А вот празднование Троицы в традиционной форме московским фольклористам восстановить не удалось, главным образом из-за того, что поле, где всегда проходило гулянье, было распахано и засеяно.

Примером грамотной реконструкции съезжего праздника может служить деятельность Центра народной традиционной культуры села Давыдово Ярославской области под руководством Олеси Владимировны Гладковой. Сотрудниками Центра был восстановлен праздник в селе Середя-Крошиха, связанный с временами Смуты и польского нашествия. Местный крестьянин Устин Крошило в те годы, рискуя жизнью, сохранил церковную утварь и другие ценности местного храма, разрушенного поляками, а позже вернул их во вновь построенный храм. Праздник, установленный в память об этом событии, совершался на третий день Троицы. Он продолжал существовать и в советское время в качестве колхозного, но к концу XX столетия был окончательно забыт. В настоящее время, благодаря активной краеведческой и фольклористической деятельности Центра народной традиционной культуры, его удалось полностью восстановить и вернуть в быт села.

Отдельного рассказа требует деятельность московского фольклорно-этнографического ансамбля «Народный праздник». Строго говоря, она даже не является реконструктивной в полном смысле этого слова. Первоначально участники коллектива не ставили перед

собой цели восстановления каких-либо фрагментов местных традиций; их задачей была фиксация календарных ритуалов в зоне русско-украинского и русско-белорусского пограничья. С этой целью они, в частности, начиная с 1987 года, ежегодно выезжали в село Столбун Ветковского района Гомельской области для участия в обряде *похорон Стрелы*, ежегодно совершаемом в день Вознесения (в местной традиции — *Ўшесття*). Известный по публикациям В. Е. Гусева, Ю. И. Марченко, Н. М. Савельевой и других исследователей, этот ритуал в местной фольклорной традиции отмечает окончание ранневсеннего (Пасхального) периода народного календаря.

В конце 1980-х годов, несмотря на последствия экологической катастрофы на Чернобыльской АЭС, традиционная культура русско-белорусского пограничья сохранялась в активном состоянии. Водить Стрелу выходило все женское население, более двухсот человек. Участники «Народного праздника», к которым с каждым годом присоединялись и другие московские любители фольклора, участвовали в шествии, пели местные обрядовые песни, подружились с пожилыми столбунскими певицами, участницами местного этнографического ансамбля. С их помощью была сделана видеозапись обряда, впоследствии показанная в цикле телепередач «Мировая деревня» Сергея Старостина.

Шли годы, и старшее поколение столбунских певиц постепенно уходило из жизни. Теперь уже московские любители фольклора составляли большинство участников шествия *Стрелы*. Именно они стали хранителями песенного репертуара этого календарного праздника. Во многом благодаря участию ансамбля «Народный праздник» и их сподвижников обряд продолжал совершаться, несмотря на недостаточное количество местного населения, принимавшего в нем участие.

В двухтысячные годы в местном клубе сложился новый коллектив, объединивший более молодых жителей села. Они не так хорошо знали старинные обряды, да и пели песни уже в иной манере, в которой было заметно воздействие клубной самодеятельности. Неудивительно, что москвичи, не без оснований полагая, что они гораздо лучше владеют местной певческой традицией, не нашли с ними контакта. Здесь уместно вспомнить одну из главных программных установок фольклорного движения, провозглашенную первым президентом Российского фольклорного союза А. М. Мехнецовым. Согласно ей, именно участники городских фольклорно-этнографических ансамблей являются прямыми преемниками и продолжателями фольклорных традиций. Но местные сельские жители явно не были с этим согласны, что и послужило основой для конфликта, усугубленного участием в нем местного священника, который, естественно, встал на сторону односельчан. Хотя впоследствии эту ситуацию удалось смягчить, но москвичам пришлось уступить инициативу местным

клубным певицам, и теперь главными заводилами *Стрелы* являются именно они. Ритуал продолжает существовать, хотя уже не в полной мере соответствует форме, заданной традицией. Как следует из этого примера, при реконструкции необходимо учитывать не только коды ритуала, но и структуру сельского социума, систему сложившихся в нем отношений.

В городской среде наиболее успешными оказываются реконструкции форм молодежной и детской культуры: всевозможных игр, вечеров, уличных хороводных гуляний. Так происходит, во-первых, потому, что при включении этих форм в современную городскую действительность неизменной остается их **функция**, связанная с выбором пары и подготовкой к браку. Нечто подобное происходило в 20-е — 30-е годы XX века, когда после открытия сельских клубов там стали устраиваться собрания холостой молодежи, ранее проходившие в избах, «откупленных» на вечер у хозяев, чаще всего за помощь в сельскохозяйственных работах. Несмотря на смену места, вечерки продолжали проходить в соответствии с порядком, сложившимся в локальных традициях. Во-вторых, деревенская молодежь всегда была проводником новых культурных форм, приходящих из города. Тем самым поддерживался адаптационный механизм фольклорных традиций, которым, как и всем сложным саморегулирующимся системам, чтобы сохранить свою жизнеспособность, необходимо было приспосабливаться к внешним условиям. Поэтому различные нововведения более органичны именно для молодежных форм традиционной культуры. В-третьих, репертуар таких молодежных собраний в большинстве локальных фольклорных традиций в наименьшей степени нес в себе их специфику и был практически общим в масштабах обширных этнокультурных массивов. Именно это допускает возможность включения в современный молодежный репертуар большого количества несложных музыкально-фольклорных текстов: песен, припевок, игр, а также хореографических форм. Как правило, все они достаточно доступны для освоения даже неопытными исполнителями.

Как мы знаем, далеко не все фольклорные коллективы ставят своей целью воссоздание обрядов, праздников и других форм народной культуры. Многие избирают путь сценической деятельности, которая более отвечает условиям современного города. Но и в этом случае им не избежать реконструктивной деятельности. Речь не идет о так называемых «сценических реконструкциях», которые, конечно же, никакими реконструкциями не являются. Они представляют собой авторскую деятельность режиссеров и хормейстеров, которая, базируясь на определенных реалиях народной культуры, должна все же оцениваться по художественному результату.

Очень часто участникам фольклорных ансамблей приходится реконструировать традиционное вокальное интонирование, звук, его

высотные и тембровые характеристики. Например, в тех случаях, когда источником становится фонографическая запись или, более того, нотная расшифровка или слуховая запись в старых сборниках. В этих случаях также необходима тщательная исследовательская работа, которая сводится к прослушиванию большого объема фонограмм, записанных в том же регионе, откуда происходит источник. Однако нельзя забывать о том, что практически невозможно достоверно восстановить обрядовое интонирование какой-либо конкретной традиции без имеющихся слуховых впечатлений или записей, сделанных в естественной ритуальной ситуации.

Иногда реконструктивная деятельность включает передачу народным исполнителям забытых ими текстов, прослушивание сделанных ранее фонограмм, восполняющих пробелы в их памяти. Такие опыты чаще всего оказываются связанными с экспедиционной деятельностью профессиональных этномузыкологов. Несмотря на это, случаются ошибки, как правило, из-за незнания закономерностей развития традиционной культуры. Около двадцати пяти лет назад два московских музыковеда, изучавшие и активно пропагандировавшие музыкальный фольклор казаков-некрасовцев, решили реконструировать полузабытую теми эпическую традицию. Для этого казакам, вернувшимся в Россию в 1962 году и проживающим в Левокумском районе Ставропольского края, были предоставлены для разучивания былины и исторические песни, записанные ростовским фольклористом Ф.В. Тумилевичем в 1950-е годы в Приморско-Ахтарском районе Краснодарского края, у другой группы некрасовцев, которые приехали в Россию пятьюдесятью годами раньше.

Казалось бы, восполнен утраченный фрагмент традиции — такой опыт можно только приветствовать. Однако этномузыкологи не учли тех различий, которые возникли в двух некрасовских традициях за полувековой период автономного их развития. XX век — время стремительных изменений в традиционной культуре, и далеко не все из этих изменений связаны с разрушением традиций. Многие этнокультурные очаги продолжали существовать в активной форме, и происходящие в них процессы сейчас оцениваются исследователями как «ответ» фольклорных традиций на внешнее воздействие окружающей среды. Меняется форма музыкально-фольклорных текстов, многие из них обретают новые культурные функции, все ярче становятся индивидуальные проявления талантливых исполнителей, привносящих в каноны традиции свое, личностное их прочтение. Поэтому редчайшая возможность сравнения двух генетически родственных этнокультурных систем, в течение какого-то времени развивавшихся вне контактов друг с другом, поистине бесценна для исследователей.

Но в данном случае в результате малоудачной реконструкции была пресечена возможность исследования динамики традиционной куль-

туры, изучения интенсивных адаптационных процессов, происходивших в ней в последние десятилетия. Справедливости ради необходимо заметить, что в те годы динамическим процессам, происходящим в фольклорных традициях, уделялось недостаточно внимания.

В заключение необходимо упомянуть о различных акциях, проводимых под эгидой Государственного Российского Дома народного творчества в рамках программ актуализации форм народной культуры. Сотрудники учреждений этой системы поддерживают принципиально иные формы сельской культурной активности, хотя и считают их традиционными. Принципы и методы такой работы наглядно демонстрируют так называемые «брендовые праздники», активно внедряемые в настоящее время во всех регионах России.

В качестве примера рассмотрим брендовый праздник «Иван Купала», состоявшийся в начале июля 2014 года в селе Новые Бобовичи Новозыбковского района Брянской области. Не вполне понятно, почему для проведения был избран именно этот населенный пункт. Во всяком случае, в местной календарной традиции Купала не отмечается, и с этим днем связан только обычай сбора лечебных трав и поверья о цветущем папоротнике; причем последние, скорее всего, заимствованы из радио- и телепередач.

Сценарий праздника был создан работниками сельского дома культуры на основе имеющейся у них методической литературы, информации, почерпнутой в Интернете, и собственных представлений. На высоком берегу реки Ипути были воткнуты в землю несколько десятков заранее срубленных в лесу березок. В центре площадки построена сцена, украшенная березовыми ветками, рушниками и замечательными «рябыми» ткаными платками. Выделены зоны: торговая (прилавки с резиновыми масками в стиле хоррор, фонариками, расписными воздушными шариками, дешевой галантереей и бижутерией), пищевая (шашлыки, соки, пиво), поляна аттракционов с огромными надувными горками. Рядом — «Купальская здравница», где выставлены на продажу купальские венки и обереги (30 рублей) и налобные ленточки (5 рублей). Из информации на стенде, расположенном в уголке «Купальский аптекарь», можно было узнать, что плакун-трава — это дербенник иволистный, а одолень-трава — крапива двудомная. Здесь же висел «Заговор на обливание водой», начинающийся словами «Милая водица, дай силушки напитокся», а также некоторые рекомендации, касающиеся поведения в купальскую ночь. Некоторые из них представлялись весьма рискованными, например: «Нужно перелезть через заборы двенадцати огородов, и сокровенное желание обязательно сбудется».

Все действие представляло собой сценическую композицию — сборный эстрадный концерт с выступлениями детского и молодежного хореографических коллективов, клубных ансамблей из соседних

сел, песней «Я люблю тебя до слез» в исполнении тенора — звезды районного масштаба, многочисленными шутками и прибаутками. Фольклора не было...

Апофеозом стало прибытие на лодке Ивана Купалы в соломенной шляпе и расписной рубаше, с факелом, окруженного девушками-русалками. Яростно вращая глазами, он произнес что-то пафосное и пошел зажигать костер, разложенный неподалеку от сцены. После этого запустили фейерверк, а приглашенные из районного центра высокие гости скрылись в вип-палатке, откуда доносился аромат свежей ухи.

Самое печальное во всем этом даже не отсутствие на этом празднике жизни фольклорных коллективов (им там явно не было места), а то, что многочисленная публика, приехавшая издалека, даже из других районов Брянской области, веселилась от души и была чрезвычайно довольна происходящим. И приходили в голову мрачные мысли о том, как лет через двадцать заезжий фольклорист будет записывать в Новых Бобовичах рассказ о празднике Ивана Купалы...

Подводить какие-либо итоги фольклорных реконструкций преждевременно, этот вид деятельности по активизации угасающих форм традиционной народной культуры находится пока на стадии своего формирования. Очевидно только одно. Всем, кто ставит перед собой эту задачу, необходимо помнить: поскольку мы не можем быть абсолютно уверены, что обладаем исчерпывающими знаниями о народной традиционной культуре, то, приступая к подобным реконструкциям, должны, как и врачи, руководствоваться принципом «не навреди».

Цитируемая литература

1. Максимов Р.И., Максимова И.Э. Некоторые аспекты методологии научной реконструкции и использование ее в научно-образовательной деятельности музеев // Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев. / Вестник Томского гос. ун-та. Томск, 2013. С. 63–66.

2. Стенограмма дискуссии на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР 21 мая 1976 года. Фонограммархив ИРЛИ РАН, фонд ОКМФ, папка 18, л. 69.

О. А. КЛЮЧНИКОВА

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ В СОБЫТИЯХ И ФАКТАХ: 1969–2010

Аннотация: Автором представлен обзор событий, происходивших в России за последние 40 лет, которые в совокупности составили основу российского фольклорного движения. Особое внимание уделено обучающей и консолидирующей деятельности Российского фольклорного союза по организации фестивалей, семинаров и творческих мастерских для руководителей и участников фольклорных ансамблей.

Summary: The author presents a review of events occurring over the last 40 years in Russia which, in aggregate, made a foundation for the Russian folklore movement. Special attention is paid to educational and consolidating activities of the Russian Folklore Union in organizing festivals, seminars and creative workshops for leaders and members of folk groups.

Ключевые слова: фольклорно-этнографический коллектив, народная традиционная культура, молодежное фольклорное движение, Российский фольклорный союз.

Keywords: folk ethnographic group, traditional folk culture, youth folk movement, the Russian Folklore Union.

Год	Событие, факт
1969	Создание ансамбля народной музыки Д. В. Покровского, г. Москва.
1974	Создание фольклорного ансамбля Пермского музыкального училища (рук. Ж. Г. Никулина), г. Пермь. Начало фольклорного движения в Перми.
	Группа Покровского получила статус экспериментального ансамбля при фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР, а впоследствии стала профессиональным коллективом Росконцерта, г. Москва.
1976	Создание ансамбля Ленинградской консерватории (рук. А. М. Мехнецов), г. Ленинград.
1977	Создание ансамбля Московской консерватории (рук. Н. Н. Гилярова), г. Москва.

1978	Начало фольклорных концертов ансамбля Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
1979	В связи с подготовкой к Олимпиаде в Москве была создана студия при ансамбле народной музыки Д. В. Покровского, впервые объединившая профессиональных музыкантов с любителями традиционной культуры — людьми разных профессий.
1980	В рамках концертного сезона 1980–81 гг. в Малом зале Московской консерватории состоялся первый абонементный цикл концертов «Фольклорные ансамбли и исполнители на русских народных инструментах». Впоследствии в концертах наряду с аутентичными музыкантами стали принимать участие многие из молодежных фольклорных групп, сложившихся к этому времени (далее — абонемент «Традиции древнерусской музыкальной культуры» (1981–82), «Музыка русских обрядов и праздников» (1982–83) и др.).
	Создание первой в Москве студии казачьего фольклора при ВНМЦ им. Н. К. Крупской, впоследствии — ансамбль «Маланка» (рук. С. Г. Заградская).
	Создание первого детского фольклорно-этнографического коллектива «Малая дружина» при Дворце пионеров Московского района г. Ленинграда (Санкт-Петербурга). Организатор и первый руководитель — И. А. Дубовикова (Кузнецова); в 1983–1992 гг. коллективом руководила О. В. Шишкова (Смирнова). В репертуар «Малой дружины» входили песни и игры Русского Севера: Архангельской и Вологодской областей.
1981	Создание Лаборатории при отделе народного творчества НИИ культуры (г. Москва); экспериментальная творческая деятельность в области практической фольклористики А. С. Кабанова. Распространение научных подходов к освоению казачьей музыкальной культуры в Москве, а позднее и по всей России.
	Создание Ансамбля сибирской песни (г. Новосибирск, рук. В. В. Асанов), положившего начало фольклорному движению в Сибири.
	Создание фольклорного ансамбля Ленинградского (Санкт-Петербургского) государственного университета. Рук. Т. Ф. Галкина; с 1982 г. — Г. В. Лобкова, И. А. Дубовикова; в 1983–1994 гг. — Е. И. Мельник (Якубовская), А. Н. Захаров. Далее коллектив разделился на несколько творческих групп.
	Создание фольклорного ансамбля Вологодского педагогического университета (рук. Г. П. Парадовская).
	Создание детского фольклорного ансамбля «Веретенце» (г. Москва, рук. Е. А. Краснопевцева).



Фольклорный ансамбль Ленинградской консерватории. Конец 1970-х гг.
 Архив ФЭЦ им. А. М. Мехнецова

ПЯТНИЦА **19** АПРЕЛЯ 1985 г. ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

МАЛЫЙ ЗАЛ
 ИМ. А. К. ГЛАЗУНОВА

ПЯТНИЦА **19** АПРЕЛЯ 1985 г.

Габриэльская ул., 3
 Телефон: 1, 5, 9, 21, 31, 33

Анатолийа ул., 2
 Телефон: 2, 3, 22, 27, 43, 46, 56, 100
 Телефон: 18(02)461, 466, 467

5-й концерт ВТОРОГО абонемена
РУССКАЯ ПЕСНЯ. НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

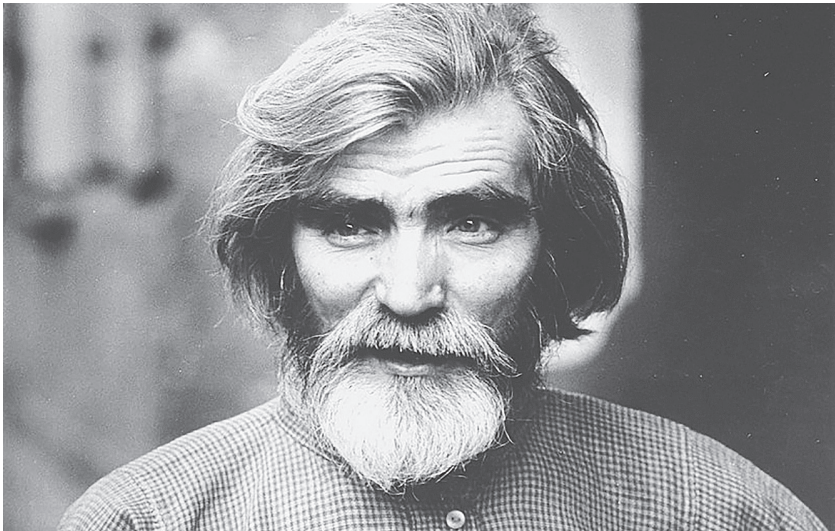
ТРИ РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

ИСПОЛНИТЕЛИ:
 Фольклорный ансамбль Московской консерватории
 Руководитель — **Н. ГИЛЯРОВА**
 Фольклорный ансамбль „Народный праздник“ (г. Москва)
 Руководитель — **Е. ДЕМИДЕНКО**
 Фольклорный ансамбль Ленинградской консерватории
 Руководитель — **А. МЕХНЕЦОВ**

Начало в 20 часов

Входные билеты продвоятся в кассе зала им. А. К. Глазунова ежедневно, кроме воскресенья, с 16 до 20 ч. 30 м.

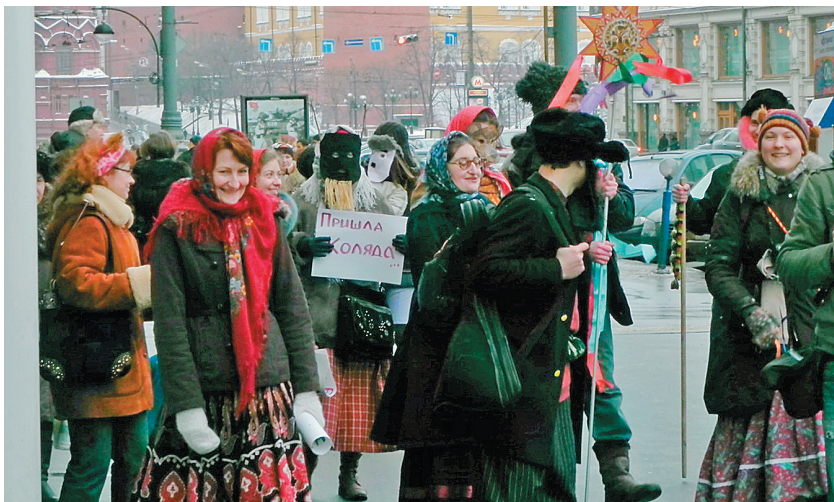
Афиша концерта «Три русские народные песни». 1985 г.
 Архив ФЭЦ им. А. М. Мехнецова



*А. М. Мехнецов. Начало 1990-х гг.
Архив ФЭЦ им. А. М. Мехнецова*



*Ансамбль Ленинградской консерватории на фестивале. Начало 1980-х гг.
Архив ФЭЦ им. А. М. Мехнецова*



*Колядование на улицах Москвы. Начало 1990-х гг.
Архив РФС*



*Ансамбль «Народный праздник» на концерте в Свердловске. Май 1989 г.
Архив ансамбля «Народный праздник»*



*Пляски на улицах Ленинграда. 1989 г.
Архив ФЭЦ им. А. М. Мехнецова*



*Масленица в Подмоскowie. Конец 1990-х гг.
Архив РФС*



*Фольклорный ансамбль с. Нюксеница Вологодской обл.
Фотография О. Котурга*



*Гуляние на Троицкое заговенье в д. Пожарище Вологодской обл. 2011 г.
Фотография В. Храпалева*



*Святки в д. Пожарище Вологодской обл. 2011 г.
Фотография В. Храпалева*



*Масленица на Русском подворье в Измайлово. 2006 г.
Архив РФС*



*Красная Горка в Санкт-Петербурге. 2006 г.
Архив ФЭЦ им. А. М. Мехнецова*



Хоровод в Рязанском кремле. 2012 г. Архив РФС



*Фольклорный ансамбль «Воля», г. Воронеж. Начало 2010-х гг.
Архив ансамбля «Воля»*



*Праздник Троицы в г. Новонинском Волгоградской обл. 2012 г.
Архив РФС*

	<p>На базе Волгоградского университета создан ансамбль старинной казачьей песни «Станица» (рук. О. Г. Никитенко, А. В. Кияшко). С 1992 года ансамбль работает на базе Волгоградского филиала Самарской государственной академии культуры (в настоящее время — Волгоградский государственный институт искусств и культуры). Фольклорный ансамбль старинной казачьей песни «Станица» является и самостоятельным коллективом, и творческой лабораторией для студентов, руководителей и участников фольклорных коллективов города и области.</p>
	<p>Первое выступление фольклорно-этнографического театра «Братыня», МГУ (рук. А. А. Иванова), на отчетной конференции по итогам летней фольклорной экспедиции кафедры фольклора МГУ в русские села Татарии. Решив сопроводить научные доклады «живой» демонстрацией собранного материала, участники экспедиции подготовили и разыграли несколько сенок. Это можно считать началом создания при кафедре постоянно действующего фольклорно-этнографического театра.</p>
1982	<p>В Москве создан фольклорно-этнографический ансамбль «Народный праздник» (рук. Е. А. Дорохова, Е. С. Костина).</p>
	<p>Создание фольклорного ансамбля «Оберег» (г. Саратов, рук. Е. Р. Ярская). Ансамбль существовал до 1992 года, осваивая фольклорную традицию Среднего и Нижнего Поволжья.</p>
	<p>Создание фольклорного ансамбля «Верестень» (рук. А. В. Иващенко) при кафедре советской литературы Горьковского государственного университета (зав. каф. В. Н. Морохин). В 1984 году переименован в «Берегиню» (рук. О. В. Бороздина, с 1990 года — А. В. Харлов). Так было положено начало фольклорному движению в Нижнем Новгороде.</p>
1984	<p>Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР организовала и провела в Москве Всероссийское совещание руководителей молодежных фольклорных ансамблей. В концерте наряду с молодежными фольклорными ансамблями из Москвы и Санкт-Петербурга выступал аутентичный ансамбль села Линово Сумской области.</p>
	<p>Создание ансамбля Ростовской государственной консерватории «Левстица» (рук. Т. С. Рудиченко).</p>
	<p>По инициативе А. Н. Власова после экспедиции на Пинегу с А. М. Мехнецовым был создан ансамбль Сыктывкарского государственного университета (рук. З. Н. Мехреньгина), в состав которого вошли студенты филологического факультета.</p>
	<p>Любителями народной инструментальной музыки в городе Нерехта Костромской области создан ансамбль народной музыки «Нерехтские рожечники» (рук. Г. Киселев). Основой ансамбля является традиционная «нерехтская трубля» — совместная игра на пастушьих рожках, исполнение песен и наигрышей нерехтских рожечников.</p>
	<p>В Самаре создан фольклорный ансамбль «Древо» (рук. Л. С. Березина), осваивающий песенно-хореографическую традицию своего края.</p>

1985	В Екатеринбурге создается фольклорный ансамбль Уральского государственного университета (рук. Е. Пестерев), существовавший до 1990 года.
	В Твери создан фольклорный ансамбль «Веснянка» (рук. Л. Ефремова). Первый коллектив этнографического направления, работающий на тверском материале. В Волгограде создан фольклорный ансамбль «Звонница» (рук. Н. И. Атанова).
	В Нижневартовске создан фольклорный ансамбль «Надѣжа» (рук. И. В. Игонина). Основные направления его деятельности — освоение фольклорной традиции русских старожилов Сибири и переселенцев, организация фольклорных фестивалей, традиционных праздников, этнокультурных мероприятий для молодежи, изучение современного состояния инструментальных фольклорных традиций на территории среднего и северного Приобья.
	При Екатерининском музее-заповеднике в Царском селе создан историко-фольклорный театр под рук. Г. В. Лобковой. В 1986 году театром руководил А. Н. Теплов. В 1987 году ансамбль переместился в Ленинград и получил название «Словиша». Участниками коллектива, существовавшего до 1991 года, были студенты Высшей профсоюзной школы культуры (ныне — Гуманитарный университет профсоюзов). В театре развернулась деятельность по изготовлению гусель (первые инструменты были изготовлены А. Н. Тепловым еще в 1980 году). С 2005 года, когда сформировался постоянный спрос участников фольклорного движения на гусли, работает Мастерская А. Н. Теплова.
	В городе Подольске Московской области на базе фольклорного ансамбля «Ивушка» создан Центр русской традиционной культуры «Истоки». С этого времени его сотрудники проводят регулярные фольклорные экспедиции, изучая и осваивая фольклорные традиции южного Подмосковья и верховьев Оки.
1986	В Москве создан ансамбль «Казачий круг» (с 1996 — «Казачий Кругъ»), в репертуар которого вошли песни Дона, Кубани и Терека. Впоследствии на базе ансамбля возникло творческое объединение, которое организует и осуществляет выставочные проекты, участвует в культурно-исторических патриотических мероприятиях.
	В Сургуте открыто фольклорное отделение в средней экспериментальной школе русской культуры им. А. С. Знаменского (с 1997 — Колледж русской культуры им. А. С. Знаменского). На отделении фольклора и этнографии по учебному плану А. М. Мехнецова и программе, разработанной его выпускниками О. В. Смирновой и И. П. Никитиной, началась подготовка специалистов среднего звена по специальности 0518 «Социокультурная деятельность и народное художественное творчество».

	В Барнауле создана фольклорная студия «Истоки» (1990–2001 гг. — «Беловодье»; 2001–2007 гг. — «Традиция»; рук. В. И. Бодрова).
1987	<p>В Москве на базе Московского пищевого техникума, а позднее — студгородка МИФИ начал работу Молодежный фольклорный центр «Ветка» (директор — А. В. Голубева). Педагогами стали участники московских фольклорных ансамблей «Казачий крут», «Веретёнце», «Жар» и «Народный праздник». Коллектив проводил постоянную экспедиционную работу в западных районах Тульской области, осваивая искусство изготовления народного костюма, песенно-хореографические и инструментальные традиции Верхней Оки. Первым реализовал принцип «жизни по народному календарю». Позже вместе с ансамблями «Жар» и «Русская музыка» вошел в Центр традиционной культуры «Согласие».</p> <p>В Перми С. Ю. Захаровой (Юкаевой), ученицей известного фольклориста и педагога Ж. Г. Никулиной, создан фольклорный ансамбль «Вечора».</p> <p>В Томске создан фольклорно-этнографический ансамбль «Пересек» (рук. М. В. Аржаникова).</p>
1988	<p>В июле в дни празднования 1000-летия Крещения Руси в Новгороде прошел большой фестиваль с участием фольклорно-этнографических коллективов из разных городов России.</p> <p>Создание Первоуральского народного дома, осуществляющего деятельность по проведению молодежных вечеров в Свердловской области.</p> <p>Создание фольклорного ансамбля при Омском государственном университете, рук. Е. М. Ефремова (Чешегорова).</p> <p>Создание фольклорно-этнографического ансамбля при Орловском областном центре народного творчества (рук. Т. Ф. Галкина).</p>
1989	<p>В апреле в Ленинграде прошла конференция «Народная песня: преемники традиций», на которой А. М. Мехнецов указал на необходимость объединения всех фольклорных коллективов и впервые был провозглашен Российский союз любительских фольклорных ансамблей (впоследствии переименован в Российский фольклорный союз).</p> <p>С 6 по 9 сентября в Тобольске состоялся праздник 200-летия книгопечатания в Сибири с участием фольклорных коллективов РСЛФА, где было решено провести Учредительный съезд фольклорного союза. В октябре в Краснопресненском парке г. Москвы прошел праздник «Покровская ярмарка» с участием фольклорных коллективов РСЛФА и мастеров из регионов.</p>

	<p>10–12 декабря проведен Учредительный съезд Российского союза любителейских фольклорных ансамблей (инициативная группа — О. А. Ключникова, С. Г. Айвазян, А. В. Букатова). Учредителями выступили участники фольклорных коллективов. В Союз вошли ансамбли Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (А. М. Мехнецов), Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Н. Н. Гилярова), Ленинградского государственного университета (Е. И. Мельник, А. Н. Захаров), «Словиша» (А. Н. Теплов), фольклорно-этнографический ансамбль «Народный праздник» (Е. А. Дорохова Е. С. Костина), фольклорный ансамбль Вологодского государственного педагогического университета (Г. В. Парадовская), «Оберег» (Е. Р. Ярская), «Казачий Круг» (В. Н. Скунцев), «Веретенце» (Е. А. Краснопецева), Ансамбль сибирской песни (В. В. Асанов), Фольклорный ансамбль Уральского университета (Е. В. Пестерев).</p>
	<p>Открытие первого в стране музыкально-этнографического отделения Ленинградской государственной консерватории (с 2003 года — отделения этномузыкологии) под руководством А. М. Мехнецова.</p>
	<p>На базе областного клуба фольклора при «Уралмаше» в Екатеринбурге создан областной Дом фольклора во главе с В. Н. Тепловым (в 2011-м реорганизован в Центр традиционной культуры Среднего Урала).</p>
	<p>В Твери на базе Тверского государственного университета создан Историко-этнографический клуб «Белый волк». Его руководителем стал историк, этнограф Г. Н. Базлов, поставивший перед участниками клуба задачу практического освоения традиций мужских кулачных артелей, физического и нравственного развития молодого поколения на основе мужской традиционной культуры.</p>
	<p>При Воронежском институте культуры и искусств (позже — академия) создан студенческий фольклорный ансамбль «Воля» (рук. Г. Я. Сысоева).</p>
	<p>В Москве учеником и последователем Д. В. Покровского А. Н. Котовым создан ансамбль древнерусской музыки «Сири́н», поставивший перед собой задачу создания единого музыкального языка культуры на основе фольклора и духовной музыки устной и письменной традиции.</p>
	<p>Российский союз любителейских фольклорных ансамблей организовал и провел Всероссийскую научно-практическую конференцию «Мир детства и традиционная культура». Она проходила ежегодно до 1994 года в Москве, Челябинске, Иркутске, Екатеринбурге, Вологде, Петрозаводске, Новосибирске. В программу входили творческие лаборатории и детские фольклорно-этнографические праздники.</p>
<p>1990</p>	<p>В октябре в Калуге состоялся II съезд Российского союза любителейских фольклорных ансамблей (был организован РСЛФА совместно с Всероссийским научно-методическим центром им. Н. К. Крупской и Калужским центром народного творчества).</p>

	<p>В Юсуповском парке г. Ленинграда на масленичной неделе проведены первые кулачные бои «стенка на стенку» по инициативе руководителя лаборатории народной музыки Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова А. М. Мехнецова и Тверского историко-этнографического клуба «Белый волк».</p>
	<p>В Новосибирске проведен Фольклорный фестиваль «Егорий Хоробрый» (проходил до 1992 года). Там же на базе областного Дома офицеров впервые были организованы и проведены концерты Фольклорного абонемента. Их бессменным ведущим стал В. В. Асанов.</p>
	<p>Начало проведения Праздников русского фольклора на Троицу с участием фольклорно-этнографических коллективов РСЛФА. Праздники ежегодно проходили в разных городах России: в 1990 г. — в Новгороде, в 1991 г. — в Коломне, в 1992 г. — в Нижнем Новгороде, в 1993 г. — в станице Березовской Волгоградской области, в 1994 г. — в г. Подольске Московской области, в 1995 г. — в Твери, в 1996 г. — в Москве, в 1997 г. — в Сергиевом Посаде.</p>
	<p>В Доме культуры Московского электролампового завода открыт абонемент фольклорных концертов под названием «Песни русской земли» (автор и ведущая проекта — О. А. Ключникова). Концерты проходили с ноября 1990 по май 1991 года.</p>
	<p>Во Владивостоке при музее В. К. Арсеньева создан ансамбль «Традиция» (рук. А. В. Семенов), г. Владивосток, собравший в своих рядах как профессиональных фольклористов, так и любителей народной культуры. В последние годы коллектив расширил свои рамки, став объединением, охватывающим помимо ансамбля «Традиция» молодежный клуб «Этника» и детскую фольклорную студию «Коляда».</p>
	<p>Создание Регионального центра традиционной казачьей культуры в ст. Березовской Волгоградской области (рук. Е. А. Галустов).</p>
	<p>В Калуге создан фольклорно-этнографический ансамбль «Калузя» (рук. М. Л. Каргополова).</p>
	<p>В станице Кумылженской Волгоградской области основан ансамбль старинной казачьей песни «Старина» — молодежное творческое объединение энтузиастов фольклорного движения, любителей старинной казачьей песни (рук. Е. В. Фирсова, хорм. Ю. И. Фирсов). За годы работы коллектив воспитал новое поколение единомышленников, продолжателей движения возрождения традиционной казачьей культуры. Сотрудники и участники ансамбля стали инициаторами и организаторами Кумылженского этнокультурного казачьего центра «Кошавгора», который успешно работает с 1998 года. По инициативе центра с 2009 года в станице Кумылженской ежегодно проходит фестиваль «Золотой щит — казачий Спас».</p>
1991	<p>В ноябре в Екатеринбурге на базе областного Дома фольклора состоялся III съезд Российского союза любительских фольклорных ансамблей.</p>

<p>При музее г. Сольвычегодска Архангельской области открыта Школа традиционных ремесел под руководством фольклориста, участницы ансамбля Сыктывкарского университета З. Н. Бильчук (Мехреньгиной). В программу школы входило не только обучение детей вышивке, ткачеству и другим видам народного декоративно-прикладного искусства, но и освоение песенно-хореографической традиции нижней Вычегды.</p>
<p>Начало показа ТВ-передач «Мировая деревня. Фольклор: неизвестные культуры» на канале ВГТРК (автор-ведущий цикла — С. Н. Старостин, режиссер-редактор — Т. А. Диденко). В работе, продолжавшейся до 1998 года, приняли участие многие профессиональные фольклористы и этнографы, а также любители народной традиционной культуры. В период с 1994 по 1996 год отдельные выпуски «Мировой деревни» имели телевизионный рейтинг, приближающийся к новостным передачам. Тем не менее в 1998 году цикл был закрыт руководством ВГТРК. Впоследствии Российский фольклорный союз осуществлял копирование выпусков «Мировой деревни» и распространял их в среде любителей традиционной культуры.</p>
<p>В Новосибирске на базе студии В. В. Асанова создан областной Центр русского фольклора и этнографии, объединивший коллективы: «Лодка» (рук. В. В. Асанов), «Венец» (рук. Л. В. Барбутько), «Воскресение» (рук. Т. Мартынова), «Майдан» (рук. Г. В. Анিকেева, В. Анিকেев), «Радуница» (рук. Н. С. Кутафина).</p>
<p>На базе Лаборатории народного музыкального творчества Санкт-Петербургской консерватории создан Фольклорно-этнографический центр Министерства культуры РФ (рук. А. М. Мехнецов). Центр работает в системе МК до 2007 года.</p>
<p>В Астрахани создан фольклорный ансамбль «Раздвье» (рук. И. В. Тарасова).</p>
<p>Начало учебно-методической работы Правления РФС: проведение тематических недельных семинаров для руководителей и участников фольклорных ансамблей России по темам: «Традиционная народная одежда», «Фольклорная хореография», «Звук. Голос. Интонация. Песня», «Фольклорные традиции: пути мастерства», «Народный инструментарий», «Методика работы с детским фольклорным коллективом» и др. Семинары проходили до 1997 года, затем их сменили другие формы работы.</p>
<p>На базе Липецкого областного Дома народного творчества и областного музыкального училища создан фольклорный ансамбль «Воскресение» (рук. К. Л. Иващенко). В течение многих лет коллектив ведет активную работу по собиранию, изучению и практическому освоению традиционной музыкальной культуры Верхнего Дона.</p>
<p>В Новосибирске создана региональная общественная организация «Центр русского боевого искусства» (рук. Д. Н. Семенов).</p>

	<p>В Кирове (Вятке) созданы фольклорные ансамбли «Горенка» (рук. Т. А. Романова) и «Слобода» (рук. В. Ю. и И. А. Холманских). В этом же году начала свою работу Школа фольклора при Детской музыкальной школе, работающая на вятском фольклорном материале.</p> <p>В Пермском крае Российским союзом любителейских фольклорных ансамблей впервые проведен Всероссийский фестиваль «Венок Прикамья» (далее проводился в 2002 и 2012–14 гг.).</p>
1992	<p>В Омске создан фольклорный ансамбль «Берегиня» (рук. В. Ю. Багринцева).</p>
	<p>Открытие кафедры музыкальной этнографии и древнерусского певческого искусства в Санкт-Петербургской государственной консерватории (с 2005 года — кафедра этномузыкологии).</p>
	<p>На острове Кижы РСЛФА организовал и провел фольклорный фестиваль «Кижские колокола», которому была посвящена передача в цикле «Мировая деревня».</p>
	<p>На базе Иркутской экспериментальной школы № 47 А. В. Рогачевский создал фольклорную студию и разработал авторскую программу «Основы традиционной культуры» с учетом регионального компонента. Выпускники школы вошли в состав Иркутского ансамбля аутентичной музыки, проводившего фольклорно-этнографические экспедиции в места затоплений и переселения. В 2005 году ансамбль записал диск «Братского острога песни».</p>
	<p>Начало проведения Всероссийских научно-практических семинаров РСЛФА по проблемам современного фольклорного движения. Семинары прошли в Волгограде (1993, 1994), Астрахани (1996). В работе, поддержанной Государственным республиканским Центром русского фольклора, приняли участие ученые, руководители фольклорных коллективов РСЛФА, сельские аутентичные исполнители.</p>
	<p>В Южно-Сахалинске при Дворце детского творчества создана Школа казачьей культуры (рук. В. Г. Чепига).</p>
	<p>В Нижнем Новгороде создан фольклорно-этнографический ансамбль «Свети-Цвет» (рук. П. Г. Грановская, с 2000 года — А. В. Харлов).</p>
1994	<p>Начало работы семинаров РСЛФА для представителей фольклорных коллективов из регионов. Разработка тематики и концепции семинаров, отбор ведущих специалистов для проведения занятий — О. А. Ключникова. Семинары проходили до 1997 года.</p>
	<p>В Москве создан фольклорно-этнографический ансамбль-студия «Дербеневка» (рук. Е. С. Костина, А. В. Букатова).</p>
	<p>В Екатеринбурге в дни празднования св. Дмитрия Солунского и Дмитровской родительской субботы впервые прошел Всероссийский фольклорный фестиваль традиционной мужской культуры «Дмитриев день».</p>

1995	В Санкт-Петербурге создан мужской фольклорный ансамбль «Братина» (рук. Ю. Е. Чирков), участники которого осваивают музыкально-фольклорные традиции терских и гребенских казаков.
1996	<p>В Оренбурге созданы фольклорный ансамбль «Перегода» (рук. М. А. Гладышева) и казачий ансамбль «Забава» (рук. О. И. Рукавицына, в настоящее время рук. — Т. Ю. Скопинцева).</p> <p>В г. Болотном Новосибирской области открылась Серафимо-Никольская школа традиционной русской культуры — первый церковно-государственный проект по духовно-нравственному воспитанию детей и подростков. ШТРК существовала при Доме детства и юношества г. Болотного до 2011 года. Руководитель — Т. С. Рублева, духовник школы — настоятель храма Святителя Николая о. Анатолий Рублев.</p>
1997	<p>Начало работы Всероссийских творческих мастерских «Фольклор и молодежь», проходивших два раза в год. I и II Мастерские состоялись в г. Коврове Владимирской области (1997 и 1998 гг.), III — в г. Александрове Владимирской области (1999 г.), IV — во Владимире (1999 г.), V — в Рязани (2000 г.), VI и VIII — в Пушкинских горах Псковской области (2000 и 2001 гг.), VII и X — в Новосибирске (2001 и 2004 гг.), IX, XI и XV — в Великом Устюге (2002, 2004, 2008 гг.), XII–XIV и XVI — в станице Каневской Краснодарского края (2005–2008, 2012 гг.). Автор идеи и проекта Мастерской — О. А. Ключникова.</p> <p>С 1 января 2007 года Фольклорно-этнографический центр под рук. А. М. Мехнецова присоединен к Санкт-Петербургской государственной консерватории. До 2006 года ФЭЦ имел статус учреждения культуры федерального значения, в 2005 году получил наименование «Российский фольклорно-этнографический центр».</p> <p>В Омске открыт Сибирский культурный центр (директор В. Ю. Багринцева), развернувший деятельность по созданию районных центров ТНК в Омской области.</p>
1998	<p>Российский союз любительских фольклорных ансамблей официально переименован в Российский фольклорный союз.</p> <p>Совместно с Российской академией музыки им. Гнесиных РФС организовал в Москве Всероссийский фестиваль студенческих и молодежных фольклорных ансамблей «Фольклорная весна», проходивший до 2000 года.</p> <p>В Москве при Фольклорном центре «ТКС «Кунцево» создано объединение «Русские начала» (рук. П. Ф. Карелин). С 2000 г. студией традиционного костюма «Русские начала» руководит Т. Р. Валькова.</p> <p>В Красноярске создан фольклорный ансамбль «Живая старина» (рук. И. Н. Горев), поставивший задачу освоения музыкально-фольклорных традиций русских старожилов Енисея и Ангары.</p>
1999	В Новоусманском р-не Воронежской области впервые проведен фольклорный праздник Троицы, с тех пор ставший ежегодным.

	<p>В Московском культурном центре ДОМ начали проводиться Вечера русского традиционного танца для молодежи (с 2003 г. — «Крутуха»), продолжавшие свою работу до 2009 года. В отличие от вечеров, являющихся «внутренними» вечерами общения фольклорных коллективов, были рассчитаны на «нефольклорную» молодежь и функционировали по типу «танцев для всех».</p>
	<p>В Москве создана молодежная фольклорная студия «Терем» (рук. А. А. Филатова).</p>
2000	<p>В Москве начал издаваться «Вестник Российского фольклорного союза» (ред. группа — М. А. Мухлынин, С. Г. Айвазян, О. А. Ключникова). Издание существовало до 2008 года.</p>
2001	<p>В поселке Рошино Ленинградской области состоялся Первый Международного фестиваля национальных традиций «Мировая деревня» с участием фольклорно-этнографических коллективов РФС. Фестиваль проходил ежегодно по 2005 год.</p>
2003	<p>В Казанской государственной консерватории открыто отделение этномузыкологии и создан фольклорный студенческий ансамбль (рук. Н. Б. Кондрагьева, ученица А. М. Мехнецова, с 2006 г. — рук. Л. И. Сарварова).</p>
2004	<p>В Волгоградской области РФС провел Всероссийский семинар-практикум «На речке Камышинке», ставший ежегодным.</p>
	<p>В Москве состоялся первый форум «Живая традиция», посвященный 15-летию РФС. Впоследствии форум проходил в 2004 и в 2006 гг., а с 2008 г. стал ежегодным.</p>
	<p>Московские фольклорные ансамбли стали выезжать в село Давыдово Ярославской области и проводить там молодежные фольклорные вечерки и праздники народного календаря на базе воссоздаваемого приходского храма. В 2007 году О. В. Гладковой при приходе храма Владимирской иконы Божией Матери был открыт Центр традиционной народной культуры с ансамблем «Улейма». Центр проводит экспедиционную работу и формирует фольклорный архив, в который Фонограммархивом ИРЛИ РАН были переданы записи песенного фольклора Ярославской области.</p>
	<p>В Омске создан фольклорный ансамбль «Сретение» (рук. Е.М. и И. В. Чешегоровы).</p>
	<p>В Астрахани создан фольклорный ансамбль «Веретено» (рук. С. Б. Тарнавчик).</p>
2005	<p>С 2005 по 2009 год РФС активно участвовал в программе Международных образовательных Рождественских чтений, проводимых Русской Православной Церковью в Москве (в секции «Духовные основы традиционной народной культуры»).</p>

	<p>При Фольклорной комиссии Самарского отделения Союза композиторов России создан ансамбль «Вольница» (рук. А. Давыдов). Ансамбль занимается комплексным изучением традиционной культуры казаков Верхнего Дона.</p> <p>В Санкт-Петербурге состоялся I Всероссийский фестиваль казачьих традиций «Слава казачья», поставивший задачи формирования единого подхода к казачьей культуре как целостному явлению, консолидации казачьих обществ и обмена опытом.</p>
2006	<p>В г. Первоуральске Свердловской области впервые состоялся Всероссийский фестиваль традиционной казачьей культуры «Сторона моя, сторонushка», с тех пор проходящий ежегодно.</p> <p>В г. Мышкине Ярославской области организован Всероссийский фестиваль русской традиционной культуры «Семейный круг».</p> <p>В Москве создан Клуб традиционной казачьей песни «Петров вал» (рук. И. Е. Петров, О. А. Ключникова).</p>
2007	<p>В Орле создан фольклорно-этнографический ансамбль «Взойди, солнце» (рук. Л. И. Паненкова).</p>
2008	<p>В Томске открыт арт-проект «Васильев вечер» (научный рук. Д. Е. Крапчунов, художественный рук. А. В. Беспалов), видящий своей целью поиск места традиционной народной культуры в современной жизни, в пространстве современного города.</p>
2009	<p>В станице Кумылженской Волгоградской области впервые проведен Областной фольклорно-этнографический фестиваль традиционной казачьей культуры «Золотой щит — казачий Спас».</p>
2010	<p>Начало проведения ежегодной Всероссийской школы-семинара высшего фольклорного мастерства «Орлиное гнездо» в Крыму. Автор идеи и руководитель проекта — О. А. Ключникова.</p>

II

С. Ю. НИКОЛАЕВА

ПРОБЛЕМЫ ОСВОЕНИЯ ТРАДИЦИЙ В ПОЛИЭТНИЧЕСКОМ ФОЛЬКЛОРНОМ АНСАМБЛЕ

Аннотация: В статье подробно освещена деятельность Финно-угорской музыкальной академии, впоследствии вошедшей в структуру Петрозаводской музыкальной академии, — инновационного образовательного центра, который с момента открытия был нацелен на возрождение финно-угорских культур и воспитание национальной элиты народов Северо-Запада России. В этом русле рассматриваются особенности работы студенческого фольклорного ансамбля академии, по сути являющегося экспериментальным полиэтническим объединением.

Summary: The article elaborately covers the activities of Finno-Ugric Music Academy, later on incorporated into Petrozavodsk Music Academy — an innovational educational center which from the very start was aimed at the revival of Finno-Ugric cultures and breeding the national elite of the peoples of the Russian North-West. In this course the author reviews the special features of the Academy students folk ensemble's activities, the group which is in substance an experimental multi-ethnic union.

Ключевые слова: культурное пространство, национальная идентичность, официальный фольклоризм, молодежное фольклорное движение, финно-угорские культуры, полиэтнический фольклорный ансамбль.

Keywords: cultural area, national identity, official folklorism, youth folk movement, Finno-Ugric cultures, multi-ethnic folk group.

В эпоху глобализации, активного наступления и фактически захвата чуждой, агрессивной псевдокультурой культурного пространства России идея потери национальной идентичности стала своего рода «нервом» времени, болевой точкой отечественного образования. На этой волне в качестве протестного явления, оппозиционного официальному фольклоризму (увы, живущему и здравствующему по сей день!), складывалось молодежное фольклорное движение (к кое-

му причастен и автор этих строк), возникали этнопрофилированные образовательные структуры.

В 1993 году на базе Петрозаводской государственной консерватории была открыта Финно-угорская музыкальная академия, родившаяся вследствие стремления финно-угорских субъектов Российской Федерации (на уровне министерств культуры) к созданию инновационного образовательного, научно-исследовательского, методического и творческого центра, который был бы призван поставить задачу воспитания специалистов широкого профиля в области национальной культуры и способствовал бы возрождению и развитию финно-угорских культур через подготовку кадров национальной элиты. По мысли И. В. Мациевского, автора идеи, а также первого — самого развернутого — учебного плана академии, «каждый из учащихся, ощущая себя если пока еще не носителем, то *представителем*, послом определенной культуры, должен быть ее многосторонним знатоком-специалистом... Будущий лидер должен *достойно* представлять свой народ в конгломерате *интеллектуально* сильных мира сего. Отсюда внимание ко всему *гуманитарному* комплексу, философским, культурологическим, историческим дисциплинам (в частности, *сравнительной истории этносов и регионов мира*, истории финно-угорских народов и т.д.), освоение иностранных и национальных языков... Среди дисциплин — сравнительное музыкознание (традиционная музыка народов мира), введение в органологию, основы документации (записи, транскрипции, каталогизации и компьютерной обработки полученной информации), фольклорный ансамбль и ансамбль традиционных инструментов... При любом дальнейшем выборе выпускник становится не только широко образованным, но *системно мыслящим* музыкантом, *деятелем искусства*» [1: 15–16].

Такая масштабность планов, стремление к максимальной многопрофильности, фундаментальности образования не могли не иметь результатов. Наши первые выпускники, я думаю, помнят ту удивительную атмосферу творческих поисков, споров и дискуссий на лекциях именитых ученых, которые наполняли первые годы существования академии.

Последовавшие затем перипетии, связанные со сменой руководства консерватории, превратили академию в кафедру, а учебный план многократно сократили (ныне он представляет собой региональную версию лицензированного учебного плана специальности «Этномузыкология»). Наряду с массивным корпусом предметов гуманитарного цикла важнейшую роль в нем играют этнодисциплины, формирующие *творческий облик* этномузыколога: «Народные исполнительские традиции», «Этносьольфеджио», «Традиционные инструменты финно-угорских народов», «Певческий фольклорный ансамбль», «Искусство импровизации», «Композиция» [2]. На сегодняшний день, как

и в «эпоху» академии, кафедра готовит специалистов по трем направлениям:

- 1) научное исследование традиционной финно-угорской музыки архаического слоя;
- 2) творческое освоение певческих и инструментальных традиций финно-угорских народов;
- 3) сочинение музыки, инструментовка, аранжировка и приобретение навыков импровизации (в традиционных стилях, а также в джазе).

Студенческий фольклорный ансамбль кафедры с момента рождения стал *экспериментальным* объединением, поскольку в его состав вошли представители разных финно-угорских этносов России (мари, удмурты, коми, мордва, карелы, вепсы, ингерманландцы), а также русские — жители сопредельных территорий. Отличалась разнообразием и их предыдущая специализация: к нам поступали выпускники любых отделений музыкальных училищ, при этом нередко и с отделения народного хора.

Тем не менее с момента основания фольклорный ансамбль мыслился автором этих строк (руководителем ансамбля) как «научно-творческая лаборатория» (по Д. Покровскому), в которой музыкально-фольклорная традиция изучается и осваивается путем длительного вслушивания-вживания, чтения этнографической и научной литературы, изучения языка, специфики тембра и артикуляции, «примерки» изучаемого «на себя»; где главная цель — воссоздание целостного облика этнической традиции.

Экспедиционные поездки, общение-пение с народными мастерами стали подлинной школой народной культуры, школой «настоящего» для тех, кто застал это чудесное время. Многим из наших студентов удалось побывать в подобных экспедициях. Лишь в последние годы ситуация изменилась в связи с «уходом» большинства Мастеров-Учителей. Сейчас нашим студентам все труднее и труднее осваивать фольклорные традиции, поскольку они почти лишены «живого» общения с их носителями. Увы, наша работа все больше становится похожей на работу археологов. Отсюда появляются новые вопросы, новые проблемы.

Однако самая важная проблема обозначилась с момента возникновения фольклорного ансамбля кафедры музыки финно-угорских народов. Когда в одном коллективе собрались представители разных этносов, естественно возник вопрос — *традиции какого народа* нам надо изучать и осваивать? Дамокловым мечом над головой автора завис традиционный русский вопрос: «Что делать?»

Вначале была предпринята попытка объединить студентов разных курсов в этнические диаспоры: марийскую, коми, удмуртскую. Первая сложность возникла со студенткой из Мордовии — она была

одна! Кто же будет исполнять многоголосные эрзя- и мокша-мордовские песни? Следом аналогичная ситуация возникла с Ингерманландией, а затем с Эстонией и т.д. Стало ясно, что этот путь непродуктивен и в сложившихся условиях *всем* студентам необходимо будет изучать и пытаться осваивать музыкально-фольклорные традиции *разных народов*.

С этого момента в ансамбле чрезвычайно остро встала проблема «свое» — «чужое». Она существует в течение всех этих двадцати лет!.. За прошедшие годы сложились две модели ситуации:

1) *при незнании* студентами родного языка (а это свойственно, в силу исторических причин, представителям прибалтийско-финских народов — карелам, вепсам, ингерманландцам) они проявляют значительно большую толерантность, быстрее заинтересовываются незнакомой культурой (а ведь это еще и неизвестный язык!);

2) *при владении* родным языком (к этой группе обычно относятся представители пермских народов — коми, удмурты, а также волжских — мари, мордва) чаще наблюдается неприятие иноэтнической культуры. При этом «железный занавес» наиболее прочен у выпускников отделений народного хора (что само по себе не удивляет). Дело в том, что на этих отделениях пелись песни на родном языке и студент обычно считает, что он знает родную культуру и, более того, является ее носителем.

Нередко к концу первого — началу второго курса у таких студентов происходит болезненная «ломка», возникает внутренний конфликт, обнажаются межэтнические (не межличностные!) противоречия. «Скорая помощь» в таких ситуациях — долгий и непростой разговор с педагогом о многообразии мира традиций, о том, что не надо спешить с выводами, напротив — надо дать себе шанс узнать новое, пусть «чужое» («медленно, скучно, неинтересно поют эти карелы, а вот наши песни!...» — не один раз приходилось слышать автору). И что же дальше? Как ни парадоксально, ни один из подобных студентов не ушел, более того — нередко происходило чудо: постепенно им становилось интересно *всё*. По-видимому, большим усилием воли приоткрывался «железный занавес» их этнического сознания, спадала пелена предвзятого отношения к «чужому», и они могли искренне «принять» его, наконец *услышать* неброскую красоту этого «чужого», незаметно становящегося «своим».

Для уточнения своих размышлений автор статьи взял интервью у двух студенток — представителей пермских народов — в студенческой биографии которых наблюдался описанный выше кризис. Одна из них, Н. — ныне студентка 4-го курса, коми-зырянка, а другая, Ю. — аспирантка кафедры, удмуртка. Обе в свое время закончили отделение народного хора у себя на родине. Обе чрезвычайно талантливы, умны, прекрасно учатся (кстати, поступали с «красными» дипло-

мами), обе — лидеры по натуре. Примечательно, что на мои вопросы они отвечали, не сговариваясь, сходно. Приведу небольшой фрагмент из нашей долгой беседы.

Итак, как же изменилось их отношение к многоликому миру традиций?

Н.: «Если тобою в жизни движет интерес, желание творческой реализации — ты преодолеваешь барьер неприятия *сам*».

Ю.: «Все дело в личности человека. Если ты хочешь творчества — все происходит как-то само, незаметно, становится интересно узнавать и пробовать разное».

Может ли педагог повлиять на ситуацию?

Н.: «Если в человеке нет никакого интереса к традиционной музыке, к традиционной культуре вообще, вряд ли ему что-то поможет. Он просто случайный человек на нашей кафедре».

Ю.: «Надо все же попытаться заинтересовать традиционной музыкой через этнографические фильмы, какие-то неожиданные сведения, рассказы о бытовании песен...».

Н.: «Наверное надо пробовать “достучаться” до души, чтобы “зацепило”...».

(Замечу, что в наш прагматичный век, когда «сверху» декларируются иные ценности, сделать это очень непросто.)

А каково же сегодня отношение к родной культуре?

Н.: «От того, что я узнала много разных традиций, я по-новому увидела, услышала свою! Оказывается, я ее раньше совсем не знала. Теперь я действительно понимаю, чем удмуртская песня отличается от карельской, вепской, насколько у нас иная ритмика, мелодика, совершенно другие тембры, звуковедение... Когда поешь — больше слышишь и понимаешь».

Ю.: «До меня только теперь “дошло”, что я пою песни, которые записаны в 1960-е годы у моей прабабушки! Ведь это мои корни, как же я могу теперь эти песни не петь? И как же петь их иначе, чем поет она?»

Разговор с этими двумя девушками, которые еще несколько лет назад были очень и очень далеки от всего, сказанного ими выше, помог мне сформулировать то главное, ради чего может существовать подобный полиэтничный коллектив: благодаря «чужому» его участники заново открывают или впервые находят «свое». На взгляд автора, данная модель — от «чужого» к «своему» — один из оптимальных путей постижения традиций в полиэтническом фольклорном ансамбле.

В настоящее время для всех студентов кафедры обязательным является в первую очередь изучение традиций финно-угров Карелии (карел и вепсов), а также их соседей. Несмотря на то что северная деревня, увы, умирает, отдельные очаги бытования традиционной культуры еще можно встретить. Об этом говорят наши экспедиции

в южную Карелию, в поселения вятских и вологодских вепсов, в села Заонежья и Поморья. Именно этот, пока еще «живой», но «чужой» для большинства нынешних студентов кафедры фольклорный материал сегодня осваивается в классе певческого фольклорного ансамбля.

В заключение хочется сказать следующее. Идет время, оттачиваются методики освоения традиций, развивается наука, изучающая певческие тембры и артикуляцию, ищутся пути презентации народного искусства в новых условиях, на сценических площадках, в новационной акустической среде. И, оглядываясь назад, ты понимаешь, что тебя-то тридцать лет назад здорово «зацепило», и в тяжелую минуту, как и прежде, вдруг зазвучит в голове голос тети Пани: «За годочек мое сердечко слышало, за неделюшку оно проведало...» «Достучится» ли ее голос до них, сегодняшних? Вот в чем вопрос.

Цитируемая литература

1. Мациевский И. В. Этнопрофилированное музыкальное образование в эпоху глобализации // Перспективы развития художественного образования в местах компактного проживания карелов: Сборник материалов научно-практической конференции. Петрозаводск, 2006.

2. Этномузыкология. Авторские учебные программы преподавателей кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2011.

ОСВОЕНИЕ ТРАДИЦИЙ МАРИ В ИНОЭТНИЧНОМ ОКРУЖЕНИИ (из опыта работы с ансамблем «Акрет мари»)

Аннотация: Статья посвящена особенностям деятельности фольклорного ансамбля «Акрет мари» — коллектива марийской диаспоры в Карелии. В центре внимания автора — проблемы этнического самосознания участников ансамбля, поиска основ национальной идентичности; именно они определяют и особенности формирования репертуара, и методы работы руководителя, и формы концертной практики.

Summary: The article is devoted to special features of activities of “Akret Mari” folklore ensemble which is a Mari Diaspora group in Karelia. The author focuses on the problems of ethnic self-consciousness of the ensemble members, their search for national identity grounds. These indeed determine the repertoire shaping peculiarities and methods used by the leader as well as the forms of concert practice.

Ключевые слова: Карелия, марийский фольклор, диаспора, ансамбль традиционной музыки.

Keywords: Karelia, Mari folklore, Diaspora, traditional music ensemble.

Карелия является одной из территорий России, на которой проживают представители многих финно-угорских народов. Кроме коренных этносов — карелов, вепсов, финнов, здесь живут представители многочисленных национальностей, для которых данный регион не является этнической родиной.

Переселение марийцев на территорию Карелии началось с 50-х годов XX века. Миграция мари из Кировской области и частично из республики Марий Эл была связана с трудоустройством людей на целлюлозно-бумажных комбинатах в городах Кондопога и Сегежа. Переселение осуществлялось целыми семьями.

Еще один важный фактор, повлиявший на переселение марийцев с исторической Родины — повышение образования. Многие марий-

цы, получив образование в вузах Карелии, остались работать в республике. Таким образом, формирование марийской диаспоры на территории Карелии является следствием социально-экономических процессов, происходивших в России в середине XX века. Проживая за пределами своей этнической родины, марийцы, как и многие другие этносы, сталкиваются с проблемой «вживания» в иноэтничную среду. Тут возникают две противоположные тенденции. С одной стороны, очень важно не замкнуться в себе и адаптироваться к новым условиям, новой среде, а с другой стороны — сохранить свою этническую идентичность. Одним из способов сохранения этничности стало создание общественных организаций, целью которых является приверженность традициям и сохранение этнической идентичности народа.

Организация «Марийцы Карелии» была создана в республике в 2010 году. Она сконцентрировала марийцев, для которых небезразлична культура и традиции своего народа. Первостепенная задача объединения — содействие межнациональному сотрудничеству марийцев, проживающих на территории Карелии при сохранении своеобразия своей национальной культуры.

Как следствие, создание ансамбля традиционной музыки «Акрет мари» («Древние мари») в Петрозаводске не стало случайным явлением. Одна из основных целей ансамбля «Акрет мари» — пропаганда марийской культуры на территории Карелии, так как этнос, проживающий в иноязычной среде, воспринимается как самобытный только через передачу своих культурных традиций. Ансамбль организован в 2007 году при кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Как и в других студческих коллективах, в «Акрет мари» происходит постоянная смена участников: за пять лет его состав поменялся трижды.

В настоящее время в «Акрет мари» участвуют семь исполнителей. Все они, кроме знания языка и песенно-танцевальной традиции марийцев, владеют игрой на традиционных инструментах — *кўсле* (гусли), *ковыже* (марийская скрипка), *тўмыре* (барабане), а также на классической скрипке и гармонии. В 2010 году специально для коллектива народным мастером Карелии Д. А. Деминым был изготовлен традиционный марийский инструмент *шўвыр* (волынка), который активно используется в концертных программах.

В основе репертуара ансамбля — песни, инструментальные наигрыши, танцы различных локальных традиций мари: свадебные песни сернурских и моркинских мари, частушки восточных мари, кировских мари. При выборе репертуара участники коллектива ориентируются в основном на собственные экспедиционные записи.

Как же ансамбль марийской музыки ощущает себя в иноэтничной среде? Одним из главных факторов, подвигающих участников коллектива заниматься сохранением и пропагандой марийской музыки,

является любовь к родной традиции, неподдельное желание постичь «глубину» традиционной культуры мари. В настоящее время в ансамбле занимаются не только студенты-мари. Гармонист — выпускник отделения народных инструментов консерватории, родом из Вологды, а барабанщик, преподаватель кафедры истории музыки, — из Мурманска. Но искренняя любовь к марийской культуре вдохновляет их заниматься ее изучением и сценическим воплощением.

Этническое самосознание студентов-марийцев усиливается именно вдали от родины, в иноязычном окружении. Проживая на родной земле, они не нуждаются в постоянном подтверждении своей национальной идентичности, потому что находятся в родной среде, а попадая в Карелию, ощущают острую необходимость в духовном общении.

Нахождение в иноэтничном окружении вызывает желание поделиться своим искусством с представителями не только коренных народов Карелии — карелами, вепсами, русскими, но и с другими — эстонцами, украинцами, грузинами, армянами. Межнациональное общение происходит через совместные проекты, творческие встречи. Например, грузинское общество предложило ансамблю организовать совместный вечер с демонстрацией традиционных блюд и мастер-классами по традиционной хореографии. С эстонцами готовится программа с использованием традиционных эстонских и марийских идиофонов. Как правило, противопоставление «своей» культуры «чужой», с одной стороны, способствует консервации своей традиции, но, с другой стороны, постоянные контакты с местным населением приводят к взаимообогащению культурных традиций.

«Акрет мари» принимает активное участие в деятельности Карельской региональной общественной организации «Марийцы Карелии», сотрудничает с землячествами на территории северо-запада России. Ансамбль неоднократно выезжал с концертами к марийцам Санкт-Петербурга на фольклорные праздники. Открытие отделений марийских землячеств в городах Карелии — Сегеже, Кондопоге также сопровождалось концертами коллектива.

В течение нескольких лет участники ансамбля проводят различные мероприятия, направленные на ознакомление жителей Петрозаводска и Карелии с традициями мари.

В 2010 году участниками «Акрет мари» реконструирован традиционный марийский обряд *Шорык йол* («Овечья нога»), который празднуют в Республике Марий Эл с 1 по 7 января. Основой для реконструкции послужили как собственные воспоминания ансамблистов, так и материалы, опубликованные в этнографических трудах и сборниках. Марийский обрядовый праздник сопровождался угощением гостей традиционными блюдами, приготовленными участницами ансамбля. Это еще раз подтверждает то, что, именно живя в Карелии,

марийцы очень остро осознают потребность в актуализации традиционного уклада жизни своих предков.

В феврале 2011 года по приглашению организации «Марийцы Карелии» и ансамбля «Акрет мари» в городе Петрозаводске были проведены мастер-классы заслуженной артистки Республики Марий Эл М. Л. Соловьевой по традиционной хореографии мари для студентов и руководителей фольклорных коллективов.

В декабре 2012 года участниками ансамбля был проведен День марийской письменности («Марий тиште кече»), на котором был показан спектакль «Марийские посиделки» и прозвучали стихи на двух наречиях марийского языка — луговом и горном.

Деятельность «Акрет мари» носит многогранный характер. Ансамбль выступает как на территории Карелии, так и за рубежом. Коллектив неоднократно выезжал на фестиваль Sommelo в г. Кухмо (Финляндия); принимает активное участие в творческой жизни Петрозаводска. Он ежегодно выступает в рамках проекта «Национальная палитра», организованного Центром национальных культур, на различных международных фестивалях, проводимых Петрозаводской консерваторией и Министерством культуры Республики Карелия. В ноябре 2011 года участниками ансамбля был подготовлен видеоролик в рамках конкурсной программы «Мой язык — моя родина», который был отмечен специальным призом. «Акрет мари» неоднократно награжден благодарственными письмами и почетными грамотами. Только в 2012 году коллективом было дано более 20 концертов.

Существует утверждение: когда народ забывает свои корни, свои традиции — отмирает его язык, отмирает его культура. Как показывает практика, у коллективов, проживающих в иноэтничной среде, наблюдается более бережное отношение к своей культуре, к своим традициям. Даже находясь в иноэтничной среде, марийцы могут участвовать в обогащении духовной культуры своего народа. Как отмечает доктор философских наук Виктор Степанович Соловьев, определенная часть марийской интеллигенции достигает значительных результатов, только оторвавшись от своих этнических корней, оказавшись в инациональной среде, создавшей условия для раскрытия ее способностей и талантов [1: 6].

Цитируемая литература

1. Соколов В. С. Размышления о будущем своего народа // Пашана ятыр, корнына кужу: Сборник статей. Йошкар-Ола, 2012.

ИСТОРИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ДВИЖЕНИЯ В УКРАИНЕ

Аннотация: Статья посвящена истории становления украинского фольклорного движения, в ней содержатся творческие портреты коллективов и отдельных музыкантов — исполнителей украинского фольклора, анализируется их репертуар и рассматриваются современные условия их деятельности.

Summary: The article is devoted to the history of the Ukrainian folklore movement formation. It contains creative portraits of groups and single musicians — performers of Ukrainian folklore. The author analyses their repertoire and reviews the contemporary conditions of their activities.

Ключевые слова: Украина, фольклорное движение, традиционная вокальная культура, народная инструментальная музыка, кобзари, лирники.

Keywords: Ukraine, folklore movement, traditional vocal culture, instrumental folk music, kobza-players, hurdy-gurdy players.

История фольклорного движения в Украине берет свое начало от фольклорного ансамбля «Древо» (год основания — 1979, Киев, руководитель Е. В. Ефремов). Уже более 30 лет этот коллектив исследователей и исполнителей традиционных украинских песен и инструментальных наигрышей популяризирует в Украине и многих зарубежных странах музыкальный фольклор центрального и западного Полесья, левобережного Поднепровья, восточного Подолья. Участники группы — студенты, выпускники и преподаватели Киевской консерватории — поставили себе целью воссоздавать услышанные народные песни с сохранением региональных стилистических черт, без каких-либо обработок. При этом ансамбль узнаваем своим исполнительским стилем и высоким академическим уровнем мастерства.

В 1983 году ансамбль подобной направленности — «Муравський шлях» — появляется в Харькове¹, при областном организационно-ме-

¹ Здесь и далее названия коллективов приводятся на украинском языке.

тодическом центре культуры и искусства. Его участники — преподаватели и студенты, собирающие и исполняющие фольклор Восточной Украины (Харьковщина, Полтавщина). В своих выступлениях ансамбль представляет народные игры, обряды, традиционную ансамблевую музыку («*троїсті музики*») и танцы этого региона.

Интерес к подобной форме ансамблевого существования распространяется и на другие области Украины. Так, в 1998 году собирается первый состав ансамбля «Гілка» (Кировоград). «Костяком» тогдашнего ансамбля стали трое его участников — организатор Нина Керимова (в настоящее время проживающая в Германии) и преподаватели Кировоградского музыкального училища Александр и Наталья Терещенко.

В 1991 году при Киевском институте культуры появляется ансамбль «Кралица» — руководитель И. Г. Синельников.

Фольклорное движение не ограничивается изучением и популяризацией традиционной вокальной культуры. В 1992 году при кафедре музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины им. П. Чайковского появляется ансамбль инструментальной музыки «Надобридень» (руководитель М. И. Хай). Задачей ансамбля стало воссоздание традиционного инструментального репертуара из многих регионов Украины, собранного участниками в экспедициях — в Бойковщине, Гуцульщине, Волини, Полесье, Надднепрянщине. Состав ансамбля соответствует традициям украинской народной инструментально-ансамблевой игры, а конкретнее — *троїстим музикам* — традиционным коллективам, в состав которых могут входить скрипка, скрипка-вторя, бас, лира, бубен, *бухало*, *решітко*, цимбалы, бубен, пение.

Участники ансамбля «Древо» постепенно начинают создавать свою сеть молодежных коллективов. В 1993 году возникает первый из них — ансамбль «Володарь» под руководством солистки ансамбля «Древо» Ирины Клименко. Группа изначально существовала на базе музыкальной школы № 22; ее участники осваивали музыкальный фольклор центрального и западного Полесья.

В 1998 году на базе Донецкого национального университета появляется молодежный фольклорный ансамбль «Дивина» (руководитель — Елена Тюрикова).

В этом же году как молодежное студенческое объединение при кафедре НМАУ им. П. И. Чайковского начинает свою деятельность фольклорный ансамбль «Божичи». С 2001 года ансамбль, помимо вокальной, исполняет еще и инструментальную музыку (наигрыши на гармошке, скрипке). С 2005 года Илья Фетисов занимается проведением в Киевском музее этнографии им. И. Гончара вечеров традиционных танцев.

В 2000 году воспитанник ансамбля «Володарь» Олег Бут создает семейный ансамбль «Буття», в котором вместе с ним участвуют его

отец, сестра и жена. Группа исполняет инструментальную и вокальную музыку разных областей Украины.

В 2001 году в Киеве одна из воспитанниц ансамбля «Володарь» создает ансамбль «Лукині роси», основой репертуара которого становятся обрядовые и лирические песни Киевщины.

В 2002 году ученики кировоградской «Гілки», переехавшие в Киев, официально основывают ансамбль «Гуляйгород». Участники исполняют песни среднего Поднепровья — Кировоградщины, Черкасчины, Полтавщины. Кроме песенного материала, ансамбль воссоздает и инструментальную традицию — в этой области ансамбль является одним из лучших коллективов Украины. В его составе — две скрипки, бас и бубен.

В 2002 году в Киеве собирается ансамбль «Гуртоправці». Как следует из его названия, коллектив объединяет лидеров семи групп: «Древа», «Володаря», «Божичей», «Гуляйгорода», «Серпанка», «Буття» и представителя киевского кобзарско-лирницкого цеха, кобзаря и лирника Тараса Компаниченко.

В 2008 году одна из солисток «Древа», преподающая в институте культуры, создает там студенческий ансамбль «Многая літа», в который вошли студенты вуза из разных регионов Украины. Соответственно, широко представлена и «география» репертуара — от Волыни до Запорожья, а также Полесье и средняя Надднепрянина.

В 2008 году образовывается киевский молодежный ансамбль «Стрела» под руководством Наталии Сербиной, исполняющий традиционную вокальную и инструментальную музыку центральной Украины (Левобережья и центрального Полесья).

Вышеперечисленные коллективы объединяет следование аутентичным образцам и, кроме научного подхода к отбору песенного материала и манере его исполнения, большое внимание к сценическому образу участников. Они выступают в этнографических костюмах, собранных в экспедициях и соответствующих традициям тех регионов, музыкальный фольклор которых осваивается ансамблем.

Западную Украину фольклорное движение затронуло в меньшей степени — возможно, в силу большей сохранности местных традиций, особенно в ее инструментальных ансамблях-«капеллах». В 2001 году во Львове три женщины — Галина Похилевич, Лариса Лукашенко, Людмила Зборовская — образовали ансамбль «Коралі», в репертуар которого вошли песни Слобожанщины, Полесья, Гуцульщины, Берестейщины.

Возвращаясь к обзору вторичного исполнительства в рамках инструментальной традиции и, в частности, кобзарско-лирницкой, отметим, что это направление сложилось также в Киеве в 1970-е годы. Георгий Кириллович Ткаченко (1898–1983) — известный бандурист и художник, ученик выдающегося харьковского кобзаря Петра Дре-

ченко, объединил вокруг себя учеников и последователей. Так в начале 1980-х годов появился Киевский кобзарский цех. Его центральной фигурой стал «панмастер» Николай Петрович Будник — кобзарь, бандурист, мастер народных музыкальных инструментов, художник, поэт. Он возрождает 17 типов народных музыкальных инструментов, среди которых несколько видов кобз (вересаевская, ригельмановская и др.), шлемовидные гусли, несколько видов колесных лир и т.д. Вместе с известным лирником М. Хаем он вводит традиционные формы кобзарства в современную жизнь Украины: выступает на улицах, площадях, возле церквей, монастырей. Николай Будник — автор учебника по изготовлению старосветской бандуры, учитель многих здравствующих ныне известных кобзарей, таких как Лесь Санин, Тарас Компаниченко, Тарас Силенко и Эдуард Драч.

С конца 1980-х годов в Киеве по инициативе Н. Будника создается Киевский кобзарско-лирницкий цех. Подобное объединение появляется и в Харькове, его возглавляет Кость Черемский — лирник и автор нескольких книг по истории лирництва — «Шлях звичаю», «Повернення традиції». Затем кобзарско-лирницкий цех организуется и во Львове под руководством цехмистра Михаила Хая.

Среди представителей романтического неофольклоризма назовем коллектив «Хорея Козацька», образовавшийся в Киеве в 2005 году. Ансамбль исполняет музыку разных эпох — Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма и некоторые произведения XX века, демонстрируя памятники украинской культуры от монодии до неороманса. Приоритетным направлением для группы является эпическая традиция.

Наряду с ансамблями в Украине существуют и сольные исполнители традиционной музыки. Кроме представителей вышеописанных кобзарско-лирницких цехов, ярчайшими из которых являются Тарас Компаниченко, Михаил Хай, Владимир Кушпет, следует отметить Сусанну Карпенко из «Божичей», Алексея Зайца, которого лишь условно можно считать «вторичным» исполнителем, так как он постоянно проживает в селе и только в последние годы начал учиться в Киеве, а также автора этой статьи Наталию Сербину.

Фольклорное движение в Украине, оформившееся чуть более тридцати лет назад, продолжает активно развиваться, и одним из крупнейших его центров по-прежнему остается Киев. Инициировал движение ансамбль «Древо», а воспитанные им несколько поколений музыкантов-фольклористов продолжают исследовать и популяризировать музыкальный фольклор. Помимо музыкального исполнительства, в последние годы в стране усиливается интерес к этнографии, знаниям о народных костюмах, к области народной материальной культуры.

В последнее десятилетие фольклорные ансамбли расширяют поле своей деятельности, эволюционируя от сценических форм к интерак-

тивным, все более проявляя стремление к общению со слушателями и ознакомлению их с народной обрядовой культурой, обучению их песням и танцам, а также традиционным ремеслам (вышивке, шитью, писанкарству, плетению из соломы, изготовлению кукол-мотанок и т.д.). Одним из таких образовательных «очагов» становится Национальный центр народной культуры — «музей Ивана Гончара», где этнографы в сотрудничестве с этномузыкологами-исполнителями устраивают праздники, фестивали, концерты, выставки народной одежды. Большую роль в развитии интереса к народной музыкальной культуре играют и украинские этнофестивали: «Країна Мрій», «Жнива», «Рожаниця», «Трипільське коло», «Шешори», «Великдень у Космачі», «Етновир», «Світовид» и другие, на которых могут выступать как профессиональные «именитые» ансамбли, так и молодые начинающие коллективы.

ВТОРИЧНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ ФОЛЬКЛОРА В ПОЛЬШЕ — МЕТОДЫ ОСВОЕНИЯ ПЕСЕННОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ

Аннотация: В центре внимания автора — история фольклорного движения в Польше: от пробуждения интереса к аутентичному фольклору в 1980-е годы до масштабной научной и просветительской деятельности фонда *Muzyka kresów* в наше время. Особенностью этого общественно-культурного явления стало то, что оно первоначально складывалось в театрально-экспериментальной среде. Уделяя большое внимание двум методам работы польских фольклорных ансамблей: внутреннему «лабораторному» процессу и контактам с хранителями живых традиций, автор подробно описывает практики обучения народной хореографии и игре на народных инструментах у сельских музыкантов, а также традиционные праздники, происходящие в Польше с участием городских фольклористов.

Summary: The author focuses on the history of the folk movement in Poland — from raising of interest in the authentic folklore in the 80ies to large-scale scientific and educational activities of “*Muzyka kresov*” Foundation nowadays. The particular feature of this phenomenon is that originally it appeared in the experimental theatre sphere. Concentrating on two main methods used by Polish folk groups — internal “laboratory” process and contacts with the keepers of live tradition — the author describes in detail the practices of learning folk choreography and instrumental music from village musicians, as well as traditional festivities with the participation of urban folklorists in Poland.

Ключевые слова: Польша, фольклорное движение, альтернативный театр, аутентичные носители традиции, вторичные исполнители, народная инструментальная музыка, артикуляция, строй, вариативность.

Keywords: Poland, folk movement, alternative theatre, authentic tradition keepers, secondary performers, instrumental folk music, articulation, harmony, variability.

Эта статья — плод размышлений участницы польского фольклорного движения (собирательницы и исполнительницы народной музыки) над собранными интервью, рефлексии по поводу исполнительского опыта, в том числе собственного.

В течение года (2010–2011) я проходила стажировку в Киевской национальной музыкальной академии у Евгения Ефремова, постоянно поддерживаю близкие контакты с исполнителями фольклора из Украины, России и Беларуси, поэтому достаточно хорошо знакома с фольклорным движением в этих странах. Хотела бы раскрыть некоторые особенности польского движения реконструкции фольклора, которые кажутся мне интересными в восточноевропейской перспективе, а также рассмотреть те базовые элементы, которые дадут обобщенное понимание специфики этого течения у поляков.

Поскольку в Польше движение вторичных исполнителей сельской музыки зародилось не в научной среде, характер и поле их деятельности является несколько иным, чем в других странах Восточной Европы. Попробую показать, в каких направлениях развивалась эта среда, рассказать о характере и масштабе деятельности его представителей.

Принято считать, что первая волна заинтересованности аутентичным фольклором возникла в 80-х годах XX века вследствие деятельности альтернативных театров. Под влиянием работы Ежи Гротовского над голосом, песней и ритуалом, направленной на поиск своих корней, группа актеров из Общества театральных практик Гардженице неоднократно выезжала в деревни в так называемые «экспедиции». Передвигаясь от села к селу со своими спектаклями, они просили взамен за сыгранное представление спеть им местные песни, которые потом включали в свой репертуар. Песня была для них мостом между людьми, культурами, поводом для встречи. Но в этом не было намерения научной реконструкции, а только увлечение энергетикой, силой фольклора. В этой среде начал свою деятельность Ян Бернад, который вместе с Моникой Маминьской учредил в 1991 году Фонд Muzyka Kresów («Музыка окраин»).

В этой же театрально-экспериментальной среде появилась первая группа Bractwo Ubogich («Братство бедных»), которая исполняла народную польскую музыку в манере *in crudo* (необработанный). Вскоре участники братства создали организацию Dom Tańca («Дом танца») по образцу венгерских *tanzschule* (танцевальных школ). Всех их объединяла нелюбовь к официальному искусству и поп-культуре, они стремились создать свой отдельный мир, определенное жизненное пространство, в котором можно было бы общаться как между собой, так и с носителями традиции. Я подробно останавливаюсь на том времени потому, что вплоть до сегодняшнего дня в этой среде определяющей задачей является высвобождение в себе первичных импульсов традиционной музыкальной культуры с целью полностью им отдаться.

За годы своего существования упомянутые группы создали две образовательные модели:

- учеба у вторичных исполнителей по разработанным ими индивидуальным методикам;
- учеба непосредственно у аутентичных носителей традиции.

Деятельность фонда Muzyka kresów сосредоточилась на лабораторной работе над пением. Под влиянием концертных выступлений киевского ансамбля «Древо» и последующих занятий по украинскому традиционному вокалу Евгения Ефремова и участников группы было принято решение о необходимости выработки желающими петь традиционную музыку основ народного звукоизвлечения, добиться характерного традиционного звучания в пении. В ежегодно организуемых фондом (начиная с 1998 года) Летних школах традиционной музыки участвуют педагоги из России, Беларуси, Украины, Литвы, Сербии, сочетающие преподавание вокала с научными исследованиями, а также исполнительской деятельностью. В школе они ведут вокальные мастер-классы и читают лекции. Эти лекции не обязательно имеют прямую связь с наукой пения, но их присутствие в программе Летних школ способствует популяризации образа исполнителя-ученого.

Эксперимент Фонда Muzyka Kresów по заимствованию восточно- и южнославянских методик работы с голосом привел к увлечению поляков многоголосным пением. Только годы спустя появился общественный интерес именно к польской традиционной монодии.

Модель усвоения сельской музыки, разработанная «Домом танца», опирается на непосредственную передачу музыкального материала от этнофоров к молодым певцам/музыкантам, на «живой контакт» с сельскими исполнителями. Организаторы также создали феномен летних школ (Tabory — лагеря): участники таких школ изучают музыкальную традицию того или иного региона в непосредственном общении с местными музыкантами и певцами. Так, в 2013 году было запланировано проведение таких Таборов в пяти этнографических областях: Kurpie (Курпье), Kieleczyzna (область Кельце), Podlasie (Подляшье), Suwalszczyzna (район Сувалки), Wielkopolska (Великопольская область). Процесс учебы охватывает разнообразные элементы традиции: прежде всего это танец, но обязательно и пение, и игра на инструментах, иногда также народные ремесла. В этом случае речь идет о создании условий, приближенных к «естественным», — то есть о некотором воспроизведении аутентичной сельской практики передачи знаний, навыков и умений.

Наибольшего успеха в Польше удалось достичь в работе с инструментальной музыкой. В этой сфере удалось не только реконструировать исполнительскую манеру некоторых регионов, но даже больше — перенять кое-какие детали природного контекста исполнения, можно сказать даже — в определенной степени оживить уходящую

традицию. В качестве примера вкратце опишу карнавал, который прошел в этом году в гмине Русинув на Радомщине (местность на расстоянии ок. 100 километров к юго-западу от Варшавы). Локальный обычай музыкального праздника, традиционно приуроченного к окончанию зимы, удалось последовательно воссоздать именно в деревне, в его «естественной» среде (а не в городе, как это бывало до настоящего времени).

Впечатления из моих полевых записей: «Праздник проходит в зданиях противопожарной службы нескольких деревень (обычно это одноэтажное строение с просторным залом, иногда с хозяйственным помещением). Сюда съезжаются музыканты и танцоры из соседних поселений, причем преимущественно люди среднего и старшего возраста. Примерно треть участников составляют приезжие из города — ученики местных музыкантов, любители традиционной музыки. Дом пожарной службы трещит по швам, по углам играют те, кто не может дождаться своей очереди; то тут, то там образуются отдельные группы музыкантов и танцоров. Приезжие ученики играют то вместе, то попеременно с местными капеллами.

На улице трещит мороз, плывут запотевшие окна, до нитки взмокшие танцоры кружат в вихре танца, время от времени выкрикивая припевки. Музыкант, приглашающий меня к танцу, сознается:

— Я и не думал, что эта музыка когда-нибудь еще оживет!

Праздник длится последние четыре дня Масленой недели, становясь с каждым днем все более необузданным. Ровно в двенадцать ночи с вторника на среду музыка прекращается и через 5–10 минут зал пустеет. Начался Великий пост».

Такое событие стало возможным лишь потому, что в течение последних 15 лет в Русинув постоянно приезжает молодежь из разных городов, со всей Польши. Вначале речь шла лишь об обучении игре на скрипке у известного местного музыканта Яна Гацы. Но со временем ученики поняли, что Русинув — та редкая местность, где не только музыканты сохранили аутентичные исполнительские умения (игры на скрипке, бубне и гармонии), но и многие жители деревень помнят обычай празднования этого праздника и вполне готовы возвратиться к забытой традиции. Стало понятно, что нельзя не использовать этот большой потенциал.

Впоследствии ученики Яна Гацы с участием местной молодежи стали проводить здесь анимационные мероприятия, направленные на реконструкцию целостного контекста народных обычаев, в частности, таких как традиции Масленой недели — «остатки» или *Kusoki* (Кусоки). Итак, в практике, проводимой Домом танца, обучение молодых музыкантов заключается в посещении старых мастеров, совместном музицировании, а исполнительские навыки формируются прежде всего в процессе исполнения музыки для танцев.

Звуковые и видеозаписи, которые делаются во время этих встреч, предназначены для внутреннего пользования, на их техническое качество редко обращают внимание. Лишь немногие из этих записей впоследствии бывают систематизированы, и практически никто из участников школ-таборов не делает нотных транскрипций, музыкально-структурных анализов. Все специфические исполнительские элементы — артикуляция, строй, орнаментика, вариативность, ритмическая свобода — усваиваются «на слух», либо во время игры с учителем, либо путем подражания записям.

Исполнители интересуются прежде всего танцевальным репертуаром с нечетным (трехдольным) метром: это обереки, мазурки, повольняки, окронгляки, подружняки, куявяки, куйоны, но популярны также и некоторые танцы двудольного метра (польки, «виваты»). Молодые исполнители пополняют свой репертуар прежде всего из полубытовых сельских мелодий, но также берут произведения из архивных записей (Польской академии наук, архива Польского радио, частного архива современного собирателя Анджея Беньковского).

В последние годы неофольклорное движение переживает «бум», связанный с предоставлением достаточно большого выбора стипендиальных программ (как государственных, так и от Евросоюза). Это позволило развивать разнообразные аспекты этого движения: популяризаторские, келейные (закрытые), адресованные городу или селу, направленные к авангарду или к традиции. При всем разнообразии этих направлений ни одно из них не является коммерческим. Так же как и в момент зарождения движения, их объединяет неприятие официальной версии фольклора, поп-фолька (это совершенно другая среда, с которой деятели описываемого течения почти не пересекаются), нелюбовь к ансамблям песни и танца — отсюда последовательное стремление избежать традиционных нарядов и всего того, что ассоциируется со сценой и любой коммерческой деятельностью.

В созданной за два последних десятилетия неофольклорной среде Польши выросло много хороших исполнителей, но «формальных» коллективов — с названием, дискографией, серийными концертами — почти нет, потому что конечная цель исполнения — это именно живая ситуация, возрождение контекста. Поэтому, характеризуя польское фольклорное движение, будет неправильным заявлять о реконструкции фольклора или о его реконструкторах. О современных музыкантах, увлеченных традиционной культурой, следует говорить как о музыкантах-практиках, а не как об «артистах»-исполнителях (с определенной известностью, как в России, в Украине).

Суммирую сказанное.

1. Два метода — «лабораторная работа» и метод контакта с живой музыкой — это две школы, на которых выросло молодое поколение исполнителей польского музыкального фольклора. Степень подго-

товленности среды к восприятию сельской музыки как целостного феномена (в ее органическом сочетании с пением, танцем, обрядом) растет. На сегодня сформирован круг участников движения, которые могут активно участвовать в мероприятиях, в которых народная музыка выполняет не только эстетическую функцию.

2. Однако в Польше остро ощущается нехватка взаимодействия между научной средой (этномузыкологами) и музыкантами-практиками. Отсутствует взаимное доверие и понимание того, что одни другим могут быть в чем-то полезными. Пока среди музыковедов нет исполнителей-практиков, а среди практикующих музыкантов не наблюдается музыковедов.

3. В современном неофольклорном течении пока еще не нашлось органического места для традиционного пения, соответствующего глубокой роли песен в жизни традиционного польского сообщества. Если фольклорная среда нашла естественные формы применения инструментальной музыки, то в пении это касается лишь отдельных жанров: припевок, колядок, репертуара религиозной тематики. Ситуаций, когда, встретившись, молодые поляки просто станут петь народные мелодии, как это делают любители фольклора в Восточной Европе, почти не бывает (вернее, бывают — но при этом звучит славянское многоголосие). Может, это связано с сущностными свойствами наших культур? Возможно, поляки — народ в большей степени танцующий, а россияне — поющий?

III

Г. Я. СЫСОЕВА

ФОЛЬКЛОР НА СЦЕНЕ

Аннотация: В статье подробно анализируются различные формы концертно-сценической деятельности современных фольклорных коллективов. Эти формы рассматриваются в контексте современной этнокультурной ситуации в России и в связи с процессом профессионализации народного творчества.

Summary: The article thoroughly analyzes different forms of scenic and concert activities of modern folklore groups. These are considered in the context of modern ethno-cultural situation in Russia and in view of folk arts professionalization process in the country.

Ключевые слова: фольклор, традиционная культура, этническая самоидентификация, профессионализация народного творчества, фольклорный ансамбль, концертно-сценическая практика.

Keywords: folklore, traditional culture, ethnic self-identification, folk arts professionalization, folk ensemble, scenic and concert activities.

Сегодня уже затихли споры о том, нужно ли показывать фольклор на сцене. В современной бытовой культуре слой фольклора настолько тонок, что вот-вот порвется живая нить песенных традиций, передающихся от старшего поколения к младшему. Поэтому нужно не только сохранять, но и приобщать, пропагандировать и показывать при любой возможности, в том числе и на сцене, то, что народ хранит в своей памяти веками.

Традиционная культура, равно как и язык, является для каждого человека одним из основных факторов для этнической самоидентификации. И если мы хотим ощущать себя русскими людьми, мы обязаны знать свои корни, традиции, в том числе и песенные.

В современной концертной практике, в быту, в науке термин «фольклор» несет совершенно разную смысловую нагрузку. Поэтому прежде всего уточним, о каком именно фольклоре пойдет речь.

Фольклор как устное народное творчество и связанное с ним народное исполнительское искусство сегодня действительно нужда-

ются в дополнительных определениях, что связано с разнообразием форм бытования и тиражирования:

1) фольклор аутентичный (то есть подлинный, без обработки), этнографический, который сохраняется в среде носителей традиции и передается от старшего поколения к младшему;

2) фольклор аутентичный реконструированный, то есть восстановленный в новых бытовых условиях (озвученный по записям в самом селе или в нетрадиционной, чаще всего городской среде);

3) фольклор обработанный (допускающий изменение текста на уровне слов, мелодии, ритма, лада, композиции, темброво-колористических характеристик);

4) фольклор стилизованный (допускающий не столько структурные изменения в напеве, сколько использование приемов, являющихся яркими признаками какого-либо другого исполнительского стиля, например, академического или эстрадного);

5) фольклор авторский (анонимное или авторизованное творчество самодеятельных или профессиональных музыкантов, опирающихся на народную музыкальную лексику).

Последние три вида бытования фольклора отражают различные формы **профессионализации народного творчества**.

В искусстве сложилось самостоятельное направление, которое опирается на народное творчество, но существует по законам не устной традиции, а письменной культуры с опорой на устойчивый текст (партитуру, сценографию). Основу этого направления составляют профессиональные народные коллективы — хоры, ансамбли. Они в различной степени — большей или меньшей — отражают подлинность использованного фольклора, но в любом случае опираются на письменно зафиксированный, обработанный текст, поскольку сцена требует в первую очередь исполнительской согласованности певцов, инструменталистов, танцоров. Таким образом, исчезают и другие признаки фольклора — анонимность, импровизационность. Зато появляются несвойственные традиционной песне плакатность, надуманность вокально-хореографических композиций, эстрадная стилизация. Это выявляется также в сценической одежде. Нередко в костюмах артистов нет ничего от национальной одежды — ни по форме, ни по крою, ни по декору. О таком — сувенирном народном искусстве — образно говорил Дмитрий Покровский, подчеркивая, что народные песни в обработке от настоящих отличаются «как набитое ватой чучело от живого зверя» [1: 47].

Как же случилось, что первые профессиональные народные хоры, созданные М. Е. Пятницким, А. Я. Колотиловой, Л. Л. Христиансенем, К. И. Массалитиновым из числа лучших сельских певцов — носителей традиции, которые пришли со своим репертуаром и со своими народными костюмами, превратились со временем в сувенирные коллекти-

вы? Вот несколько причин. Во-первых, невозможно было в одной песне объединить певцов, владеющих разными музыкальными диалектами без потери индивидуальности и отказа от каких-то специфических певческих приемов, свойственных только данному музыкальному диалекту (кто-то пожертвовал тембром, кто-то — тесситурой, кто-то — приемами импровизации, кто-то вынужден был отказаться от своего привычного распева гласных и пр.). Во-вторых, народное искусство стало искусством «на заказ»: было поставлено на службу советской власти и в сильнейшей степени идеологизировано. Требовались масштабные авторские композиции, прославляющие счастливую жизнь советского человека! В-третьих, постепенно народная песня в подлинном виде перестала быть для профессионального коллектива художественным эталоном, она обязательно должна была «приукрашаться» для сцены — якобы, этого требует зритель! Кстати, все эти мотивировки вновь возвращаются и активно применяются сегодня по отношению к фольклорным ансамблям. Не создадим ли мы нового монстра?

Профессиональное народное искусство, ориентированное на массового зрителя, настолько популярно, что практически при каждом сельском клубе или городском дворце существуют самодеятельные коллективы, подобные профессиональным хорам или ансамблям песни и танца. В специальных учебных заведениях — колледжах и вузах искусства и культуры ведется подготовка специалистов для профессиональной исполнительской деятельности — артистов и хормейстеров народного хора. Проблемы народно-певческого образования активно обсуждаются на Всероссийских конференциях и семинарах [2], и — как знать! — может быть, в результате профессиональные народные коллективы будут со временем правдивее и ближе к подлинным русским традициям!

Но и аутентичный фольклор робко, но находил свое место на сценических площадках. В 30–50-е годы XX столетия в сельских клубах появились коллективы, в которых народная песня зазвучала в подлинном необработанном виде. Первоначально они именовались народными хорами, значительно позже их стали называть фольклорными ансамблями, чтобы подчеркнуть иные творческие устремления по сравнению с любительскими народными хорами, созданными по образцам профессиональных. Руководителями самобытных (фольклорных) народных хоров становились энтузиасты — обычно наиболее талантливые исполнители, хорошо знающие местные обычаи и песни, но не имеющие музыкального или культурно-просветительского образования. Так, например, в 1938 году был организован знаменитый народный хор колхоза «Рассвет» в селе Афанасьевка Алексеевского района Воронежской (позже — Белгородской) области местным жителем Ефимом Тарасовичем Сапелкиным, который руководил этим хором почти 60 лет!

В 70-е годы XX века фольклорные ансамбли стали появляться и в больших городах. Исполнительская эстетика фольклорных ансамблей в большей или меньшей степени была ориентирована на конкретные локальные исполнительские традиции и сохранение тех признаков, без которых фольклор невозможен, — устность, традиционность, коллективность, анонимность, импровизационность, вариантность. О концертной деятельности именно таких ансамблей пойдет речь ниже.

С конца 70-х годов XX века количество городских фольклорных ансамблей лавинообразно растет по всей стране. Толчок к такому движению был дан Дмитрием Покровским и его экспериментальным ансамблем, начинавшим свою деятельность при Фольклорной комиссии Союза композиторов России в 1973 году, а управлять этим стихийно возникшим движением стал Российский фольклорный союз, созданный в 1989 году Анатолием Мехнецовым. Трудно переоценить роль этих двух выдающихся людей в отечественном фольклористическом движении.

Д. Покровского привлекала необычность фонического звучания, эстетическая красота сложных в ритмическом и ладовом отношении народных песен, вокальное и импровизационное мастерство. Задумывался он об этом или нет — но в выборе Д. Покровского угадывается подход концертирующего музыканта. Приведу фрагмент его размышлений, опубликованных уже после смерти по черновым наброскам. «Я встречаю тысячи фанатиков фольклора и с ужасом замечаю среди них все больше и больше ценителей, и думаю — не сошли ли они с ума? Что они орут, как это они могут целых пять часов подряд ходить, взявшись за руки, по траве с пением этих ужасно примитивных песен? Почему они требуют, чтобы и я прыгал с ними? Почему на моих концертах они упорно требуют, чтобы я спел самую пошлую из всех песен, которые я пою? Неужели им нравится часами выбивать ногами самые примитивные из всех русских народных ритмов? Почему после трех-четырёхчасового занятия, когда я учу их тонкостям голосоведения, естественной и красивой вокальной позиции, внимательному отношению к строю и содержанию этих гениальных музыкальных творений — сложнейших полифонических русских протяжных песен, — они выходят на улицу и еще три часа горланят похабные песни?... Почему мне это так противно?» [1: 57].

Итак, позиция Д. Покровского: фольклорное исполнительство, как и любое профессиональное исполнительство, должно опираться на самые сложные в художественно-эволюционном отношении образцы, только при таком условии оно может быть предметом популяризации. Включенность фольклора в систему профессионального искусства позволила Д. Покровскому быть подчеркнута открытым для любых сценических экспериментов с народной музыкой: фоль-

клор и рок, фольклор и джаз, фольклор и композиторское творчество (вспомним его проекты с Полом Уинтером, Владимиром Мартыновым, участие в исполнении «Свадебки» И. Стравинского и т.п.).

Анатолий Михайлович Мехнецов отстаивал в фольклорном исполнительстве иную точку зрения: красоту, целесообразность и глубину фольклора можно понять, постичь (и показать — тоже) только в культурном и этнографическом контексте — в совокупности всех смыслов фольклорного текста. Эстетический выбор при формировании исполнительского стиля певческой традиции был сделан самим народом, а «...порождающим началом, носителем и субъектом выражения [исполнительского стиля — Г.С.] в этом случае является не персона, художник-творец, личностное начало, а общинное, этническое сознание, коллективный опыт. При этом индивидуальны, избирательно оценочный подход к использованию выразительных средств в построении именно *фольклорного текста* (курсив — А.М.) становится организующим фактором, но лишь тогда, когда такой опыт становится коллективным достоянием» [3: 41]. В таком понимании не только любая песня, но даже интонируемый выкрик представляет собой то важное необходимое звено, без которого традиционная культура предстает в искаженной форме.

Стремление к правде, к аутентичности звучания, к воссозданию соответствующей ситуации и культурного контекста для исполнения народных песен, с одной стороны, совершенствование ансамблевого мастерства и его сценическая демонстрация, с другой стороны — вот те маяки, между которыми лавируют современные городские фольклорные ансамбли.

Руководителями городских фольклорных ансамблей становятся уже профессиональные музыканты, которые называют себя лишь «посредниками», «проводниками», а настоящими Учителями провозглашаются сельские мастера пения — носители традиции. По существу, участники ансамбля занимаются фольклористической деятельностью: собирают и расшифровывают народные песни и связанные с ними обряды, создают искусственную среду для реконструкции аутентичного фольклора, но при этом воспринимают фольклор как явление высокого искусства, а не как традиционное средство общинной и семейной коммуникации.

Фольклорные ансамбли сегодня выполняют очень важную функцию в сохранении национальных традиций и аутентичного фольклора, несмотря на то что большинство участников являются не носителями, а временными хранителями традиции. Разумеется, эту высокую миссию выполняют не все фольклорные ансамбли, поскольку, к сожалению, среди них есть и такие, которые к традиции относятся так: не знают, не умеют, не осваивают, не сохраняют, не продолжают, а используют. Таким коллективам хочется сказать: «Нравится петь для

себя? Это здорово! Только пойте у себя на кухне, не выходите на сцену!» (Увы, они и на сцену выходят, и деньги хотят зарабатывать!)

Основная цель фольклорного ансамбля — популяризация традиционных песен, игр, обрядов, плясок, инструментальных наигрышей, забав. Порождающие ситуации для исполнения традиционных песен в современной бытовой и праздничной культуре существенно изменились, поэтому фольклорные ансамбли стали неотъемлемой частью организованных городских и сельских праздников. Во многих регионах стали проводиться фольклорные фестивали — и не только приуроченные к календарным или памятным датам, но и организованные как смотры талантов национальных традиционных культур.

Итак, фольклорные ансамбли все чаще стали появляться на сцене. Но не превращаются ли они в новый вид профессионального творчества на народной основе, в новый музыкальный сувенир? С одной стороны — увы! — превращаются, и это направление достаточно востребовано обществом и успешно коммерциализируется. С другой стороны, многие фольклорные ансамбли в ущерб своей возможной популярности ищут способы и формы даже в сценическом воплощении фольклора максимально достоверно представлять народные песенные и инструментальные традиции.

Отметим типичные формы выступлений аутентичных фольклорных ансамблей и ситуации, в которых они оказываются наиболее востребованными.

1. Игровое представление. Программа рассчитана на вовлечение зрителей в игровое действие (вне сцены или на сцене), куда включают народные игры с музыкой и пением, и орнаментальные хороводы, бытовые танцы (кадрилы, польки). Такая форма наиболее приближена к условиям естественного бытования фольклора, когда между исполнителем и зрителем нет никакой границы и любой человек может без специальной подготовки принять участие в общем действии. При всей кажущейся стихийности происходящего создать такое действие вряд ли возможно без предварительной подготовки участников фольклорного ансамбля, без определенного сценария, умелого ведущего. Игровое представление — самая эффективная форма приобщения детей и молодежи к фольклору, кроме того, игра артистов со зрителем сама по себе интересна для посторонних (отстраненных) или случайных наблюдателей. Фрагмент игровой программы иногда становится частью сольного концерта фольклорного коллектива.

Игровое представление как форма фольклорного театра может иметь сюжет, фабулу, роли и актеров, но при этом зритель ощущает себя соучастником этого представления и в определенные моменты сценария включается в игру. Такие игровые представления, например, умеют создавать в Сургутском колледже искусств им. А. С. Знаменского (педагог И. П. Никитина).

2. Фольклорный блок в сборном концерте. В таких концертах фольклорный ансамбль лишается самостоятельности в выборе репертуара и полностью подчиняется режиссеру. К сожалению, чаще всего режиссер для этого блока приглашает несколько фольклорных ансамблей, которые, сменяя друг друга через 40–50 секунд, появляются с песней «повеселее», чтобы на сцене создать иллюзию шумного народного праздника. Иногда фольклорный ансамбль нужен, чтобы исполнить какую-либо популярную песню или народный романс вместе с залом. Такая ограниченность в использовании фольклорного ансамбля уничтожает сам смысл фольклористической деятельности или ее глубину, поскольку из всего репертуара ансамбля используется только самый поверхностный — развлекательный — слой. Кроме того, выступление фольклорного ансамбля в сборном концерте может быть заведомо проигранным, если следует сразу после коллектива, использующего фонограмму. Иногда лучше отказаться от участия в таких концертах. Но, с другой стороны, сборные концерты популяризируют фольклор, показывают его в качестве высокохудожественного произведения искусства.

3. Сборный фольклорный концерт. В концерте участвуют только фольклорные коллективы, и каждому из них, как правило, предоставляется право самому выбрать 2–3 песни для исполнения. Обычно отбираются песни разных жанров — календарная, протяжная, плясовая или народный романс. Разнообразие коллективов и представленных ими песенных традиций обеспечивают постоянный зрительский интерес. Концерты такого типа, как правило, открывают и закрывают фольклорные фестивали. Такие концерты могут проводиться как на открытой площадке (например, на фольклорном фестивале «Троица в Новой Усмани») или в закрытом помещении (например, в концертном зале Воронежской филармонии на фольклорном фестивале «На Казанскую»). Есть особенность и в построении таких сборных концертов.

Во-первых, песню следует «представить» зрителю, поскольку он не может следить за текстом из-за диалекта, распевов, необычных тембров, многоголосия. Зритель должен хотя бы в общих чертах представлять, в каких обрядовых или бытовых ситуациях могла исполняться та или иная песня.

Во-вторых, исполнителям следует ограничить количество куплетов, поскольку зритель, как правило, наслаждается исключительно музыкальными напевами, а они имеют всегда строфическую форму, поэтому трех-пяти куплетов обычно достаточно для показа лирической песни и двух-трех минут звучания — для песни с пляской.

Во-третьих, общая продолжительность концерта не может превышать двух с половиной часов в закрытом зале (с антрактом) и трех часов — на открытой площадке. Это предел для активного восприятия музыки.

4. Концерт-лекция. Эта форма выступления позволяет наиболее полно представить зрителю и сам коллектив, и традиции, которые он сохраняет. Успех выступления зависит в данном случае не только от уровня художественного мастерства в исполнении песен, но и от умения ведущего обратить внимание зрителей на характерные особенности традиции, нарисовать воображаемый этнографический контекст и тем самым вызвать зрительский интерес прежде всего к самой традиции, а также к фольклористической деятельности ансамбля. Выступление ведущего (обычно — самого руководителя ансамбля) вряд ли должно быть похоже на лекцию в настоящем смысле этого слова, скорее, в его словах должны содержаться развернутые пояснения относительно исполняемых песен.

Такие концерты проводятся, как правило, в форме мастер-классов и презентаций на фольклорных фестивалях в рамках творческих лабораторий. В зависимости от задачи, которую решает руководитель, ансамбль может исполнять песни фрагментами (при обзоре репертуара, жанровой системы местной традиции) или целиком (для глубокого погружения в образно-эмоциональный строй песни).

5. Тематический концерт. Он может проводиться с участием одного или нескольких коллективов. Главная задача тематического концерта — просветительская. Непросто создать сценарий такого концерта: в содержательном плане надо найти подходящий ракурс для раскрытия темы, ведущего с артистическими способностями, придумать оформление сцены, возможно — инсталляцию, умело использовать демонстрацию видео- и слайд-шоу и т.д. При подготовке тематического концерта следует помнить, что текст, который интересно читать, зачастую невозможно слушать, потому что в устной речи действуют другие законы в построении текста. Предложения должны быть короткими, с минимальным количеством придаточных оборотов. Зато чаще следует прибегать к сравнениям, красочным эпитетам, образным ассоциациям; они заставляют зрителя фантазировать, мечтать, представлять, в конечном итоге — медитировать на предложенную тему. Следует добиваться музыкальности речи: повышать и понижать интонации, ускорять и замедлять темп произнесения. Казалось бы, проще пригласить для ведения концерта профессиональных чтецов, но практика показывает, что в них нет самого главного — понимания предмета и личного переживания фольклористического опыта.

Тематические концерты в системе досуговой деятельности сегодня не популярны, но зато широко востребованы в учебных заведениях: общеобразовательных школах и школах искусств, колледжах, вузах. Вот несколько названий тематических программ, подготовленных выпускниками кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств: «Соловей с кукушкой соваривался

(о символике птиц в южнорусском фольклоре», «Проводные обряды в русской традиции», «Таня-Танюша (о курских танках и карагодах)», «Пиша, пиша султан турецкий (о традиционных воронежских песнях с исторической тематикой)»).

6. Литературно-музыкальная композиция. По существу, эта форма — одна из разновидностей тематического концерта. Ее отличие в том, что здесь не нужен ведущий-рассказчик. Его заменяют литературные отрывки, которые могут читать сами участники или приглашенные артисты. Литературно-музыкальная композиция достаточно редко присутствует в концертной практике фольклорных коллективов, поскольку чтение стихов и литературных отрывков не сочетаются (или редко сочетаются) с народными песнями. Нужен большой вкус и начитанность, чтобы уметь соединить письменную и устную культуру и не впасть в эклектику. Зато отлично звучат в качестве стиховых интермедий отрывки из текстов песен. Они подготавливают и раскрывают суть песни, которую предстоит исполнить, а в целом — позволяют музыкально-поэтическими средствами реализовать художественный замысел тематической концертной программы. Пример такой программы — композиция «Вспомни, вздумай, моя сударушка» (южнорусские песни о любви)» в репертуаре фольклорного ансамбля «Воля».

7. Сольный концерт коллектива. Пожалуй, это самая трудная форма выступления, а для некоторых коллективов — недостижимая. Очень непросто сделать программу разнообразной, динамичной, зрелищной, не прибегая к обработке фольклорного материала. Выходя на сцену, коллектив должен заботиться не только о достоверности и высоком качестве исполнения, но и о художественной целостности и зрелищности программы. Зритель не только слушает, но и смотрит на исполнителей, которые либо создают и доносят созданные ими художественные образы до каждого сидящего в зале, либо работают отстраненно, без художественного «прибавочного элемента» (термин Д. Лихачева), призванного превратить бытовое исполнение в высокое искусство. В поисках зрелищности коллективы нередко уходят от аутентичного фольклора, считая его скучным, и прибегают к скрытым или явным обработкам, искусственному артистическому куражу, сценическим штампам и другим эстрадным приемам. Чтобы избежать подобной подмены аутентичного фольклора на стилизованный, необходимо в репертуаре иметь песни разных жанров, фрагменты сценической реконструкции традиционных обрядов, сольные и инструментальные номера, дуэты, трио. Программа должна быть скреплена общей идеей или темой сольного концерта. Например, «Старое, новое, вечное».

8. Выступление в рамках организованного массового праздника. Как правило, такие выступления включаются в сценарий праздника и носят программный характер, обеспечивая целостность сце-

нарного замысла («Проводы зимы», «День города», «Престольный праздник», «Праздник урожая» и т.п.). Такие мероприятия обычно масштабны, опираются на народные традиции и выполняют прежде всего познавательную-развлекательную задачу. Традиционные элементы народных праздников показывают на сцене фольклорные ансамбли, а выступления коллективов иного рода (танцевальных, народных хоров, солистов, инструменталистов, фокусников) превращают представление в яркое эстрадное шоу. Публику в таких представлениях удерживает не только «смотрибельность», зрелищность, но и возможность участвовать во всевозможных конкурсах, играх, диалогах с ведущим, а также возможность подпевать и танцевать у сцены. Пример такого представления в рамках организованного праздника — «Проводы Масленицы».

9. Народная драма. Традиционные формы народного театра, как правило, не требуют от участников специальных навыков, будь то спектакль с живой игрой актеров («Лодка», «Царь Максимилиан») или с участием кукол («вертеп»). Исключение составляет театр «Петрушка». Тут, разумеется, нужно особое мастерство кукловода, виртуозное владение пищиком и талант импровизатора. Не каждому дано подняться до уровня знаменитого кукольника из Санкт-Петербурга Севы Мизенина!

Исключительно популярная в XIX веке, народная драма стала исчезать в XX веке гораздо быстрее, чем песенный фольклор, и сегодня в живом естественном бытовании практически не фиксируется. Однако на фольклорных фестивалях встречаются очень удачные реконструкции. Для фольклорного ансамбля прежде всего интерес представляют драматические формы с музыкальным оформлением, и в первую очередь — вертепный театр, где сцены из жизни Христа-младенца сопровождаются пением рождественских колядок и кантов. Концертный опыт коллективов Воронежской государственной академии искусств показывает, что такой мини-спектакль можно показать в любой аудитории, а также включить в сценическое выступление коллектива.

Разыгрывание народной драмы (например, «Лодки») учит участников фольклорного ансамбля быть артистически раскованными, а также импровизировать, экспериментировать с образами, а главное — проникнуться сутью народного юмора. Наиболее удачные опыты, разыгрываемые на досуге, можно показать и в сценических условиях.

10. Музыкально-этнографический спектакль. В российском фольклорном движении эта форма приобрела большую популярность в последнее время, особенно в больших коллективах, где вместе занимаются люди разных возрастов, разного певческого мастерства и каждый участник может получить в спектакле сильную роль. Музыкально-этнографические спектакли популярны также и в учебных

заведениях, поскольку в них есть и необходимость и возможность объединить в одной программе несколько курсовых фольклорных ансамблей.

Однако главное преимущество спектакля перед концертом — в возможности воссоздать этнографический контекст традиции, в которой складывалась и жила народная песня: быт, костюм, говор, привычные нормы и правила общения, различные жизненные ситуации. Разумеется, такой спектакль не должен превратиться в костюмированный концерт с словесными вставками-диалогами типа: «Давайте, девки, венки завивать». — «Давайте». В спектакле должна быть идея, фабула, вполне определенное время и место действия, персонажи, которых происходящие события заставляют меняться. При этом главным в спектакле все же должна быть песня. Идея музыкально-этнографических спектаклей не нова. По существу, именно из нее выросла бытовая опера XVIII века.

Люди старшего поколения помнят первые спектакли, поставленные в предвоенное и послевоенное время в Государственном русском народном хоре им. М. Е. Пятницкого его племянником — фольклористом В. Казьминим: «За околицей», «Русская свадьба». Текст спектаклей состоял почти полностью из пословиц и поговорок, обрядовых диалогов. В спектакле был представлен собирательный образ русской деревни, а диалектная природа языка (разговорного и музыкального) не была выявлена. Такая задача перед артистами и не ставилась.

Новое время порождает новые подходы. Установка на аутентичность — актуальная задача современного музыкально-этнографического спектакля, подготовленного фольклорным ансамблем. А это требует максимальной этнографической достоверности в использовании диалекта, музыкального и словесного фольклора, костюмов, фрагментов обрядов и т.д. Если создание сценария музыкально-этнографического спектакля — задача очень сложная, то подбор песен, кажется, еще более труден. Песни должны быть разнообразными, органично появиться в спектакле, принадлежать к одному региональному (а лучше — локальному) стилю и соответствовать историческому периоду, отраженному в сюжете спектакля.

Так, например, спектакль «Дело было в Оськино», поставленный силами студентов Воронежской государственной академии искусств в 2008 году, создавался на основе локальной песенной традиции, сложившейся в селе Оськино Хохольского района Воронежской области и близлежащих селах — Яблочное того же Хохольского района и Россошки Репьевского района. Все эти села входили в дореволюционное время в Оськинскую волость. Записи в селе были сделаны в 90-е годы XX века двумя фольклорными экспедициями под руководством автора статьи. Все участники спектакля до начала работы были ознакомлены с особенностями местной традиции. В спектакле

показана история девушки, которая в младенчестве была подброшена на воспитание в селе Оськино в тяжелые годы коллективизации и раскулачивания, поскольку мать осталась без жилья и средств к существованию. Уже после войны мать и дочь находят друг друга. В спектакле прозвучало 20 местных песен, в сценическое действие были включены обряды: «Вождение русалки», «Утро свадебного дня в доме невесты». Главная цель — показать лучшие качества русского народа: соборность, взаимопомощь, умение понять, сострадать, прощать. Спектакль имел большой успех у публики.

Как оценить эффективность концертной деятельности фольклорного ансамбля?

Сотни или даже тысячи русских людей, живя у себя в России, впервые услышали подлинную народную песню от фольклорного ансамбля на сцене. Выступления с аутентичным (в том числе и реконструированным) фольклором — это возможность продлить жизнь традиционной песне, сохранить традиционную песню в живом звучании для будущих поколений. И этот шанс надо обязательно использовать.

Цитируемая литература

1. Покровский Д. В. Из заметок о традиционной культуре // Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество / сост. Н. Р. Буданова, Н. В. Морохин. М., 2004. С. 46–59.
2. Народно-певческое образование в России: Сборник материалов научно-практических конференций. М: ГРЦРФ, 2009.
3. Мехнецов А. М. Стиль в музыкальном фольклоре: Замечания к постановке проблемы // Фольклор: современность и традиция. Материалы 3-й Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М: 2004. С. 40–43.

Д. В. МОРОЗОВ

СОВРЕМЕННЫЙ НАРОДНЫЙ ХОР КАК МОДЕЛЬ «ПОЮЩЕГО СЕЛА»

Аннотация: В статье рассматриваются особенности современного состояния народных хоров и перспективы их развития. Основываясь на работах своих предшественников, а также на собственном опыте экспедиционных наблюдений и педагогической работы, автор предлагает принципиально новую модель народного хора, основанную на ансамблевом типе исполнительства и приближенную к аутентичным формам. В статье такой вид коллектива сравнивается с «поющим селом».

Summary: The article considers the peculiarities of modern condition of professional folk choirs and prospects for their development. Basing on the works of his predecessors and on his own expedition observations and pedagogic experience the author suggests an essentially new model of folk choir with an ensemble type of performance approximated to authentic forms. This kind of group is compared to a “singing village”.

Ключевые слова: народно-хоровое исполнительство, ансамблевое мышление, метод подготовленной импровизации, практическая этномузыкалогия, локальные музыкально-фольклорные традиции.

Keywords: professional folk choir performance, ensemble thinking, prepared improvisation method, practical ethnomusicology, local folk music traditions.

В последнее десятилетие народно-хоровое исполнительство переживает смену поколений. Музыканты, воспитанные в духе советского фольклоризма, уходят, а новые руководители и хормейстеры находятся в поиске своего пути. Актуальными на сегодняшний день проблемами являются вопросы методики работы с народно-певческим коллективом, современный репертуар и его сценическое воплощение.

Активность со стороны молодого поколения хормейстеров вызвана сменой хоровой народно-певческой парадигмы на ансамблевую форму репрезентации народного музыкального творчества на сцене. Популярными становятся выступления городских фольклорных

ансамблей, занимающихся реконструкцией локальных песенных стилей. Ежегодно проводятся этнофорумы и фестивали, творческие лаборатории и мастерские, собирающие все большее количество участников и зрителей. В свою очередь, репертуар государственных хоровых коллективов пополняется новыми фольклорными произведениями, однако их творческая переработка носит поверхностный характер по отношению к первоисточнику. Как правило, близкими к первоисточнику остаются ритм и мелодическая основа музыкальной строфы, тогда как исполнительские особенности и диалект нивелируются, а поэтический текст существенно сокращается. Но самое главное, без внимания остается тип ансамблевого мышления.

В середине XX столетия, в период становления народного хора как основной формы сценического воплощения фольклора, авторитетным являлось мнение о хоровом типе мышления в русском народном песенном творчестве. Вместе с тем накопленный за последние сорок лет научно-практический опыт этномузыковедения говорит об ином. «Песенная артель», «песенный гурт» всегда являлись основной формой совместного песнетворчества русского крестьянина. Уникальность русского традиционного ансамблевого мышления наиболее полно проявляется в культуре протяжного пения. И не только формы, порожденные типом интонационного взаимодействия, но и само ансамблевое мышление является одним из феноменов музыкального интеллекта. Поэтому, сохраняя и пропагандируя народное песенное творчество, нельзя его репрезентировать односторонне, уделяя внимание лишь очевидным, внешним чертам.

Предлагаемый взгляд на решение проблем народно-хорового исполнительства не подразумевает резкого реформирования всей устоявшейся системы. Качественно иная концепция работы с народным хором требует постепенного перехода к другому восприятию и воплощению народного музыкального творчества на сцене.

Отправной точкой в нашей модели народно-хорового исполнительства является принцип «поющего села», руководствуясь которым хор должен представлять собой совокупность ансамблей по аналогии с селом. Ансамблевый тип мышления скрепляет певцов внутри каждой группы и объединяет группы хора между собой. При этом соблюдается дифференцированный подход к количественному и качественному составу исполнителей при обращении к каждому песенному жанру. Сложные по многоголосию и форме протяжные песни поются небольшим ансамблем наиболее «припетых» и одаренных участников хора. Жанры «обиходного» репертуара могут исполняться всем составом, подобно тому как это происходит в сельских традициях. В данном разделении исполнительских функций действует принцип существования в традиционной песенной культуре «обиходных» и «замкнутых» ансамблей (по Е. В. Гиппиусу). Тип «замкнутого» ансамбля должен быть «ядром» каждого народно-хорового коллектива, а помимо хор-

мейстера, всему хору и его «фольклорной» группе необходимы постоянные консультации этномузыковеда, специализирующегося на той традиции, которой занимается коллектив. Поэтому в современном народном хоре должен постоянно работать этномузыколог, проводящий занятия по традиционной культуре и направляющий интонационно-слуховые впечатления при прослушивании образцов фольклора.

Важной методологической особенностью в данной концепции является иной подход к освоению песенного материала. Предполагается, что при разучивании и дальнейшем пении традиционных образцов певцы пользуются методом подготовленной импровизации, в соответствии с которым первоначально всем ансамблем разучивается инвариант напева, затем по одному или по двое к инварианту «припеваются» сходные по функции голоса, далее прибавляется следующий фактурный уровень. Ориентиром для данного метода является бытующий в местной песенной традиции мелодико-фактурный тип.

В соответствии с современным подходом к пространственно-временному делению региональных традиций, степень репрезентации стилистических особенностей предполагает три уровня: региональный, локальный и узколокальный. Узколокальными стилями занимаются отдельные группы хора, локальные особенности выявляются при исполнении несколькими ансамблями, тогда как региональный уровень отражает звучание всего коллектива. Необходимым дополнением к музыкально-диалектной палитре является соблюдение стилистических особенностей в сценическом костюме. Таким образом, изучение узколокальных традиций «замкнутым» ансамблем внутри хора позволит освоить музыкальную лексику традиции как исполнительскую логику на уровне ее моделирования и саморефлексии, что демонстрируют некоторые современные городские фольклорные коллективы. Несомненное достижение практической этномузыкологии в стремлении моделировать музыкальную лексику должно поддерживаться в народно-хоровом исполнительстве отказом в подражании академической манере пения.

Структура репертуара современного народного хора видится в сочетании трех музыкальных пластов: авторской музыки, обработок и аранжировок народных песен, фольклорных произведений. Манера исполнения, соответственно, имеет вектор направленности от наддиалектного пения (авторская музыка) до традиционной стилистики (фольклорные произведения). Аранжировки и обработки народных песен занимают переходное положение. При этом выбор звуковой реализации зависит от степени композиторской интерпретации первоисточника. Наиболее предпочтительными выглядят стилевые обработки, близкие распетым в селе городским песням и романсам: к примеру, обработки В. Бакке, М. Устинова, А. Федоськина, В. Царегородцева.

Наряду с авторской музыкой в последнее время актуальными становятся такие жанры, как духовный стих и кант, к которым воз-

вращается интерес после известных идеологических перемен. При исполнении данного пласта музыкальной культуры в полной мере может использоваться наддиалектная манера пения.

Как правило, в народных хорах при разучивании и исполнении песенного материала происходит смещение эстетических принципов одного жанра на другой, что ведет к искажению звукового идеала, стилистики и норм музыкально-поэтического языка первоисточника. Главным критерием выстраивания дальнейшей работы с произведением является его эстетика, отталкиваясь от которой необходимо сценически передать ее принципы, не выходя за рамки жанрового стереотипа.

В последнее время тенденцией становится включение в репертуар большинства народных хоров ярких южнорусских и казачьих песенных образцов, что ведет к размыванию региональной характерности. На наш взгляд, обращение к подлинному местному фольклору должно оставаться одним из основных идейных принципов существования народно-певческого коллектива, а совместная работа хормейстера и этномузыковеда должна быть ориентирована на воссоздание музыкально-диалектных особенностей своего региона.

До сих пор нет единого мнения относительно произведений, исполняемых с инструментальным сопровождением. Разногласия среди специалистов возникают в вопросе использования в хорах оркестра «андреевского» типа. Современные научно-практические достижения в области этноинструментализма позволяют говорить о создании при хорах музыкальных ансамблей традиционного состава, дополняющего целостность эстетического восприятия песен и воссоздающего музыкальный быт «поющего села».

Одним из компонентов сценического воплощения фольклора является хореография. основополагающие особенности народного творчества как синтетического вида искусства исключают разделение на «поющих» и «танцующих». Каждый участник хора должен объединить в своей практике пение, бытовой танец и игру на народных инструментах.

Таким образом, соответствуя предложенной методической модели, управление хором осуществляется группой специалистов — художественным руководителем, хормейстером, этномузыковедом, балетмейстером, этнохореографом и режиссером-постановщиком — объединенных общими творческими идеями и принципами построения работы.

Успех новой концепции зависит от степени внедрения ее в образовательный процесс на отделениях по подготовке хормейстеров народно-певческих коллективов, то есть функционирования методики на образовательном и профессиональном уровнях. Представленная система работы с народным хором имеет восьмилетнюю апробацию на отделении по подготовке руководителей народных хоров Государственного музыкального колледжа им. Гнесиных и кафедре хорового и сольного народного пения Российской академии музыки им. Гнесиных.

Ансамблевый тип мышления в хоре является подспорьем для создания такой формы сценического воплощения народного музыкального творчества, как «фольклорный спектакль». Посредством данной синкретической формы возможен показ сложных для обыденного восприятия музыкально-поэтических жанров — протяжной песни и жанров, музыкально оформляющих обрядовые действия. Именно «фольклорный спектакль» стал творческим ориентиром для народного хора РАМ им. Гнесиных. Государственный экзамен по подготовке дипломной программы по специальности «дирижирование народным хором», как правило, включает в себя две части: 1-е отделение состоит из авторской музыки, обработок духовных стихов и кантов, 2-е — представляет собой собственно фольклорный спектакль. За последние восемь лет были поставлены спектакли на различные темы — от бытовых зарисовок до глубоких философских обобщений: «Русь Святая и Языческая», «Песенный Пушкин», «Владимирская ярмарка», «Песни длиною в жизнь», «Сказ об Авдотье-Рязаночке», «Лики войны», «Песни над рекой», «Размышления о вечном». Работа студентов проходит под руководством В. А. Царегородцева, хормейстера Е. Н. Байковой и режиссера-постановщика Н. В. Табачковой. Консультантами хора являются этномузкологи А. С. Кабанов, В. М. Шуров и С. Н. Старостин. Разножанровый репертуар и разнообразные виды репетиционно-технологической работы создают богатое контекстуальное поле для дальнейшей творческой деятельности выпускников кафедры, что обусловлено высокими профессиональными требованиями к современному хормейстеру.

Определенные изменения в сторону предложенной методики происходят и в государственных коллективах. К примеру, в хоре им. М. Е. Пятницкого репертуар пополняется новыми фольклорными произведениями, продолжается творческий процесс создания сценических костюмов, постепенно теряет актуальность балетная группа. Указанные изменения связаны с активной работой художественного руководителя коллектива А. А. Пермяковой и хормейстера хора, выпускницы РАМ им. Гнесиных А. Кузнецовой. Однако дополнительные сложности в выборе методики работы и сценическом воплощении репертуара вызывают полистилистические особенности музыкального диалекта.

Подведем итоги. Народный хор в современной России остается воплощением традиционной культуры на уровне государства. Несмотря на многочисленные дискуссии по поводу «псевдоподлинности» данного сценического жанра, именно он связан у простого слушателя с понятием фольклорного искусства. Изменения в народно-певческом исполнительстве требуют иных подходов к репертуару и работе с ним в народных хорах. Перспективной для развития указанного направления музыкальной культуры является, на наш взгляд, концепция современного народного хора как модели «поющего села».

С. А. ЖАРОВ И А. В. СВЕШНИКОВ: ХОРОВОЙ ОБРАЗ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ ПО ТУ И ЭТУ СТОРОНЫ «ЖЕЛЕЗНОГО ЗАНАВЕСА»

Аннотация: В статье приведен подробный искусствоведческий анализ творческого пути двух выдающихся русских хоровых коллективов, чья деятельность совпала с наиболее драматичным для отечественной культуры периодом: Хора донских казаков С. А. Жарова, представляющего музыкальную культуру русского зарубежья, и Государственного академического хора русской песни под руководством А. В. Свешникова. Автор создает выразительные творческие портреты обоих коллективов и рассматривает сложные связи русского профессионального хорового искусства с церковно-православными певческими традициями и народной музыкальной культурой.

Summary: The article contains detailed art analysis of the development of two outstanding Russian choir groups whose activity coincided with most dramatic period of native culture. These are Sergey Zharov Don Cossacks choir, representing musical culture of the Russian Diaspora abroad and Alexander Sveshnikov State Academic choir of Russian song. The author presents expressive creative portraits of both groups and examines complex relations of the Russian professional choir art with the Orthodox Church singing tradition and folk music culture.

Ключевые слова: русская народная песня, русское хоровое искусство, церковные песнопения, хоровая аранжировка, А. В. Свешников, Хор донских казаков С. А. Жарова, звукоизобразительность, вокальные имитации.

Keywords: Russian folk song, Russian choir art, church hymns, choir arrangement, A. V. Sveshnikov, Sergey Zharov Don Cossacks choir, sound representation, vocal imitation.

Русская народная песня — богатейший художественный источник, к которому неизменно принадлежала школа русской национальной музыки в поворотные периоды своего становления и развития.

Русское хоровое искусство, переживавшее небывалый подъем на рубеже XIX и XX веков, не стало в этом смысле исключением. Провозглашенная Новым направлением русской духовной музыки идея генетического **сродства** русского церковного распева и народной песни [1] открыла новые возможности для национального хорового искусства. А воплощенная на практике концепция национального хорового репертуара, включавшего в себя «трех китов»: музыку церковную, народную и классическую композиторскую, — не просто уравнила их в художественных правах, но и вывела народную песню на большую концертную эстраду. Новые хоровые церковные песнопения и переложения для хора древних знаменных распевов оказались насыщены приемами народного многоголосного пения. В то же время хоровые аранжировки народных песен обогатились новейшими достижениями хорового письма, хоровой «инструментовки» — тембристики. Значительных достижений в этой области добились композиторы новой русской хоровой школы — А. В. Никольский, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, Н. Н. Кедров, А. Н. Черепнин и др.

Громадный культурный резонанс получило творчество выдающихся хормейстеров XX века, мастеров в области хоровой народно-песенной аранжировки — Сергея Алексеевича Жарова (1896–1985) и Александра Васильевича Свешникова (1890–1980).

И Жаров, и Свешников — прямые продолжатели достижений и завоеваний новой русской хоровой школы. Жаров прошел полный курс обучения в Московском синодальном училище церковного пения, много лет пел в Синодальном хоре, участвовал в триумфальных зарубежных гастрольях хора 1900-х годов, в первом исполнении «Всенощной» С. В. Рахманинова, был учеником великого русского хорового дирижера Н. М. Данилина. Легенда приписывает Свешникову также обучение в Синодальном училище, однако на самом деле Свешников учился в Московской народной консерватории и окончил Московское филармоническое училище, через работавших там педагогов тесно соприкасавшееся с Синодальным училищем и с Новым направлением. Сходными оказались начальные этапы судеб двух великих мастеров хора. Оба родились в маленьких российских городках с древними церковными и монастырскими традициями (Свешников — в Коломне под Москвой, Жаров — в г. Макарьеве Костромской губернии); оба с детства приобщились к церковному клиросному пению; оба, еще не закончив учебы, начали регентовать и сразу заявили о своем высоком профессионализме. И для С. А. Жарова, и для А. В. Свешникова художественным идеалом являлся хор *a cappella*.

Жизненную и творческую судьбу обоих переломил 1917 год. Жаров, вернувшийся после окончания московского Синодального училища в родной Макарьев, был вскоре призван в Красную армию, но попал в плен к белым. Пройдя подготовку в школе пулеметчиков,

он оказался в составе 3-й Донской дивизии под командованием генерала Абрамова. С дивизией С. А. Жаров навсегда покинул Россию в 1920 году. В страшном лагере для военнопленных под Константинополем — Чилингире — Жаров по распоряжению командования дивизии в конце 1921 года формирует хор, впоследствии названный Хором донских казаков, ставший главным инструментом творчества великого хормейстера на всю оставшуюся жизнь.

Свешников, оставлявший Москву на время гражданской войны, возвращается сюда в начале 1920-х годов и становится весьма известным и уважаемым московским регентом храма Успения в Могильцах; однако после 1927 года вынужден навсегда распротиться с церковно-певческим делом и клиросным регентованием. Свешников руководит сначала небольшой хоровой капеллой (ансамблем из 12 человек), а затем выросшим из нее хором Всесоюзного радиокомитета. В 1936 году Свешников, распрощавшись с радиокомитетом, создает Государственный хор СССР, однако очень скоро разлучается со своим детищем на четыре года. Будучи назначен художественным руководителем Ленинградской академической капеллы, он заменил на этом посту М. Г. Климова (бывшего «синодала»), скончавшегося в 1937 году. Главным дирижером Госхора СССР Свешников вновь становится в 1941 году, а осенью 1942 года решением правительства хор был переформирован в Государственный академический хор русской песни¹. Этот хор стал «делом жизни» А. В. Свешникова и принес ему заслуженную славу и мировое признание.

И в Хоре донских казаков, и в Государственном академическом русском хоре народная песня получила значение базового репертуарного фундамента. Почти ровесники, сформировавшиеся как люди и как музыканты в 1900-е годы, во времена расцвета «русской идеи» в хоровом искусстве и на концертной эстраде, Жаров и Свешников во многом сходно понимали сам феномен народной песни. Для них народная песня — это не узко локальное, фольклорное, диалектное явление, а широкий слой музыкальной культуры, имеющий устное распространение, вошедший, так или иначе, в повсеместное употребление. В этот слой популярной, иначе говоря, общерусской, песенности попадали и традиционные, собственно фольклорные песни, и народные песни поздней формации, и солдатские песни, и авторская «русская песня», и романс — самого разного происхождения, включая цыганский. Жанровый состав этого слоя, даже выбор отдельных песен у обоих регентов однороден. Так, у обоих становятся хитами «Вечерний звон», «Эй, ухнем», «Во кузнице», «Однозвучно гремит колокольчик», «Подмосковные вечера» и др. Явная разница — в во-

¹ В 1955 году коллектив был переименован в Государственный академический русский хор СССР.

инско-донском «акценте» хора Жарова и общенационально-русской направленности хора Свешникова.

И Жаров, и Свешников воплотили в своих аранжировках представление о народной песне как о величайшем национальном достоянии России, подняли их на уровень «большого» искусства, обогатив новаторскими достижениями русской хоровой школы.

Однако культурные условия, выпавшие на долю творческой судьбы Жарова и Свешникова, оказались поразительно несхожими. Это и привело в результате двух художников к различному осмыслению сущности и предназначения своего искусства вообще и, в частности, к разным концепциям хорового претворения народной песни.

Свой хор русской песни Свешников создавал в стране с абсолютным диктатом государства, в стране победившего атеизма, в стране, где подлинная народная/фольклорная музыка была вытеснена за рамки социалистической культуры и заменена системой узаконенных *псевдонародных* хоров и оркестров. Вместе с церковью и церковным искусством была упразднена и национальная идея хора, породившая в России в 1900-х годах расцвет хорового дела. Ни о какой «русской идее» в хоровом искусстве, тем более о триединстве национального хорового репертуара, сочетающего церковный, народный и классический отделы, в СССР не могло быть и речи. Общему снижению уровня хорового и певческого искусства немало способствовало выхолощивание песенного жанра — основным его видом становится массовая песня.

Хор русской песни стал оазисом, художественным заповедником, отвоеванным Свешниковым у советской массовой культуры с ее пошлостями и штампами. Но великий хормейстер идет намного дальше; в условиях жесточайшей поднадзорности он решает задачу возрождения и продолжения русской хоровой традиции силами одного отдельно взятого хора. Свешников искусно пользуется тем, что музыка — не литература, и в ней гораздо сложнее обнаружить запрещенные смыслы. Поэтому в свою художественную стратегию Свешников — руководитель хора вынужденно включает две тактические линии: явную, открыто декларируемую внешнюю линию — и линию сокровенную, содержательную, молчаливо осуществляемую на уровне музыкальной образности и семантики.

Внешний облик своего хорового коллектива и его репертуар А. В. Свешников демонстративно формирует в соответствии с государственными культурными установками. Здесь важную роль играют публичные заявления Свешникова, сделанные устно и в печати, о *народной* сущности хорового песенного искусства: «Песня пробуждает в человеке лучшее, что в нем есть, заставляет звучать самые тонкие и нежные струны сердца и, что бы он ни любил, к чему бы ни был привязан всей душой, всегда обращает его чувства к Родине, вы-

зывает радостное ощущение ее красоты и величия» [2: 53]. Отметим, насколько умело Свешников обыгрывает советский штамп: главный вид любви советского человека — любовь к Родине. Неудивительно поэтому, что заглавным произведением в репертуаре хора становится «Родина слышит» Шостаковича. Хоровое пение — искусство истинно народное, говорит Свешников и восславляет, наравне с народными, песни революционные, советские, боевой Красной Армии и т.п.² В духе «советской народности» оценивает Свешников и достоинства собственно народной песни: «Народная песня, как самая задушевная дружеская беседа, роднит и сближает, поэтому хоровое пение следует считать одним из сильных средств воспитания дружбы, верности и единства» [2: 54]. В репертуар хора Свешников отбирает кристально ясные, по сути классические народно-песенные тексты, удовлетворяющие всем цензурным требованиям.

В соответствии с тезисом «песня — высочайший жанр советской музыки, а народная песня — ее святыня» Свешников воспитал свой хор как высокопрофессиональный певческий ансамбль. Путем систематических упражнений, неуклонного тренинга Свешников сформировал у хора «слитность, объемность звука», обогащенного «таким разнообразием тембровых красок, которые позволили бы хору легко решать любую художественно-техническую задачу» [3: 176]. Хор русской песни овладел «предельным вокально-техническим совершенством в исполнении», был подготовлен к творческому раскрытию музыкальной образности высокой сложности [3: 176]. Столь любимым Свешниковым «упражнением с закрытым ртом способствовали выработке чистоты интонирования и повышали вокальную позицию» [3: 176]. «Прием выравнивания гласных способствовал приобретению навыка *сглаживания регистров*» [3: 179]. Сторонник фонетического метода в обучении хора (пения на слоги), Свешников выработал в хоре единую вокальную манеру пения, что позволяло выстраивать тембровый фон, отличающийся в каждой конкретной песне [3: 180]. Очень любивший образную сочную русскую речь, русский говор, сам удивительно говоривший, Свешников особое внимание уделял осмысленному, отчетливому, совершенному произнесению слова. «Мне представляется, — писал он, — что слова должны восприниматься и читаться певцами так, как будто они вылеплены или высечены на камне. Благодаря выпуклым, объемным словам раскрывается красота родного языка,

² «Годы Октябрьской революции и гражданской войны можно назвать праздником, торжеством массовой песни... Песня была верным другом и боевым товарищем в походах Красной Армии... Совершенно особое, исключительное по важности место занимает в нашей музыке советская песня. Еще никогда ни в одной стране композиторы не сочиняли столько песен... Трудно охватить разом все то, что связано с советской песней, с ее благой миссией в наше замечательное время» [2: 53].

усиливается правдивость музыкальной речи. Без выпуклых, четких слов вокально-хоровая музыка неполноценна. Дело в том, что она воздействует не только на чувства, но и на зрительное воображение. Через слушание всегда видится то, о чем поется. Особенно характерны в этом отношении наши народные песни» [2: 59].

Уникальный ансамбль Хора русской песни обладал несравненным мастерством коллективного кантиленного пения. Звучание хоровых партий отличалось редкой цельностью («как один человек»), гармоничной слаженностью звукоизвлечения, ориентированного на стиль пения бельканто. Звуковая динамика в пении достигалась во многом благодаря искусно срежиссированным контрастам (тембровым, силовым, штриховым — по способу звукоизвлечения) между хоровыми партиями, а также между монолитом хора и солистом (дуэтом солистов). Особое совершенство звуковой гармонии придавали голоса солистов (воспитанников и участников хора), мастерски владеющих умением «изливать мелодию» на фоне хорового tutti, не теряя органичного единства с хором. Помимо идеи художественного совершенства, идеальная звучность хорового ансамбля, слитность голосов, монолитно и полно звучащий хоровой аккорд служили в то же время наглядным выражением идеи коллективного единения, сплоченности («народ как великая хоровая личность» — Н. С. Трубецкой).

Фанатизм, с которым Свешников постоянно совершенствовал исполнительское, техническое мастерство Хора русской песни, можно было бы принять за болезненную прихоть великого музыканта — по большому счету, исполнение аранжировок народных песен не требовало столь тонко настроенного, совершенного хорового инструмента. Если бы не далеко идущий стратегический план маэстро, явно обнаружившийся, когда хор, уже ставший Государственным академическим русским хором, исполнил «Всенощную» С. В. Рахманинова, и это исполнение было признано эталонным.

Аранжировки народных песен стали для Свешникова полем универсального художественного творчества, сполна реализующего хоровое воплощение «русской идеи», творчества, восполняющего усечение советской властью церковной и классической композиторской частей триединого национального хорового репертуара. Благодаря совершенству хорового ансамбля Свешников смог наполнить аранжировки народных песен высокой духовностью, свойственной жанрам религиозного пения, превратить их в подлинно художественные произведения. Такая сверхзадача, безусловно, наложила своеобразный отпечаток на самый стиль этих хоровых переложений.

В аранжировках Свешникова народная песня становится красочным живописным полотном («через слушание всегда видится

то, о чем поется»), «отлитым» в твердые каноны художественной формы. «Хоровое пение тогда слушается хорошо, когда в нем много красок, оттенков и когда каждое слово поется со смыслом. <...> в хоровом пении важна не сила звука, а его внутренняя энергия, его выразительность» [2: 58]. Тут нужно подчеркнуть, что Свешников не упустил даже такой тонкий нюанс народной песни, как нетемперированность ее строя, отразившийся в умении дирижера «слышать песню в ее естественном *нетемперированном* (здесь и далее выделено автором. — Н.Д.) звучании и строить хоровое произведение в четвертитоновой настройке, *когда до-диез не равен ре-бемолью*, что, тем не менее, не вносит в пение тоновую фальшь» [3: 187].

Для Свешникова всегда важен жанр и характер каждой конкретной народной песни — шуточная, веселая хороводная, стихийная плясовая, лирическая во всех оттенках ее настроений, раздумчивая историческая, надвременная эпическая и т.п. Сообразно характеру песни, Свешников создает ее особый хоровой колорит, выразительные средства, динамику композиции — увлекательный, но крепко спаянный, музыкальный «сюжет». Он складывался из изобретательного чередования *разных* способов музыкального изложения: изумительных по вокальному мастерству сольных запевов и всякий раз неожиданных по форме вступления голосов хоровых «подхватов», выделения групп хора, переходов от одного фактурного рисунка к другому. Сами эти рисунки в аранжировках Свешникова очень красочны. Здесь и «пустые» вертикали широких дублировок (квинта через октаву во «Сне Степана Разина»), живописующих роковой смысл вещего сна и страшную реальность давних исторических событий; великолепные имитации «проголосного» стиля народной подголосочной полифонии («Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», «Час по часу день проходит», «Лучинушка») и каждый раз по-новому варьирующиеся «переговоры» солистов и групп хора («Вдоль да по речке», «Белолица, круглолица», «Солнце всходит и заходит» и др.). Свои фактурные решения получают песни (или их фрагменты), исполняемые только мужской или только женской группами хора, при том что на первый план выносятся сама специфика их тембрового колорита: звонкое, светлое или теплое грудное звучание женских голосов; мужественное, насыщенное энергией, сумрачное и плотное — мужских («Я по ландыши ходила»; «Ах, ты, ноченька»; «Эй, ухнем/Дубинушка»; «Колечко» и т.д.). Использует Свешников и хоровые подражания фактуре инструментального сопровождения, условно передавая характер обобщенного инструментального звучания («Что, красотка молодая», «Ночь темна-темнешенька», «Прощание» и мн. др.), не теряя при этом ощущения монолитной цельности фактуры. Комбинация различных фактурных приемов способна стать важ-

нейшим выразительным средством, как, например, в песне «Колечко», где каноническая имитация мужских голосов в начале строфы создает эффект реверберации бьющих в берег морских волн, унисон и последующее аккомпанирующее «тати-тати» (тонико-доминантовая фигурация басов) сопутствуют речи рассказчика, а хоровое аккордовое завершение *tutti* как бы подтверждает правдивость всего повествования. Особый колорит быстрого «шелестящего» хорового *staccato*, то темновато-сумрачного в низком регистре, то разлетающегося яркими блесками по всему обширному хоровому диапазону, расцветчивает фантастичными, таинственными красками народную песню «Ночка моя, ночка, ночка темная», превращая ее в своеобразное вокальное скерцо.

Фактура песенных аранжировок Свешникова рождает аллюзии с широким спектром произведений музыкального искусства. При исполнении все это красочное многообразие неизменно находится под твердым контролем дирижера, а хор, даже в моменты звучания ансамблей голосов или самых утонченных, предельно тихих звучаний *tutti*, неизменно остается все тем же монолитом, гигантской «хоровой личностью».

Об особом даре Свешникова обходить идеологические препоны и исполнять запрещенную духовную музыку или зажимаемую властями музыку классическую, приспособливая к ней вполне невинные по содержанию светские тексты, вспоминают его современники и сподвижники³. Этот прием впервые был применен в русской хоровой музыке в 1920-е годы. Так, в декабре 1928 года вокальный квартет, официально входивший в состав Государственного института музыкальной науки (ГИМНа), во время демонстрации своей концертной программы перед расширенным составом ученого совета института исполнил переложение менуэта В. А. Моцарта (из фортепьянной сонаты Es-dur), выполненного А. В. Никольским на стихи Е. А. Баратынского [4: 203–204]. Свешников чутко уловил это новшество и активно воспользовался в своем творчестве расширившейся в середине 1930-х годов тенденцией исполнять вокальные (ансамблевые, хоровые) переложения инструментальных произведений. Особенно ярко эта тенденция была поддержана Ленинградской капеллой им. М. И. Глинки, виртуозно исполнявшей аранжировки оркестровых произведений под руководством М. Г. Климова [4: 207], которого Свешников сменил на посту глав-

³ «...и в 40-е, и в 50-е, и в более поздние годы хор Свешникова исполнял много русской духовной музыки — знаменитые концерты Бортиянского и Березовского, сочинения Балакирева, Рахманинова, Кастальского. Нередко ему приходилось заменять тексты, но тот, кто мало-мальски представляет, чего это стоило, несомненно, добрым словом помянет Свешникова, который в те недобрые времена не дал предать забвению эту нетленную часть русской хоровой культуры» [4: 153].

ного дирижера. Сегодня немногим известно, что звучащие у Вечного огня в военных мемориалах России шедевры Шумана и Рахманинова, которые представляют собой переложения-вокализы для хора а саррелла, включавшиеся в траурные передачи советского радио, были исполнены Русским хором Свешникова [4: 153]. Подобную тактику, представляющую собой нечто вроде эопова языка, хормейстер использовал и в хоровых переложениях народных песен. Здесь он часто и искусно применяет пение хора с закрытым ртом (не случайно этот способ пения входил в ежедневные упражнения хора) — излюбленный прием Нового направления, получивший широкое и разнообразное применение в русской духовной музыке начала XX века. Свешников культивирует особое «органное»⁴ звучание хора; широко пользуется фактурными сдвигами, «разрешая» хоровые унисоны в полные аккордовые созвучия с мощными басами и высоко парящими сопрано. Семантика такой звучности неизменно вызывает представление о пении церковного хора, об особо возвышенном — молитвенном — состоянии души. Применение этих средств вносит во все, не только песенные произведения некий сокрытый, не озвучиваемый в словах, но ясный для слуха верующего смысл. Это дает возможность «говорить» со слушателем о сокровенном, преодолевая внешние запреты, а само исполнение народных песен приобретает характер «собрания верующих, осуществляющих свою веру в своих песнопениях» [4: 158]. Так, благодаря этим приемам, к которым отнесем полную сдерживаемых слез, идеальную по совершенству звучания кантилену солиста И. Бутова на фоне хора, поющего с закрытым ртом; заключающий строфу унисонный «отголосок» мужской группы, — хрестоматийная песня «Не слышно шуму городского» перешагивает узкие рамки «тюремного» жанра и вырастает в скорбный реквием по молодым жизням, безвинно загубленным в советских тюрьмах и лагерях:

⁴ «Кантилена и виртуозность пения, применяемые Свешниковым, как известно, были приоритетными в итальянской вокальной школе, а вот органность звучания присуща русской хоровой школе, и в этом плане хор Свешникова не имел аналога» [3: 175]. Проблему «органности» хорового звучания осмыслило и разрабатывало Новое направление русской духовной музыки. А. В. Никольский считал органность звучания важнейшим свойством церковного пения: «Строгость и полнозвучие “хоральности”, сдержанность чувств, диктующих голосу исполнителя вящую объективность в передаче текстов и музыки, ровность и малая подвижность ритмики, зависимость всех форм музыкального изложения от языка обрядового текста <...>, — все вместе взятое побуждает исполнителя церковного пения считать идеалом то, что можно было бы определить, как “**органность**” звучания. В смысле этой последней, хоральность требует сугубой стройности и тщательной выдержанности голосов, до степени “резинной тягучести”; объективность изложения требует предмеренной холодности и бесстрастия; к тому же обязывает и лишенный живости и разнообразия ритм» [5: 11–14].

«Вот бедный юноша, ровесник
Младым цветущим деревьям,
В глухой тюрьме заводит песню
И отдает тоску волнам».

А песня «Уж я золото хороню» (в начале которой солистка поет на фоне женской группы, интонирующей с закрытым ртом) впитывает образ утренней молитвы, близкий «Утреннему размышлению» П. И. Чайковского. Отметим, что это произведение под названием «Утро» исполнялось со словами в хоровой аранжировке Свешникова. В близкой стилистике выполнена и аранжировка песни «То не белая береза» (былины о Добрыне Никитиче) для мужской группы хора с солирующим дискантом. Тем самым в аранжировках народных песен Свешникова возникает «особый мир, созданный воображением гения». Мир этот весьма необычен для образности русской народной песни, однако его «правда», безусловно, истинна, ибо порождена небывалыми обстоятельствами отреченной от духовности жизни в советском государстве.

История Хора донских казаков началась с судьбоносного выступления в венском концертном зале «Гобфбург» 4 июля 1923 года⁵. Вся долгая концертная жизнь хора, как и его создателя и бессменного руководителя, регента Жарова, прошла за пределами России. Стремительный переход от положения полунищих бесправных беженцев в Чилингире и затем в Болгарии к успешной, а в дальнейшем — поистине триумфальной концертной деятельности стал возможен благодаря радикальной перестройке С. А. Жаровым самих принципов хорового пения. В новых условиях жизни за рубежом открылись широкие возможности для свободного творчества, что позволило Жарову сполна реализовать свои новаторские устремления и одновременно творчески воплотить наиболее смелые замыслы Нового направления и русской хоровой школы.

Страной, оказавшей Хору донских казаков наиболее радушный прием, стала Германия — недавний враг России в Первой мировой войне. Горячее признание бывших военных противников явилось поначалу неожиданностью для самого Жарова и его хористов. Правда, на первых концертах в зале иногда возникал дух незабытого военного противостояния, прорывавшийся в спонтанных эмоциональных высказываниях «из публики» [6: 33]. Однако высокое певческое искусство хора, безукоризненная корректность и дружелюбие его поведения и облика преодолели все предубеждения и завоевали прочную любовь слушателей. Незапланированное обращение

⁵ Яркое описание этого памятного концерта содержится в книге Емельяна Клинского «Сергей Жаров и его Донской казачий хор», впервые изданной в Берлине в 1931 году [6].

к хору прямо на одном из концертов героя последней войны, немецкого генерала фельдмаршала Макенвена как бы смыло последнюю тень возможного неприятия: «Я приветствую своих славных противников галицийских сражений. Казаки, здесь, в мирном концертном зале, я выражаю вам свое восхищение перед вашим искусством. Вы, эмигранты-офицеры, можете открыто и гордо смотреть в лицо всем, всем, всему свету» [6: 33]. Громкие аплодисменты, покрывшие речь генерала, подтвердили справедливость его слов. Так С. А. Жаров и Хор донских казаков стали полномочными представителями русского певческого искусства за пределами России.

До 1930 года Германия остается основным местом жительства Хора донских казаков; маршруты концертных гастролей хора пролегают по странам Европы, изредка выходя за ее пределы (Австралия, Новая Зеландия). Позднее география выступлений хора значительно расширилась, и в 1936 году хор окончательно переселился в США. До начала 1980-х годов хор регулярно пел в Соединенных Штатах, совершал многочисленные турне по Европе и странам мира. Однако установившиеся связи с Германией хор не терял на протяжении всей своей сценической деятельности; именно в Германии были созданы многочисленные фильмы, документальные и художественные, запечатлевшие искусство хора на разных этапах его творческого пути.

Свой Хор донских казаков С. А. Жаров создал как обычный войсковой хор и внешне следовал этой модели на протяжении всего существования хора, что оказалось настоящей удачей. Ведь сама по себе эта модель была для европейской культуры новой и непривычной: «устройство» русской военной музыки дореволюционного времени значительно отличалось от военно-музыкальных традиций европейцев. Так, в европейских армиях солдаты пели обыкновенно хором, без запевал, общелитературные, патриотические и специально сочиненные военные (часто маршевые) песни, которые выучивали еще на школьной скамье [7: X–XI]. В русской царской армии существовали специальные воинские команды (артели) песенников, с голосистыми запевалами [7: XVII]. В песенные команды включались также и несколько танцоров⁶.

Основу репертуара хоров в русских войсках обычно составляли народные песни разных жанров, получившие в воинской среде характерно солдатское, строевое звучание. «Русская песня в полках осталась тою же русскою, только иного, боевого, характера» [8: 233], — утверждал Н. М. Лопатин. Подробнее о народно-войско-

⁶ Эту особенность отразил в своей прозе Л. Н. Толстой (см., например: «Война и мир. Т. 1. Ч. II. Гл. II»). Она же была воспроизведена в фильме «Белый дьявол» (экранизация «Хаджи-Мурата») режиссера Александра Волкова, Германия, 1930. Здесь полковой хор озвучен Хором донских казаков под управлением С. А. Жарова.

вой песне писали Н. Х. Вессель и Е. К. Альбрехт: «Наши солдаты поют, как известно, не только военные солдатские песни, но и народные, и даже романсы. Сперва, обыкновенно, поется протяжная, широкая песня, а за ней следует тотчас же веселая, удалая песенка, запеваемая только с начала запевалою и потом исполняемая всем хором без перерыва, все с возрастающею живостью, с различными вскрикиваниями и взвизгиваниями, с кларнетом, бубном, треугольником, ложками, приплясыванием и т. п. Такие веселые, живые песенки называются у солдат припевками. Припевок большею частью есть чисто народная песня» [7: VIII].

Видимо, с ориентацией на войсковой хор был определен неизменно компактный состав участников Хора донских казаков. В начальные периоды концертной жизни хор Жарова состоял из тридцати, впоследствии не превышал двадцати пяти человек. В состав коллектива неизменно входили два танцора, что также было чертой, типичной для артелей русских войсковых песельников. Танцоры призваны были разнообразить и усиливать впечатления от хорового пения, возбуждать в слушателях бодрость и веселое настроение.

Солдатские песельники обычно не знали нот и пели по слуху, по памяти [7: IX]. Так же по слуху они перенимали песни у своих старших товарищей и сослуживцев, усваивая песни, принесенные из разных концов России. Изустность еще больше сближала войсковое пение с пением народным, особенно по части варьирования, импровизации как в исполнении солистов-запевал, так и всего хора.

И эту черту Жаров бережно сохранил в Хоре донских казаков. Весь свой огромный репертуар хор в концертах всегда пел по памяти, без нот. Точность, тонкость настройки этого удивительного музыкального «инструмента», его необычайная восприимчивость и отзывчивость к указаниям регента, творческое подчинение его воле давали возможность Жарову творить каждое, глубоко усвоенное, произведение непосредственно во время исполнения. «Я опасался превращения хора в машину, — признавался С. А. Жаров. — Опасение это увеличилось позже, когда концерты стали почти ежедневными. Поэтому я всегда держал хор в некотором напряжении, меняя оттенки в одних и тех же вещах, изменяя ускорения и замедления. Благодаря этому я всегда держал хор в своих руках, не давая ему привыкнуть к определенному шаблону. При этом даже часто расходился с замыслами самого автора» [6: 32]. Эта неиссякаемая свежесть репертуарных произведений, нередко певшихся хором десятилетиями, также вызывает ассоциации с русским солдатским (народным) пением, о котором Е. К. Альбрехт писал: «Мелодия поется на свой лад не только в каждой роте, но и каждый запевало имеет иногда по несколько ее вариантов» [7: XVII], и еще: «Запевало

не споет два раза одинаково песню, и хор подхватывает песню произвольно» [7: XII].

Однако за легко узнаваемыми чертами бравого войскового хора скрывалось явление совершенно иного художественного масштаба. Взяв за основу типовую модель народного хора казаков, Жаров значительно ее усовершенствует и преобразует в соответствии с устремлениями Нового направления русской церковной музыки, художественными достижениями А. Д. Кастальского и С. В. Рахманинова, великим певческим искусством Синодального хора. Он творит Хор донских казаков как универсальный музыкальный инструмент, способный стать полноценным выразителем «русской идеи» в музыке. Воспитанник московского Синодального училища, Жаров наследует и воплощает на практике замысел хора а cappella как равноправного аналога, по тембровым и выразительным возможностям, симфоническому оркестру. Одной из важнейших на этом пути была задача создания певческого коллектива с безусловно «русским» звучанием и безграничными техническими возможностями.

В тембровом ансамбле голосов Хора донских казаков воплотились традиции и идеалы «русского» звучания, выработанные в Синодальном хоре и училище. Как и там, основу хора Жарова составила мощная группа низких мужских голосов — важнейший, исторически ценный тембр русского церковного пения. Краса и гордость Хора донских казаков — октависты. Помимо превосходной окраски голоса, они обладали умением громко и выразительно интонировать на предельно низких звуках диапазона (вплоть до ля контроктавы), подобно огромным колоколам русских звонниц. Басы отличались сочной, баритонально окрашенной тембральной гаммой, были очень подвижны и пластичны. Звонкие и виртуозные баритоны покрывали блеском звучание низких голосов, выполняли роль медиатора между ними и высокими голосами. Мощные обертоновые, силовые излучения группы низких голосов создавали благоприятные условия для звучания высоких голосов в верхнем регистре. Мягкие, нежные тенора, опираясь на могучий фундамент басовых тембров, казалось, не знали ограничений ни в диапазоне, ни в технических сложностях. Высокий регистр хора еще расширялся вверх благодаря группе теноров-фальцетистов⁷, отличавшихся совершенным вокальным мастерством и особой, дискантово-отрешенной, нежностью тембра. Благодаря этому мужской хор Жарова обладал певческим диапазоном, равным диапазону смешанного хора, — и превышал его качеством звукового баланса, когда высокий и низкий тембровые отделы не только кон-

⁷ «Введение фальцетов значительно расширило диапазон хора, придав ему свежест, — говорил С. А. Жаров. — Развивая партии первых теноров (фальцетистов) до предела *ми* второй октавы и опираясь на партии вторых басов (октавистов), удалось дать хору звучность смешанного хора» [6: 32].

трастны по колориту, но, будучи однородны, органично переходят один в другой, оказываются уравновешены по силе и насыщенности звучания. Звуковое пространство, созданное жаровским хоровым «инструментом», вызывает ряд обильных ассоциаций с кластерным тотальным пространством русского традиционного колокольного звона, регулируемого с помощью фиксированного «набора» тембров колоколов — ревуна, больших, средних, малых, зазвонных, колокольцев. Вместе с тем в Хоре донских казаков, как и ранее в Синодальном хоре, неизменно присутствовал эффект сближения звучания со звучанием струнного оркестра⁸.

В выборе солистов в Хоре донских казаков акцент был сделан на звучание, как бы приближенное к народному. Жаров щедро демонстрирует различные типы басов-солистов — тускловатый, с хрипотцой, напоминающий о пении на открытом воздухе, голос или же, наоборот, голос мощный, медного тембра, — оба своей свободной манерой интонирования похожие на народного запевалу. Солисты-тенора — народные дишканты, по тембру, индивидуализированности звукоизвлечения и особой «заливистости», по умению мягко и нежно парить на запредельной высоте, — представляют характерный тип полкового «подголосника».

Особый, «русский» характер звучания хора Жарова происходил от отсутствия застывшего членения на четыре типовые голосовые партии и стандартных «академических» приемов пения. В структуре хоровых партий и в своих аранжировках Жаров, вслед за Новым направлением, отказывается от аккорда как основного фактурообразующего компонента. Здесь, конечно, нельзя не увидеть и наследия древней певческой традиции хора синодальных певчих, столетиями певших в Успенском соборе Московского Кремля. Современников даже в начале XX века поражало в звучании хора отсутствие аккорда, органности: «Привычка не заботиться об аккорде не дает пению Синодального хора аккорда даже в простом придворном пении», — делился впечатлениями провинциальный священник; поражало также отсутствие ложно-вычурных «чувствительных» динамических оттенков и агогики, которыми увлекались в те времена Придворная капелла и петербургские хоры [10: 879].

В песенных аранжировках Жарова получил убедительное воплощение русский национальный идеал многоголосия, с характерным для него тяготением к гетерофонно-линейному сочетанию голосовых линий, чуждостью фактурного единообразия, с одновременным соединением в звучании разнородных вокально-певческих фонаций. Стиль жаровских аранжировок отличает динамичность

⁸ Это характерное качество в звучании Синодального хора отмечал А. В. Никольский. См.: [9: 196–197].

фактурной драматургии. Распевание песенной строфы у Жарова неизменно сопряжено с интенсивными выразительными переменами в типах фактурного изложения. Так, соло на фоне хора сменяется унисоном и хоровым tutti; из плотного хорового массива неожиданно вычлняются дуэты, трио солистов; прозрачное звучание ансамбля фальцетистов получает дальнейшее «развитие» в виде полифонизированной ткани низких голосов и т.д., и т.п. Музыкальная фактура «дышит», ее трансформации образуют как бы самостоятельный сюжет в развертывании каждого произведения.

Жаров тщательно культивирует у певцов одухотворенную красочность тембра и артикуляционную гибкость, позволяющие свободно изменять «режим» звукоизвлечения и широко применять самые разные способы произнесения (тихо — громко; плавно-связно — отрывисто и резко; напевно или полуговорком, возглашая, скандируя, переходя на шепот и т.д.), а в результате органично сочетать кантиленную вокализацию и декламационность. Обширная градация «артикуляционных штрихов», свободно применявшаяся в хоре, позволила живо и непосредственно выражать в пении огромную гамму смысловых, эмоциональных оттенков, чутко передавать живую динамику поющего слова.

В искусстве Хора донских казаков с большой убедительностью реализовалась «русская идея», как она некогда мыслилась Новым направлением. В программах хора с одинаковым совершенством были представлены три важнейшие области русского хорового репертуара: 1) богослужебные⁹ духовные песнопения; 2) переложения народных песен и 3) аранжировки классической музыки русских композиторов. Все произведения звучали в специальных обработках, выполненных для Хора донских казаков преимущественно самим Жаровым, а также К. Н. Шведовым, А. Т. Гречаниновым, И. Добровейном и некоторыми другими музыкантами. В исполнении хора народная песня приобрела высокий художественный статус. Об этом говорят программы концертных выступлений хора, состоявшие обычно из трех отделений. Из них первое было целиком посвящено музыке духовной. Во втором исполнялись крупные авторские произведения, например, композиция из музыки оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», фантазия на темы П. И. Чайковского или развернутая композиция «История Хора донских казаков» (все — в переложении К. Н. Шведова). В третьем отделении звучали казачьи, русские, украинские и другие народные и авторские песни, к хору присоединялись танцоры. Завершался концерт пением «Коль славен наш Господь в Сионе» Д. С. Бортнянского.

⁹ Хор донских казаков при всякой возможности принимал участие в богослужении в православных храмах тех городов, где бывал на гастролях.

Жаров владел подлинным искусством музыкального перевоплощения. Его хор в каждой жанрово-тематической части репертуара звучал по-особому¹⁰. Так, в духовных церковных песнопениях Хор донских казаков становился настоящим хором певчих. В строевых воинских песнях — звучал как народно-войсковой хор. В классической музыке, романсах, песенной лирике со всей очевидностью обнажалась ансамблевая природа хора, его способность к чувственному, с богатейшей гаммой эмоциональных переливов, звучанию.

В жаровских аранжировках народно-песенного репертуара сложно преломились значимые для дореволюционной русской культуры интенции. Помимо очевидного следования певческим традициям полковых армейских хоров, Жаров обнаруживает самое пристальное внимание к изменению положения народной песни в российской музыкальной культуре, обозначившемуся в 1900–1910-е годы. Этот период был отмечен разнообразием форм сценической интерпретации народно-музыкальных жанров. Народная песня стала желанной гостьей на эстраде. К ней все чаще обращаются крупные исполнители. Творчество Жарова-аранжировщика и интерпретатора народной песни глубоко созвучно этим устремлениям. В своих обработках Жаров выводит на первый план смысловое, эмоциональное — общезначимое — содержание песенных произведений, весьма изобретательно укрупняет его с помощью музыкальных средств, насыщает песни выразительным музыкальным «действием». Народная песня превращается в форму, открытую для музыкальных инноваций, свободно сообщающуюся с другими видами музыкального искусства.

В аранжировках народных песен музыкальная ткань, как и в фольклорном пении, строилась на противопоставлении запевов и хоровых подхватов. Контраст между сольным запевом и хоровым подхватом составлял одну из самых ярких черт полкового пения, производил огромное впечатление как в слушателях, так и в самих

¹⁰ Эта способность стала одним из результатов обучения С. А. Жарова в Синодальном училище. Так, в училище был введен специальный учебный курс «Церковный стиль», формировавший у будущих регентов умение практически воплощать специфику церковного пения [10: 1211], а также владеть различными «светскими» певческими стилями, в их отличиях от стиля «церковного» [10: 1133, 1141–1143, 1152].

Характер «светского» стиля исполнения и особенно народных песен с яркой образностью формулировал А. В. Никольский: «Иное дело — пение светское. Его исходная точка — “песня”, смысл которой в непринужденной свободе и праве высказывать все, чего “просит душа”, и так именно, как ей того хочется и вздумалось. Отсюда — хорошему светскому пению и по духу, и по манере исполнения более всего подходит быть тоже как бы “песенно-хороводным”, т.е. во всем характере звучания воплощать ту же непринужденность и горячность чувств, ту же волюность и широкость самого звука, такое же отсутствие всякой “мишуры”, в общем — столь же чистый, трепещущий субъективизм переживания, какими полна сама “песня” и ее бесхитростные “игрецы» [5: 11–14].

поющих. Запев — наиболее свободная часть хоровой песни, возможность варьировать его немало способствовала творческому обновлению хорошо известных песенных текстов. В хоре Жарова этот обычай индивидуализации запевов сохранялся, и с заменой солиста многоголосный рисунок песни, ее энергетический профиль претерпевали те или иные изменения (ср., например, в разные годы и с разными солистами записанные «Эй, ухнем», «Вечерний звон», «По морям, по волнам» и др.).

Установка на превращение песни в высокохудожественное произведение в аранжировках Жарова обернулась музыкальным усложнением основной, хоровой части куплета («хорового подхвата»). Как мы уже отметили, в ней отсутствует единый фактурный принцип, наоборот, характер фактурного склада изменяется, подчиняясь развитию поэтического сюжета или логике музыкальной мысли, и служит средством его музыкального «разыгрывания». Так, в знаменитой песне об атамане Чуркине «Среди лесов дремучих» средствами фактуры изображена целая картина приближающейся и уходящей вдаль ватаги разбойников, несущей на носилках раненого атамана. Часто Жаров отказывается от неизменного повторения формы куплета от строфы к строфе, чтобы ослабить неизбежную в песенной структуре монотонию повторов и динамизировать общее звучание песни («Песня о реке Каме», «Гори, гори, моя звезда», «Две гитары за стеной»). Усиливает единство формы и использование обрамляющих вступлений-заключений («Полюшко-поле», «Сигнальный марш», «Казаки в атаке», «Гори, гори, моя звезда» и др.).

Рост звукоизобразительности сопровождался индивидуализацией хоровой фактуры и усилением ансамблевого начала. В аранжировках Жарова разные ансамблевые комбинации возникают в таком изобилии, что за ними, кажется, полностью исчезает ощущение хора как монолитного целого. Так, в скорбно-раздумчивой песне «Как заплакали гребенски казаченьки» к солирующему в запеве басу присоединяется ансамбль фальцетистов на *pianissimo* в высоком регистре, далее ансамбль фальцетистов солирует на фоне негромкого пения хора *tutti*, через долгие *fermato*, на пределе возможного, передавая «слезные» оттенки волнения-трепета. Почти целиком на сопоставлении разных ансамблевых сочетаний голосов — баса и баритона, баритона и тенора — построена песня «Среди лесов дремучих». «Две гитары за стеной» на протяжении четырех куплетов демонстрируют увлекательный игровой дуэт двух солистов — баритона и фальцетиста — на фоне хора. В первом куплете запекает и солирует баритон, во втором — фальцетист, в третьем к соло баритона добавлен, как бы на втором плане, подголосок фальцетиста, в четвертом запекает и ведет фальцетист, но в совершенно новом режиме соотношения с хором. По-иному этот же дуэт обыгран в романсе «Гори, гори, моя

звезда». Для сравнения: в заключительной песне Великого канона Андрея Критского на фоне слитного звучания хора тенор выводит нежно подголосок вверх, а голос из хора подстраивает к нему втору. Так из плотной хоровой массы рождается дуэтное звучание — символ предельного одушевления, *оличения* хора. Аналогичный прием — в «Херувимской» и «Заснеженной России».

Но, пожалуй, одним из высших проявлений превращения песни в «большое» искусство стало насыщение хоровой ткани в аранжировках различными непевческими (не вокальными) звучностями. Излюбленная форма таких звучностей — подражание игре инструментов. Как мы помним, в пении полковых хоров часто применялось инструментальное сопровождение. Эта черта войскового пения в изгнании переросла в хоровое исполнение под аккомпанемент оркестра, как, например, это практиковалось в хоре имени атамана Платова. Однако для певцов Хора донских казаков, совмещавших концертное пение с богослужебным храмовым, нормативным оставалось пение а *cappella*. Между тем широкое увлечение эпохи оркестрами и ансамблями народных инструментов, тем совершенно особым колоритом, которое приобретала народная песня в их исполнении, безусловно, не могло не затронуть столь чуткого музыканта, каким был С. А. Жаров. В начале своей концертной деятельности он отмечал: «Построив свой хор уже раньше на новых принципах, я ввел в него подражание струнному оркестру — и венские концерты мне показали, что я был на правильном пути. Предшественников у меня в этом направлении еще не было. В России к этим новшествам относились скептически. Между тем как я давно заметил, что достигал особого эффекта, когда заставлял, например, одну половину хора петь с закрытым, другую половину — с открытым ртом» [6: 32]. В дальнейшем Жаров все расширяет сферу применения в своих аранжировках вокальных подражаний инструментальному аккомпанементу. Очевидно, немалую роль в разработке «московской» идеи относительно вокальной передачи характерных инструментальных звучностей сыграл К. Н. Шведов, до отъезда на Запад участвовавший в работе с вокальным квартетом ГИМНа, а за рубежом сотрудничавший с С. А. Жаровым [4: 204]. Эта идея получила необычайно широкое развитие в Хоре донских казаков: была выработана виртуозная техника подражаний различным инструментам и инструментальным фактурным типам. Инструментальное звучание передается с помощью условно-слоговой артикуляции, особых имитирующих фонаций, через воссоздание характерно инструментальных аккомпанирующих фактур и приемов игры, как то: бас-аккорд, гитарные переборы (щипком и бряцанием), балалаечное тремолирующее «треньканье», *pizzicato* струнных и т.д. В таких подражаниях у Жарова нередко присутствует явно слышимый от-

тенок пародийности, сквозит лукавая усмешка, скрывающая трюк. Тем самым усложняется и песенная форма: всевозможные вокальные подражательные «отыгрыши» и «ритурнели» теперь «вписаны» непосредственно в протяженность вокального куплета.

Едва ли не больше всего подражаний — инструментам бытовым, народным. В романах «Гори, гори, моя звезда», «Две гитары» искусно изображается страстное пение (то порознь, то вместе) дуэта контрастных голосов — низкого баса и тенора-фальцетиста в регистровой позиции, напоминающей о женском, сопрановом тембре — на фоне не менее страстно симитированного гитарного аккомпанемента. «Гитара» сдержанно-томно «подыгрывает» щипком «тум-тум», «тум-тум-тум», посылает характерные «дрожащие» аккорды в «чувствительных» по-цыгански кульминациях солистов, исполняет последнюю «ритурнель» с искусной имитацией голосом вибрато на «одной струне». Роман «Две гитары» начинается «гитарным перебором», который звучит также и между куплетами, и завершается, после громкого tutti хора, допевающего припев «Эх, раз, еще раз», нежнейшим гитарным «трень» на *PP*. «Необычайной нежности гитарный звон» [11: 49] украшает истаивающий от чувств «Красный сарафан»: будто въяве звучат гитарные переборы, бряцание с одиноко повисающим звуком. В украинской «Взяв би я бандуру» мастерски выполнены хоровые имитации игры на бандуре. Отыгрыш между строфами «пум-брынь-брынь-брынь» «играется» то плавно-задумчиво, то безудержно несется вскачь — в зависимости от эмоциональных событий куплета. Подражания гармонии выразительно использованы в советских песнях «Дайте в руки мне гармонию» (мелодизированные ходы-проигрыши «та-та-та» и «туру-ру-ру» в цезурах, несвязное, *non legato*, пропевание песенного текста; в куплете же хор имитирует аккомпанемент народного струнно-щипкового ансамбля) и «Загудели, заиграли провода» (хор имитирует виртуозный гармошечный «аккомпанемент»). Подражаний балалаечной игре, народному струнному ансамблю (балалайка, мандолина, гитара), оркестру народных инструментов в песенных аранжировках особенно много, приведем лишь несколько примеров. Так, в «Двух русских народных песнях» первая песня — «Последний nonешний денечик» — построена на чередовании куплетов, из них один поет солист (под «балалаечный» аккомпанемент), другой «играется» на «балалайке», с изобретательной «балалаечной» ритурнелью. В следующих тут же, вперемежку с первой песней, «Страданиях» («Мой миленочек») хор имитирует виртуозные отыгрыши, балалаечное сопровождение к части куплета, ритурнели, а солист пародирует деревенское бабье (дурашливое, простецкое) пение. Как нельзя более уместна имитация «подыгрывающей» балалайки «брынь-брынь» в «Ах вы, сени мои, сени». В романе Варламова «Вдоль по улице метелица метет» в куплетах хор

имитирует аккомпанемент в стиле оркестра народных инструментов, с характерными чувствительными замедлениями и общим тремоло, а в припевах переходит на собственно вокальную фактуру, возвращаясь к функции хорового tutti.

Яркое впечатление у слушателя оставляет сверхреалистичная вокальная «копия» звучания военной трубы с сурдиной в «Кавалерийском марше»: солист призывно «играет» сигнал «на трубе», потом вступает хор, изображающий дружную скачку кавалерийского отряда «трам-тара-рам, тара-рам, тара-рам». Наиболее протяженная и мелодически развитая партия вокальной имитации трубы использована в песне «Оружьем на солнце сверкая»: здесь «труба» сопровождает все припевы. «Полюшко-поле» начинается с совершенно неотличимого от настоящего «цоканья копыт» (его исполняют два певца). И сразу — «там, та-да-там, та-да-там, та-да-там» — скачка, идет на рысях полк. Издалека (хор поет с закрытым ртом) зазвучала песенная мелодия (1 куплет). Приближаются, уже стали слышны слова. Все ближе, ближе всадники. Плотная фактура хорового звучания постепенно смещается вверх, в кульминации — максимальном приближении всадников — звучание достигает своего верхнего предела и наибольшей силы. Проскакали мимо, удаляются — выделился голос солиста, ему отвечает кавалерийская «труба». Тембр голосов гаснет, все ниже высотный уровень звучания — и осталось лишь «цоканье», «цоканье» конских подков, и все исчезло...

Слышим мы и остроумные и изобретательные вокально-хоровые имитации инструментов симфонического оркестра: пиццикато струнных (романс «Я бабочку видел»), — и подражания духовому оркестру («Я помню вальса звук прелестный»: изображение стандартного вальсового аккомпанемента «ум-па-па» в тембровой аранжировке). Или же изобретательно и всегда по-новому воспроизводимое банальное, но такое уместное по музыкальному смыслу вокально «распетое» сопровождение типа бас-аккорд («Вдоль по улице метелица метет»). Все эти вокальные трюки исполняются как всем хором, так и его частями, с различным выделением групп солистов, с контрапунктическим наслоением нескольких разнообразных фактурных пластов и т.д., и т.п.

Прием вокальных имитаций инструментальных звучаний — остро новый для начала XX века. Первым, кто его использовал в широкой концертной хоровой практике, был Д. А. Агренов-Славянский. Именно он стал смело включать в репертуар произведения не вокального происхождения — инструментальные пьесы (вальсы, польки, кадрили, мазурки и т.п.), аранжированные для хора, с имитацией инструментальных звучаний и фактур в хоровой вокализации. В то время это радикальное новшество встретило, как известно, резко отрицательную реакцию со стороны музыкальной

критики. У Жарова этот прием не только бесконечно совершенствуется, но и становится одним из важнейших средств художественной выразительности. А неизменный задор, скрытый юмор, с которым хор исполняет подражания инструментальной игре, говорит еще и о здоровом духе соревновательности певца с инструментом, о том, что во всех инструментальных имитациях Жарова подспудно присутствовала идея демонстрации гигантских возможностей русского хора а cappella.

Помимо инструментальных, Жаров широко использует и другие подражательные фонации — среди них наиболее ярки хоровой смех, свист, вскрикивания, «иханье» и «уханье», «оханье», улюлюканье. Они применяются в строевых, плясовых, шуточных песнях. Назовем несколько примеров: «Песня о вещем Олеге», «Пчелочка золотая», белорусские народные песни «Уж ты, дедушка Пахом» и «Дудка моя», «Поручик Чичерев», «Бейте, бейте, только не жалеите», «Во кузнице», «По малину», «Дайте в руки мне гармонь». В этом приеме — живое наследие «школы» войсковых песельников. У Жарова этот прием, подкрепленный фактурными средствами, приобретает особую мощь и размах.

Возросшее на благодатной ниве русской духовной певческой традиции, школы Синодального училища и хора, искусство Жарова впитало ее наиболее ценные «уроки» и достижения. Прежде всего — высочайшую культуру слышания и произнесения вербального текста. Точнейшее чувство просодии слова у самого Жарова и его хора поддерживалось и совершенствовалось благодаря пожизненному исполнению духовных произведений.

Преемственная связь с традициями Синодального хора, с культурой русского духовного распева породила такие великие произведения Хора донских казаков, как культовый «Вечерний звон» и «Однозвучно гремит колокольчик». Идеальное, как греза, звучание голоса солиста на фоне хора, поющего с закрытым ртом (мы помним, что это новшество, изобретенное Новым направлением, стало одним из любимейших приемов русской хоровой музыки [12: 30]), дивные по совершенству нарастания и спады звучности, с непредсказуемыми *P* и *PP* после волн нарастаний и длящимися «замираниями»-ферматами — уносили слушателя от повседневной суеты в обетованный мир духовной родины...

А. В. Свешников и С. А. Жаров явились поистине великими хранителями русской хоровой традиции. Они сумели не только сберечь достижения и бесценный опыт старшего поколения русских хоровых мастеров, но и значительно развить их и приумножить в трудных условиях исторических сдвигов и перемен. Благодаря вдохновенному творчеству двух выдающихся мастеров, русское хоровое дело не погибло, а обрело новые силы для дальнейшего роста.

Цитируемая литература

1. Данченкова Н. Ю. Музыкальная практика «Нового направления» русской церковной музыки и наука о музыкальном фольклоре. Народная песня в системе образования православного регента // От конгресса к конгрессу: Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов: Сборник докладов: Т. 1. М.: ГРЦРФ, 2010. С. 392–397.
2. Свешников А. В. Хоровое пение — искусство истинно народное // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи. Воспоминания / сост. С. С. Калинин. М.: Музыка, 1998. С. 52–63.
3. Никольская-Береговская К. Методика вокально-хоровой работы А. В. Свешникова // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи. Воспоминания / сост. С. С. Калинин. М.: Музыка, 1998. С. 173–192.
4. Малацай Л. В. Александр Никольский: творческая биография. М., 2010.
5. Никольский А. В. О стилях хорового пения: «церковном» и «светском» // Музыка и революция. 1926. № 9.
6. Клинский Е. Сергей Жаров и его Донской казачий хор. Кострома, 2012.
7. Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Слова собрал Н. Х. Вессель, с голоса на ноты положил Е. К. Альбрехт. Вып. 1. СПб., 1875.
8. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Сборник народных лирических песен. Ч. 1. М., 1889.
9. Никольский А. В. Василий Сергеевич Орлов (регент и директор Синодального хора) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I: Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1998.
10. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II: Кн. 2: Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы / сост., вст. статья и комментарии С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. М., 2004.
11. Булгаков М. А. Белая гвардия. М., 1990.
12. Левашев Е. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сборник статей. М., 1999. С. 6–41.

ХОР Д. А. АГРЕНЕВА-СЛАВЯНСКОГО, ИЛИ КУДА МОЖЕТ ЗАВЕСТИ ЛЮБОВЬ К НАРОДНОЙ ПЕСНЕ¹

Аннотация: Острополюемическая статья посвящена музыкально-общественной деятельности Д.А. и О.Х. Агреньевых-Славянских — известных исполнителей народных песен конца XIX — начала XX веков. Подробно анализируя репертуар хора Д. А. Агреньева-Славянского, рецензии музыкальных критиков и высказывания современников, автор приходит к выводу о том, что Агреньевы-Славянские были весьма далеки от аутентичных этнографических источников и фактически явились родоначальниками массовой фолк-культуры, получившей впоследствии бурное развитие в практике сценических коллективов русской народной песни.

Summary: This highly controversial article is devoted to the music and social activities of the Agrenev-Slavyanskies — the famous performers of folk songs in the late XIX — yearly XX cent. Thoroughly analyzing the repertoire of the Agrenev-Slavyansky choir, the reviews of musical critics and the comments of the contemporaries, the author comes to the conclusion that the Agrenev-Slavyanskies were quite strange to authentic folklore sources and virtually were the pioneers of mass folk culture which developed rapidly later in the concert practice of scenic groups singing Russian folk songs.

Ключевые слова: хор Агреньева-Славянского, панславизм, профессиональное исполнительство, концертная деятельность, популярные песни, нотные издания.

Keywords: Agrenev-Slavyansky choir, pan-Slavism, professional performance, concert activity, popular songs, music notation publication.

Жизнь и деятельность супругов Дмитрия Александровича (1833–1908) и Ольги Христофоровны (1847–1920) Агреньевых-Славянских (состоявших в браке с 1865 года) вызывают в последнее время

¹ Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 15–04–00389 (а), «М. Е. Салтыков-Щедрин и его современники».

большой интерес, хотя в работах о них встречается много непроверенной и недостоверной информации. Приведу несколько примеров. В некоторых публикациях говорится, что детство Агренева прошло в родовом имении Дунаево Бельского уезда Тверской губернии [1], хотя Дунаево, как и весь Бельский уезд (затем район), в XIX в. относилось к Смоленской губернии и только с 1957 г. вошло в состав Калининской (Тверской) области. Во всех справочниках годом рождения Ольги Христофоровны называется 1847-й, между тем, как показывают генеалогические исследования, она родилась в 1844 году (26.02/9.03), а детей у супругов было не восемь, а девять². Часто ее девичьей фамилией называется не Пономарева, а Позднякова [3], между тем это была девичья фамилия матери самого Агренева-Славянского. Мы не можем разбирать все эти ошибки в данной статье, но нельзя не заметить, что они препятствуют научному осмыслению деятельности Агреневых-Славянских. Кроме того, совершенно недостаточно изучена и биография Агреневых. Известно, например, что каждое лето вся капелла отдыхала в принадлежавшем Агрневым имении Кольцово [4: 4; 5]. В настоящее время деревня относится к Бурашевскому сельскому поселению и находится в 800 метрах к югу от поселка Элеватор (через железную дорогу, около станции Лазурная), в 2002 году в ней проживало 29 человек. Хозяева и их гости жили в барском доме, а в другом большом



Ольга Христофоровна Агренева-Славянская (1847–1920)

² См.: [2]. Приведем сведения о детях Агреневых, исправив в данных Андреева ошибку: сын Юрий (старший из двух) родился не в 1872-м, а в 1873 г., поскольку на половину месяца раньше его рождения в 1872 г. родилась его сестра Ольга. Кроме того, отметим, что вопреки традиции и без ссылок на источники Андреев пишет фамилию Агрёнв. Итак, дети Агреневых-Славянских: Надежда (в замужестве Хлебникова, р. 3.01.1868, Прага); Дмитрий (2/14.02.1869, Тамбов — 25.07/6.08.1894, Кавказ); Елена (в замужестве Сомова, р. 19.01.1870, Нью-Йорк), Ольга (в замужестве Савицкая, р. 26.09/8.10.1872, Петербург); Юрий (13/25.10.1873, Киев — 13/25.10.1873); Юрий (31.11(?).1876, Москва — 1918); Инна (в замужестве Иванова, р. 19.02/3.03.1878, усадьба Кольцово, ныне Калининский р-н Тверской обл.); Маргарита (14/26.12.1880, там же — до 16.10.1964, Нью-Йорк); Кирилл (24.03/5.04.1885, усадьба Кольцово — 16.05.1943, Буэнос-Айрес).

доме на берегу озера и флигеле размещались певцы. К сожалению, эта местность никогда не была предметом специального изучения.

Панегирические, восторженные восклицания авторов публикаций нередко подменяют собственно научный анализ. И критическая фраза П. И. Чайковского «Деятельность г. Славянского не лишена знаменательного смысла и значения» [6: 138] приобретает не свойственное ей хвалебное значение. Между тем деятельность Агрневых-Славянских на самом деле «не лишена знаменательного смысла и значения», поскольку хор Агрнева-Славянского был самым крупным и заметным явлением среди других аналогичных явлений своего времени. Собственно, именно с этого хора началось любовное взращивание традиционной культуры вне аутентичной среды. Как известно, до середины XIX века артефакты народной культуры бытовали вне народной среды в замкнутых условиях, каковыми были, например, специфические условия цыганских хоров [7]. С середины же XIX века артефакты народной культуры получают самое широкое распространение. Это было вызвано, конечно, не только любовью русского народа к собственному пению (любой народ любит свое пение, свою кухню и т. д.), не только теми или иными идеологическими течениями (панславизм), но и в первую очередь формированием новых практик в бытовании культуры в целом. Именно в это время формируется эстрада как самостоятельная, отдельная от театра форма зрелищного искусства [8: 16–17]. Соединение этой новой формы с определенным идеологическим движением и породило хор Агрнева-Славянского.

Сам Агрнев относился к поколению поздних славянофилов, которые впоследствии стали идеологами панславизма. Всем им было свойственно увлечение русским народным пением, а многим из них — мастерское исполнение фольклорных текстов. Но большинство людей этого поколения реализовали идеи панславизма и национальной специфичности в научной деятельности, в частности, Т. И. Филиппов [9; 10] и А. Ф. Гильфердинг. В отличие от них Агрнев обратился к формам массовой пропаганды. Вообще следует признать, что переход от любительского пения к профессиональному для молодого русского дворянина 1850-х годов был очень решительным шагом. Одно дело — аматерское исполнение, не затрагивающее материальных интересов человека, другое дело — профессиональное исполнительство, которое не могло быть поддержано официальными структурами, поскольку пение народных песен в то время еще не имело пристанища на сцене. Это был очень большой риск, к тому же не дворянское занятие. Успешную чиновничью карьеру можно было совмещать с собиранием и изучением фольклора, что и делали Филиппов и Гильфердинг. Но совмещать чиновничью карьеру с исполнительской, певческой деятельностью было невозможно и недопустимо. Агрнев отказался от обычного пути человека дворянского общества, и за этим шагом

нельзя не признать большой внутренней силы.

Итак, в 1862 году Агренов начал активную концертную деятельность, пятью годами позже принял участие в Славянском съезде в Москве, а в 1868 году создал хор «Славянская капелла». Связь концертной деятельности Агренова-Славянского с идеей панславизма вполне отчетливо сформулировала сама Ольга Христофоровна в речи на обеде, который дал в 1884 году в честь Агреновых болгарский князь Александр Баттенберг: «Давно мыслью и сердцем слилась я со всеславянской поэзией, изучала историю славян не по учебникам, а по образцам ее народного творчества, и для меня слово “родина” получило более обширное значение.

Действительно, единство идеи великого славянского мира не является нигде так наглядно, как в народной песне и поэзии, единственном источнике доисторической жизни народа» [11]. Ср. те же самые мысли в статье «О народной поэзии и песне»: «Песня — это летопись, которая не солжет, потому что она — продукт постепенного роста народа; она живет в устах народа, сохраняя из года в год, из века в века свою *целость*» [12: 114 (3)]. Весьма характерно также название книги О. Х. Агреновой-Славянской, которая была опубликована во время 1-й мировой войны в серии «Мечты и думы о возрождении славянства»: «Царьград-Беч-Краков: Вдохновения Ольги Христофоровны Славянской, сподвижницы славянорусского баяна Д. А. Агренова-Славянского» (Пг.: Хорватское братство, 1915). Перечень трех старейших городов славянских земель, куда, кроме Кракова, попали и Царьград, и Вена (Беч — на сербском языке), знаменует то направление, в котором и развиваются эти «мечты и думы о возрождении славянства». Именно в этом контексте хор Агренова-Славянского упоминается в книге М. Е. Салтыкова-Щедрина «В среде умеренности и аккуратности» (часть вторая «Отголоски», 1876): «И в довершение картины, где-то вдали (может быть, в Петербурге, на Минерашках) хор господина Славянского отхватывает: “иде домов муй...”» [13 (12): 142].

В связи с этими материалами следует заметить, что союз супругов Агреновых-Славянских имел достаточно сложную основу. Ныне годом рождения Агренова считается не 1833-й, а 1836 год [2]. Уточнение годов



Ирина Андреевна Федосова (1827–1899)

рождения обоих супругов имеет огромное значение для понимания их отношения в браке и общественной деятельности. Между 1833 и 1847 годами (как считалось раньше) разница в 14 лет, между 1836 и 1844 годами (как получается ныне) разница в 8 лет. Разумеется, восемь лет это достаточно большой срок, но люди, разделенные этими годами, принадлежат к одному поколению. Если же разница в возрасте 14 лет, то люди относятся к разным поколениям. Ольга Христофоровна была, конечно, «мужнею женою» вполне в духе традиционной культуры. И дело ее мужа было для нее делом ее собственной жизни. Но, идя по пути, который наметил муж, Ольга Христофоровна лучше, чем Дмитрий Александрович, умела формулировать его собственные идеи. И связь концертной деятельности с идеями панславизма сформулировал не он сам (он, кажется, вообще мало говорил и определял); эту связь сформулировала она.

Хор Агренева-Славянского оказал огромное влияние на все современное ему музыкальное движение. В 1895 году в Твери один за другим выступали два хора того же направления, что и «Славянская капелла». Современник писал: «Все три хора являются на сцену в боярских костюмах XVI и XVII веков, все три хора исполняют старинные русские песни с одними и теми же голосовыми приемами и на одни и те же существенные мотивы». Автор статьи затруднялся, какому из хоров отдать предпочтение, но признавал, что «идея хорового пения русских песен на сцене бесспорно принадлежит господину Славянскому, с которого, вероятно, и начинается история этих хоров» [14: X; 15: 135].

Хор Агренева-Славянского сформировал тот репертуар, который фактически заменил собой в общественном сознании собственно народные песни. Между тем влияние его на общественное сознание (и положительное, и отрицательное) в должной мере не оценено. Например, Агренева-Славянская помещает в одном из своих сборников песню «Спится мне младешенькой». Песня эта сопровождается следующей пометкой: «Народная бытовая песня, записана в Тверской губернии и положена на хор Д. А. и О. Х. Славянскими в 1871 году, декабря 7-го дня» [16 (1): 34]. Если эта помета реально отражает положение дел, то публичное исполнение этой песни состоялось в самом конце 1871 года; но в 1870 году эта песня практически в том же виде уже была напечатана в известном сборнике П. В. Шейна, также как записанная в Тверской губернии [17: 336–337]. Обычно считается, что именно к Шейну восходит текст этой песни, включенный Н. А. Некрасовым в поэму «Крестьянка» (1874). Но этим источником могли быть и концерты «Славянской капеллы», репертуар которой был у всех на слуху. Нам трудно допустить, что Некрасов заимствовал песню не из сборника Шейна, а из репертуара Агренева-Славянского. Однако массовая культура оказывает гораздо большее влияние на общественное сознание, чем научные издания.

Во всяком случае такие популярные в эстрадном исполнении XX века песни, как «Матушка, что во поле пыльно», «Ай, дубинуш-

ка, охни», «Калинка», «Вдоль по Питерской по дороженьке» [16 (3): 18–19; 27–29; 38–41; 42–45], «Как на горе калина» [16 (1): 14–16] и многие другие, появились на эстраде впервые именно у Агренева-Славянского. С XIX века принято оценивать эту деятельность однозначно восторженно³, однако не стоит забывать, что из благих намерений пропагандировать во всем мире русскую песню и возрождать национальное прошлое внутри страны Агренов-Славянский создавал китчевые формы эстрады, достаточно далекие от подлинно народной песни. Иногда не обходилось и без фальсификаций. Например, песня «Калинка» — это авторское произведение саратовского композитора, литератора и фольклориста И. П. Ларионова (1860), которое он по просьбе Агренева-Славянского отдал в его репертуар [25; 26]. Но в издании Агреновой-Славянской песня имеет такой комментарий: «Веселая беседная песня Тамбовской губернии» [16 (1): 38]. Не зная истинного происхождения песни Агренева не могла, однако указание на него для Славянской было убедительным или неуместным.

Другой пример. Песня «Ах ты, тпруська бычок!» прокомментирована следующим образом: «Народная шуточная песня, записана от 80-тилетней старушки няни в Смоленской губернии Бельского уезда в селе Дунаеве» [16 (1): 32]. Однако Дунаево, родина Агренева, давно уже было продано другим людям, поэтому корректнее было бы сказать, что Агренов запомнил ее от своей няни в детстве и к моменту записи песни сам уже был ее носителем. Как показывают другие записи, песня эта входила в группу детских потешек [27: 71–86]. Но опять же: указание на «самозапись», как сказали бы мы теперь, для публикации представлялось невыразительным, а вот ссылка на «80-тилетнюю старушку няню» вполне убеждала.

³ Мы не перечисляем некрологи, которым полагается быть панегирическими. Основные работы монографического характера: [18; 19; 20; 21: 191–201; 22: 64–75; 23: 69–76; 24].



Дмитрий Александрович Агренов-Славянский (1833–1908)

То же самое можно сказать и о песнях других народов, которые входили в репертуар капеллы, в частности, о песне «Иде домув муй», которую упоминает Салтыков-Щедрин. Песня эта преподносилась хором Агренева-Славянского как народная, хотя было хорошо известно, что это был вставной номер в музыкальной чешской комедии поэта Й. К. Тыла и композитора Ф. Шкroupы «Фидловачка, или Без злости и мордобоя» (*Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka*, 1834). После первых представлений пьеса и песня были забыты; считается, что возрождение их началось после публикации текста пьесы в 1877 году. Однако уже годом раньше об исполнении этой песни хором Агренева-Славянского упоминает Салтыков-Щедрин в цикле «В среде умеренности и аккуратности». В 1881 году ее переложение для фортепьяно и четырехголосного хора появляется в издании Агреновой-Славянской. Перевод текста на русский язык сделан А. Н. Майковым и имеет подзаголовок «Чешский гимн» [16 (2): 45–46]. То есть песня изначально преподносилась в качестве народной, хотя первоначально она была гимном только национально-освободительного движения западных и южных славян.

Нельзя не признать большую чуткость Агреновых-Славянских к потенциам того или иного избранного ими для популяризации музыкально-песенного произведения. Песня «Где мой дом?» в итоге стала национальным гимном сначала объединенной Чехословакии, а потом Чехии (1920). Судя по всему, Агреновы-Славянские сделали для распространения и популяризации этой песни больше всех. Во всяком случае, внимательно следивший за новыми веяниями времени Салтыков-Щедрин упоминает эту песню и в других своих произведениях: «Письма к тетеньке» (1881–1882) и «Современная идиллия» (1882) [13 (14): 247; 13 (15): 137].

Процесс удаления от подлинно народной манеры исполнения в сторону эстрадного массового искусства прекрасно запечатлел в своих воспоминаниях В. В. Вересаев (его свидетельство тем более важно, что оно дано с точки зрения поклонника, а не противника этой манеры): «Запевал всегда сам Славянский, жидким и сладким тенорком. Пел он и один. Высоко поднимет голову и нежно, протяжно заведет:

А-а-а-а-а-ах, ты...

Потом вдруг нахмурит брови, мотнет лбом:

...тпруська, ты тпруська-бычок!

Молодая ты говядина!..

И бешеный хохот по всему залу. Очень еще публика любила другую его русскую песню, — про Акулинина мужа. Пел он и чувствительные романсы — «А из рощи, рощи темной, песнь любви несется...» Никогда потом ни от чьего пения, даже от пения Фигнера, не переживал

я такой поднимающей волны поэзии и светлой тоски. Хотелось подойти к эстраде и поцеловать блестяще начищенный носок его сапога. Тульская публика тоже была в восторге от Славянского, и билеты на его концерты брались нарасхват.

Мы наизусть знали все любимые номера Славянского и дома постоянно пели “Мы дружно на врагов”, “Тпруську-бычка” и “Акулинин муж, он догадлив был”. Теперь я то и дело стал распевать такой его романс:

Твоя милая головка
Часто спать мне дает <...>» [28: 67].

Без эстрадно-театрализованных эффектов детская песенка о тпруське-бычке едва ли стала бы такой популярной. «Поцеловать блестяще начищенный носок его сапога» — такая манера поведения напоминает фан-клубы поклонников эстрадных звезд; если брать только Россию, от Сергея Лемешева до Аллы Пугачевой. Театрализация песен, имеющих фольклорные истоки, уводила от подлинной народности. А романс «А из рощи, рощи темной» сочинения О. Х. Агреновой-Славянской вообще никакого отношения к народному пению не имел.

Здесь необходимо отметить, что процесс превращения фольклорного коллектива в эстрадный не был, разумеется, целенаправленным и сознательным. Скорее всего, тут действовала закономерность объективного характера, которая определяет творческую жизнь фольклорных коллективов не только в XIX веке, но и во все последующие периоды их эстрадного бытования. Закономерность эту можно было бы описать следующим образом. С ростом успеха коллектива у зрителя, с расширением аудитории приемы его работы становятся все более массовыми, более китчевыми и масскультурными. Пока фольклорный коллектив работает на небольшую, замкнутую на себя аудиторию, он естественным образом ближе к аутентичной традиции. Если иметь в виду, что обычный состав «Славянской капеллы» включал в себя 60 человек, а в отдельные периоды в нее входило 150 человек, вследствие чего концертная деятельность приобретала вид производства, то превращение коллектива в явление массовой культуры оказывается неизбежным. С пришедшим успехом капелла меняет формат, костюмы, оформление сцены, сопровождающие инструменты: все это закономерно усложняется, становится «богаче», крупнее и столь же закономерно фольклорный коллектив удаляется от породившей его подлинно народной среды.

В данном случае мы рассмотрим только один параметр, по которому очевидно наблюдается это удаление. «Роскошные костюмы в духе допетровской Руси» были изготовлены в 1882 году по эскизам художников Н. Н. Каразина и М. О. Микешина, автора знаменитой компо-

зиции, посвященной 1000-летию Руси, под присмотром историков И. Е. Забелина и П. А. Чаева. Но получилось нечто сусальное и совершенно псевдорусское. Если современный фольклорный коллектив стремится в своих костюмах приблизиться к повседневной крестьянской одежде, то в XIX веке, когда она была у всех на виду, фольклорный коллектив рядился в «роскошные костюмы». В воспоминаниях Л. Розановой сохранилось описание внешности и костюма Агреновой-Славянской, в котором она выступала, играя на фисгармонии: «Г-жа Славянская — красавица не русского типа, брюнетка с тонкими чертами лица и прелестными глазами, проникнутая восточной прелестью, гибкостью и изяществом»; «Бархатное платье вышито золотом, широкая накидка с рукавами из атласа шафранного цвета, обшитая голубым песком. Ожерелья крупного жемчуга обвивают шею и свешиваются на грудь. Большой кокошник, расшитый золотом, в тон костюму и усеян дорогими камнями, обрамляет прекрасную головку; длинное покрывало окружает ее подобно ореолу и спадает на спину»⁴ (Фото № 01). Даже крестьянка Олонецкой губернии Ирина Федосова, которая долгое время жила в доме Агреновых-Славянских, выступала в концертах «Славянской капеллы» в специальном костюме с роскошным передником.

То же самое можно сказать и о сценографии выступлений. На фотографии Федосовой хорошо виден задник сцены, изображающий скудную карельскую природу, а сама она сидит на большом камне, что опять же указывает на Карелию (Фото № 02). Все это оформление сцены как будто помещает Федосову в аутентичную среду. На самом же деле оно слишком картинно и сценично, чтобы быть подлинным. Аналогичный характер имеет и фотография самого Агренева-Славянского во весь рост на фоне низенького заборчика и изображенного на заднике сцены леса, уходящего в туман (Фото № 03). Верхом манерности является фотография Агреновой-Славянской, где она всматривается из-под руки вдаль, высунувшись из окна какого-то дома. Это здание можно отнести к стилю модерн, потому что оно «построено» из кирпича в соединении с диким камнем, а над окном свисает то ли крыша, то ли наличник, сделанные из дерева или соломы. В любом случае нештукатуренный каменно-кирпичный дом (откровенное соединение разных материалов) в сочетании с природным деревянно-соломенным покрытием крыши или наличника лежит далеко за пределами традиций, но легко вписывается в стиль модерн, вполне естественного для культуры рубежа XIX–XX веков (Фото № 04).

Об Ирине Федосовой следует сказать особо. Агренева-Славянская опубликовала записанные от нее свадебные песни и разные плачи с «мелодиями», «что и составляет», как писал О. Ф. Миллер, «осо-

⁴ Цит. по: [1].

бенно ценное достоинство настоящего труда» [29]. Федосова исполняла плачи в концертах капеллы, однако в искусственных условиях концертного бытования эти плачи превратились в немислимые в реальной жизни конструкции и заняли промежуточное место между подлинным фольклором и «наивной» литературой. В результате место Федосовой в культурной жизни оказалось крайне неопределенным: то ли это исполнитель фольклорных произведений, то ли «наивный» автор⁵. Не только плачи в две-три тысячи строк, но и более короткие едва ли могли быть исполнены в естественной среде. Такая длина плача предполагала концертное, эстрадное исполнение и эстетически настроенных слушателей, а не участливо сопереживающих родных и близких покойного или рекрута.



Агренева-Славянская в декорации

Если бы плач подобной длины исполнялся в естественной среде, то он свел бы в гроб и всех присутствующих, потому что даже физически выдержать исполнение столь длительных текстов, стоя у могилы на кладбище или у волостного правления, не представляется возможным. Однако в сознании собирателей фольклора и слушателей из интеллигентских кругов Ирина Федосова была носителем фольклорных текстов. Все подчеркивали ее артистизм и как будто не понимали, что артистизм предполагает наличие поэтического, творящего начала. Следует, впрочем, иметь в виду, что Агренева-Славянская в данном отношении к Федосовой была не одинока: другие собиратели и слушатели воспринимали ее сходным образом. Сама же Федосова считала себя исполнительницей фольклорных текстов, представления об авторстве, посягательства на авторство у нее не было.

Агренева-Славянскую называют обычно фольклористкой и этнографом. Это справедливо только в том смысле, что она нотировала записи песен и плачей в указанном выше издании. Помимо этого она осуществила ряд нотных изданий фольклорных произведений, однако аутентичность их вызывает сомнения по двум причинам. Во-первых, все нотации песен построены Агреновой-Славянской на простой гар-

⁵ См., например: [30].

монизации, без учета народного многоголосия. Кроме того, в ряде случаев довольно трудно определить, где перед нами обработка народной песни, а где сочинение самой Агреновой-Славянской [16; 31]. Оригинальные сочинения Агреновой-Славянской никто фактически не анализировал⁶, хотя сопоставление их с нотацией народных песен могло бы окончательно решить вопрос о степени аутентичности ее фольклорных транскрипций.

В хоре Агренова-Славянская, видимо, не пела, поскольку никто из современников не фиксирует этот факт. И ее участие сводилось к двум родам деятельности: игре на фисгармонии, а также обработке и подготовке к печати песен из репертуара хора. Самой известной и потому, вероятно, самой удачной работой Агреновой-Славянской в области композиции следует признать музыку к стихотворению А. Н. Аммосова «Элегия», которое известно как народная песня «Хасбулат удалой».

⁶ Д. А. Славянскому. А из рощи темной: Песенка / Мелодия ***, перелож. для пения одного голоса под аккомп. хора (а capella). Исполн. Д. А. Славянским в 1-й раз в концерте 2 октября 1879 года в Казани. М.: В. Грейнер, 1879 (то же: Песнь торжествующей любви. Посвящается Д. А. Славянскому. А из рощи... Серенада для одного голоса под аккомп. голосов. Слова и музыка О. Х. Агреновой-Славянской. Одесса, 1894. На русском, франц. и нем. яз.); Ночь тиха: Серенада для солиста и хора без указания состава в сопровождении фортепьяно. Слова и муз. М.: Грейнер, 1880; Взошла луна на небо: Идиллия: Для голоса с сопровождении фортепьяно; fis-gis. 2. Слова и муз. М.: Грейнер, ценз. 1883; Я к белому плечуик милый: Мелодия из романа Размадзе..., перелаянная и перелож. для пения соло с аккомп. голосов и фп; Сл. Г. Гейне. М.: В. Грейнер, 1883; Кантата: Торжественный гимн в память священного коронования е. и. в. государя императора Николая II. М., [1896]; Гуляла я девушка по лесочку: Народная песня Московской губернии... / Перелож. для голоса и хора в сопрожд. фп. СПб.: Собств. авт., 1898; Американский вальс: (Воспоминание об Америке): Вальс для пения. Для смешан. хора с фп: Вокальные и инструментальные произведения. М.: В. Гроссе, 1903; Святогор: (Былина про Отца богатырей Святогора): Для смешан. хора с фп: Вокальные и инструментальные произведения. М., 1903; Слон и Москва: (Басня Крылова): Для смешанного хора с фортепьяно: Вокальные и инструментальные произведения. М., 1903; Посвящается храброму русскому воинству. Торжественный марш. Слова и музыка О. Х. Агреновой-Славянской. М.: В. Гроссе, 1904.

В листовке «Сочинения и издания О. Х. Агреновой-Славянской» (приложена к изд.: Американский вальс. 1903) перечислены и другие ее авторские произведения, но точные выходные данные их пока не установлены: Спасен наш царь: Торжественный гимн в память счастливого избавления и. е. в. государя императора Александра III от грозившей ему опасности, 17-го октября 1888 г.; Песнь на смерть Скобелева; Привет французской эскадре (1891), с русским и французским текстами; Шуми, Марица: Болгарский военный марш; Ночь декабрьская: Песня (подражание народной); Полька на ирландские мелодии: Посвященная е. к. в. королеве Виктории; Славянская полька (на чешском наречии); То же (с русским текстом); То же (для фортепьяно в 2 руки); Твоя милая головка: Серенада; Хаз-Булат: Кавказская песня; Ко мне: Грузинская песня; Стрекоза и Муравей: Басня Крылова; О великом Новгороде: Былина; 2 гимна, посвященные Д. А. Славянскому, в день его юбилея; Кадриль из русских песен (для фп); Многи лета: Торжественный марш, соч. Гинзбурга, для хора; Баллада, для фп; муз. Кирилла Славянского; Тигренок. Месяц плывет: Для соло с хором; Вскую шаташася: Духовный концерт: а) Партитура с голосами; б) Партитура.

Стихотворение Аммосова впервые было опубликовано 16 ноября 1858 года в газете «Русский инвалид». В некоторых изданиях указывается, что стихотворение быстро стало песней и вошло в песенники, и Агренева-Славянская только обработала устоявшуюся мелодию в 1890-е годы. Однако первая публикация в песенниках относится к 1894 году («Ермак»). Поэтому справедливо считать, что Агренева-Славянская была автором музыки⁷. Позднее песня вошла в репертуар Надежды Плевицкой⁸, что и сделало ее особенно популярной.

Таким образом, Агреновых-Славянских следует рассматривать в первую очередь как деятелей масс-культуры. Это не умаляет их заслуг и значения, но показывает истинную перспективу их популяризаторской деятельности. Один из современников писал так: «Славянский *первый* со своим хором сорвал девственный покров с русской песни, *первый* познакомил с ней русское общество и *первый* сумел постичь ее характер и внутренний смысл»⁹. С тем, что он «*первый* познакомил с ней русское общество и *первый* сумел постичь ее характер и внутренний смысл», можно поспорить: наши аргументы доказывают противное. Но с двусмысленной метафорой «*первый* со своим хором сорвал девственный покров с русской песни» мы бы спорить не стали. Агренов-Славянский на самом деле сорвал с русской песни «девственный покров» народности и обнажил ее на эстраде для массового потребления. Но стоило ли это делать?

Цитируемая литература

1. Даровских Л. И. Агреновы-Славянские. Связь времен: К 120-летию со дня рождения В. С. Агреновой-Славянской // Нижегородский музей. 2010. № 20.
2. Родословная рода Андреевых /* сост. К. К. Андреев (Москва-Горки, 2010) // <http://pandiaweb.ru/text/78/048/17780.php>.
3. Агренева-Славянская, Ольга Христофоровна // http://persons-info.com/persons/AGRENEVA-SLAVIANSKAIA_Olga_Khristoforovna.
4. Городская хроника: О пожертвовании известным народным певцом и собирателем русских и общеславянских мотивов Д. А. Славянским в пользу бедных г. Твери // ТвГВ. 1885. № 15.
5. Городская хроника: О продаже имения // ТвГВ. 1897. № 31. С. 4; № 32. С. 6.; № 33. С. 7–8; № 34. С. 4.
6. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М: Музгиз, 1953.
7. Махотина И. Ю. Цыгане и русская культура. Литература и фольклор: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: ТвГУ, 2011.
8. Эстрада в России. XX век: Энциклопедия. М: Олма-Пресс, 2004.

⁷ См. эту точку зрения: [32: 46].

⁸ Записи на пластинку фирм: «Пате» (Москва, 1908, 26647), «Зонофон» (Москва, 1909, 63844), «Бека Рекорд» (Москва, 1909, 45649).

⁹ Цит по: [18: 60–61].

9. Тюрина Н. В. Т. И. Филиппов и его собрание русской народной песни // В. И. Симанов и народное творчество: Материалы и исследования: Вып. 3. Тверь: Марина, 2006. С. 141–199.
10. Тюрина Н. В. Творчество Т. И. Филиппова в литературном процессе второй половины XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: ТвГУ, 2006.
11. Юркевич М. В. Д. А. Агренов-Славянский и его четвертьвековой юбилей художественной и политической деятельности по документальным данным. М., 1889.
12. Агренова-Славянская Ольга. О народной поэзии и песне // Русская мысль. 1881. № 11; Отд. изд.: СПб.: Э. Гоппе, 1881.
13. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1971.
14. Тверские губернские ведомости. 1895. № 17. 3 марта: Часть неофициальная.
15. Литературно-художественная и музыкальная жизнь в губернии // Тверской край в XX в.: Документы и материалы: Вып. 4: Культура и быт Тверской губернии (1895–1916). Тверь: Тверское областное книжно-журн. изд-во, 1997.
16. Русские песни и песни южных и западных славян, собранные Д. А. Славянским и перелож. для одного голоса и хора О. Х. Славянскою / Посвящаю моему мужу Дмитрию Александровичу Славянскому: Вып. 1–5. М.: В. Грейнер, [1879–1884].
17. Русские народные песни, собранные П. В. Шейном. М.: ОИДР, 1870. Ч. 1.
18. Хитрово А. Д. А. Славянский и его деятельность (1862–1887). Тверь, 1887.
19. Хитрово А. Краткое жизнеописание Дмитрия Александровича Агренова-Славянского и его деятельности // Сборник песен..., собранных в России и в славянских землях О. Х. Агреновой-Славянскою. М., 1896.
20. Кондратьев А. Русская песня и ее исполнитель народный певец Д. А. Агренов-Славянский. Екатеринбург, 1898.
21. Кузнецов Евг. Из прошлого русской эстрады: Исторические очерки. М., 1958.
22. Локшин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры. М., 1963.
23. Джурич-Клайн С. Д. А. Агренов-Славянский и его роль в музыкальной культуре Югославии // Из прошлого югославской музыки. М., 1970.
24. Kuchač F. Slavianski I slavianska glazba. Zagreb, 1890.
25. Ларионов И. Из рукописи неизвестного музыканта, автора знаменитой «Калинки» / вст. статья В. М. Михайлова. Пермь: Пушка, 2011.
26. Сергиевский С. Печать неизмеримой самобытности // Независимая газета. 1999. 26 ноября.
27. Детские песни, записанные А. Марковым в центральных губерниях в 1892–1896 гг. Публикация П. Д. Ухова // Вестник Моск. Университета: Серия 7: Филология, журналистика. М., 1961. № 4.
28. Вересаев В. В. Сочинения: В 4 т. М.: Гос. изд. худож. литературы, 1948. Т. 4: Воспоминания.

29. Миллер Ор. Ф. Рец.: О.Х. Агренева-Славянская. Описание русской крестьянской свадьбы с текстами и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными: В 3 ч. Ч. 1: Описание всех обрядов со дня сватовства и до дня свадьбы. М., 1887; Ч. 2: Описание всех обрядов свадебного дня. Тверь, 1887; Ч. 3: Плачи и причитания по умершим и по рекрутам; стихи великопостные; былины и легенды; старинные песни и величания; сказки, загадки, пословицы и прибаутки (с текстом и мелодиями). Тверь, 1889 // Русская старина, 1889. Т. LXIII. Кн. IX, сентябрь.

30. Лойтер С. М. Второе издание «Причитаний Северного края, собранных Е. В. Барсовым» // III Международная научная конференция «Рябининские чтения-1999»: Доклады / ред. Р.Б. Калашникова и др. Петрозаводск, 2000. С. 187–193.

31. Сборник песен, исполняемых в народных концертах Дмитрия Александровича Агренева-Славянского, собранных в России и в славянских землях Ольгой Христофоровной Агреновой-Славянской, д. чл. РГО. С приложением портретов О.Х. Агреновой-Славянской и Д.А. Агренева-Славянского, факсимиле и его биографии. М.: И. Д. Сытин, 1896.

32. Песни русских поэтов: В 2 т. / вст. статья, составление, подготовка текста, биогр. справки и примечания В.Е. Гусева. Л.: Советский писатель, 1988. Т. 2. Библиотека поэта. Большая серия.

«СЛАВЯНСКИЙ БИТ» КАК ОСОБЫЙ ЯЗЫК ФОЛК-РОКА: ЮГОСЛАВСКИЙ ВЕКТОР СОЦИОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ПОП-КУЛЬТУРЫ

***Аннотация:** Статья представляет собой первый в научной литературе анализ становления и развития рок-музыки в Югославии. Автор рассматривает историю поп- и рок-культуры в этой стране с позиции развития социокультурных коммуникаций в музыкальной сфере. Приводится подробная характеристика организации югославской рок-сцены. Особое место уделено информации по истории грамзаписи в Югославии.*

***Summary:** The article is the first analysis of the formation and development of rock music in Yugoslavia, never before presented in the scientific literature. The author considers the history of pop and rock culture in this country from the position of development of sociocultural communications in music sphere. A detailed characterization of Yugoslavian rock scene organization is given. Special place is spared to the information on the history of sound recording in Yugoslavia.*

***Ключевые слова:** бит, фолк-рок, Югославия, звукозапись, аудиокультура, массовые коммуникации.*

***Keywords:** beat, folk-rock, Yugoslavia, sound recording, audio culture, mass communications.*

История музыкального языка неотделима от истории языка в целом, развития его сложных логических конструкций, отображающих основные реалии мира. Это привязывает музыку к определенному этапу человеческой культуры. Поэтому вторую половину XX столетия можно считать и эпохой рока, чему в последнее время посвящено достаточно много научных исследований. Однако далеко не все аспекты рока как сложного мультикультурного феномена изучены равнозначно. Исходя из этого изучение социокультурных истоков становления фолк-рока в контексте развития поп-культуры во

времена социализма в странах Восточной Европы становится **актуальной научной проблемой**.

С середины 1960-х годов Бобом Диланом было положено начало новому направлению американской молодежной музыки — так называемому фолк-року. Его развитие в Англии продолжили THE BEATLES, на первых порах ориентировавшиеся преимущественно на негритянских народных исполнителей стиля ритм-энд-блюз (R'n'B).

Символическая природа субкультурной коммуникации в сфере рок-музыки и особенности ее звукозаписи в эпоху социализма свидетельствуют о наличии определенных закономерностей. Следует отметить, что музыкальная культура — как феноменологический аппарат социально-коммуникационного знания — эволюционирует, кроме исторического, еще и в собственно феноменологическом смысле, как аппарат культурологического исследования широчайшей практики социальных коммуникаций. Тем не менее следует признать, что особенности развития поп-культуры в странах Восточной Европы в контексте общей истории массовой культуры и социальных коммуникаций второй половины XX столетия исследованы недостаточно. Особо яркими были фольклорные проявления в рок-музыке Югославии.

Из работ, посвященных югославской рок-культуре, можно назвать исследования D. Antonić [1], D. Djokić [2], D. Štrbac, P. Janjatić [3], A. Misirlić [4], B. Mijatović, D. Šunjka, A. Žikić и других авторов. «Между югофобией и югофилией» — так называется один из основополагающих разделов книги «Рок-н-ретро: Новый югославизм в современной популярной музыке Словении» профессора культурологии Мити Великоня. Автор придумал много удачных новых терминов (таких как «евроголизм», «евроневроз», «титостальгия»), чему дал остроумные объяснения в своих книгах [5; 6; 7]. Не мог он в своих исследованиях и пройти мимо популярной музыки. «Если Югославия действительно жива и где-то существует до сих пор, то только на югославской музыкальной сцене!» — таковы слова словенского ученого. Он считает, что югославская популярная культура — и вместе с ней поп- и рок-музыка — это было то самое югославское, самое подлинное, что образовалось в этой сложной стране за десятилетия ее существования. По его мнению, рок-музыка являлась настоящим гимном нашего поколения и нашего сообщества [8: 662–664].

В связи с этим **предметом** данной статьи выступает анализ югославского вектора социокультурного развития поп-культуры.

1. Фолк-рок и «славянский бит»

Теперь логично было бы разобраться с терминологией: ключевым для нашего исследования является понятие «фолк-рок», то есть «фольклорный рок» или «народный рок».

Тяготение бит-музыки к народной песне не случайно. Популярная музыка и фольклорное музыкальное творчество тесным образом связаны между собой. Многочисленные попытки сближения бита с народной музыкальной культурой делались во многих странах. Как известно, фольклорная песня отличается от популярной огромным количеством вариантов и функционированием вне профессиональной среды. Наследие народно-национальной культуры нашло свое отражение в таком жанре, как «фолк-рок», объединяющем элементы фолка и рока.

Термин «фолк-рок» впервые появился в американской музыкальной печати в июне 1965 года. Особенно яркими были проявления фолк-рока в Восточной Европе, которые далее нами будут обозначаться как «славянский бит».

Слияние народной музыки и бита в Венгрии началось в 1965 году (ILLÉS). Позднее определенное количество венгерских групп (BARBARO, GÉPFOLKLÓR, KORMORÁN, DRUMS) разработали уникальный звук, применяя непарные ритмы, приблизившись к прогрессивному року.

Румынская группа TRANSYLVANIA PHOENIX с 1972 года внедряла элементы фолка в рок-музыку. ФЕНИКСУ удавалось соединять фолк с роком и создавать очень интересные композиции, пока в творческий процесс не вмешалась политика. Современным предшественником румынского фолк-рока можно считать группу SPITALUL DE URGENȚĂ.

Чешская группа FLAMENGO, появившись в 1966 году, записала всего один альбом Kuře V Hodinkách, ставший культовым. Ряд специалистов-музыковедов считает этот альбом лучшим в истории чешской рок-музыки. Еще одной легендарной чешской группой, оставившей значительный след в истории фолк-рока, является MARSYAS.

Интересно работали со «славянским битом» польские группы NO-TO-CO, SKALDOWIE, венгерский ансамбль HUNGÁRIA EGYÜTTES, советские ВИА ПЕЧНЯРЫ, АРИЭЛЬ, КОБЗА и ЯЛЛА. Культовая польская бит-группа CZERWONE GITARY для Восточной Европы была своеобразным аналогом THE BEATLES. С конца 1960-х и на протяжении 1970-х годов песни многих польских поп- и рок-производителей активно переводились на русский язык и включались официальными ВИА в концертные программы, а любительскими исполнялись на танцплощадках.

Много югославских групп 1970-х годов включали в свои произведения элементы балканской народной музыки (KORNI GRUPA, YU GRUPA, S VREMENA NA VREME, SMAK, LEB I SOL, DAN). В середине 1970-х годов появилась группа BIJELO DUGME, объединившая хард-рок и народную музыку. Альбомы этой группы повлияли на сараевских исполнителей популярной музыки 1980-х годов, таких

как CRVENA JABUKA, PLAVI ORKESTAR, Дино Мерлин и Hari Mata Hari. В конце 1980-х годов на фолк-рок переходят такие различные по творческому облику группы, как GRIVA, GALIJA и AZRA. Автор-исполнитель Джордже Балашевич включает элементы народной музыки Воеводины в ряд своих песен. Группа GARAVI SOKAK комбинирует рок-музыку с фолком Воеводины. В 1990-е годы появилась сербская группа ORTHODOX CELTS, исполняющая «кельтский рок» (celtic rock). Ее успех содействовал появлению новых келтик-рок-групп в Сербии, таких как, например, ALFAPOP, IRISH STEW OF SINDIDUN и других.

Наконец, еще одной важной для нашего исследования категорией является термин «рок-язык».

Особенности функционирования языка в современной массовой коммуникации, или медиасфере, представленной печатными, аудиовизуальными и сетевыми медиа, являются предметной областью медиалингвистики. Большинство рок-групп — итальянских, испанских, французских, немецких, скандинавских и др. — исполняли рок-композиции на английском языке, в чем не было ничего странного. Это было вызвано как соображениями внешними, исключительно коммерческими (участники ABBA в свое время утверждали, что, если бы они пели на шведском языке, их успех был бы ограничен сугубо национальными рамками), так и качествами, присущими року. Дело в том, что ритмическая структура английского языка больше всего отвечает ритмической структуре рок-музыки (напомним, что рок возник в англоязычной стране; правда, причина его появления отнюдь не имела лингвистического характера). Определенное отражение в языке рока нашли социалингвистические концепции «югославизма», что отчетливо проявлялось в конструкции рок-текстов.

Особенно драматически рок пробивал себе дорогу в странах бывшего социалистического лагеря. Десятки, если не сотни, высококачественных наименований музыкальной продукции не только прорвались к мировому слушателю из стран Восточной Европы, но и значительно обогатили палитру мировой популярной музыки уникальными мультижанровыми находками и оригинальными композиционными решениями. Итак, на примере изучения музыкального сектора поп-культуры Югославии попробуем разобраться, почему же так и не состоялось восточноевропейское рок-вторжение, и выявить геополитические детерминанты «социалистического» вектора развития рок-коммуникаций.

II. Югославия и ее культура

Югославия была самым крупным многонациональным и многоконфессиональным государством южных славян, в котором жили католики, мусульмане и православные христиане. Население Социалистической Федеративной Республики Югославии (СФРЮ) называлось югослава-

ми или югословенами, что отражало совокупность южнославянских народов. В результате само понятие «югославы» приобрело квазиэтническое значение, а с 1961 года получило в СФРЮ признание как этноним. Распад «Второй Югославии» (1945–1991 гг.) и кровавые межэтнические столкновения привели к определенному возрождению понятия «югословены» как способу заявить о политической позиции неприятия этнонационализма. Со второй половины нулевых многих людей, которые проживали в странах, входивших ранее в состав единой СФРЮ, охватила «югоностальгия» (сербскохорв. *jugonostalgija / jugonostalgija*) — особое социальное явление, истоки которого ведут к ностальгическим эмоциональным привязанностям к таким позитивным понятиям, как экономическая безопасность, социалистическая идеология, поликультурность, интернационализм и неприсоединение [9].

Югославия стала одним из примеров дробления национальной идентичности в Восточной Европе рубежа XX–XXI веков. В этой связи спорным и весьма деликатным культурным вопросом в данном регионе остается язык. Как известно, знания одного из славянских языков достаточно, чтобы хотя бы немного понимать текст на другом славянском языке. Действительно, представители всех югославских народов всегда прекрасно понимали и сегодня понимают друг друга. Одной из характерных особенностей югославских рок-групп было исполнение собственных композиций на родном языке. Кроме этого в югославской поп- и рок-музыке использовались английский (3%) и русский (2%) языки. Во времена социализма на грампластинках с записью югославских музыкантов, издаваемых фирмой «Мелодия» для продажи в СССР, указывалось: «песни исполнены на сербско-хорватском языке» (64%). Многие иностранные лингвисты и сейчас придерживаются мнения о едином сербохорватском языке и его диалектах. К тому же нельзя не учитывать, что языковой вопрос на Балканах достаточно мощно политизирован.

Музыкальный рынок Югославии был менее подвержен государственному контролю, чем рынки других стран социализма. Пластинки с логотипом Jugoton продавались в специализированных фирменных магазинах компании, расположенных в разных частях Югославии [10]. В целом же такое понятие, как «югославская рок-музыка», по общему определению включает музыку СФРЮ как государства, существовавшего до 1991 года. Изредка в литературе встречаются и другие, более широкие номинации, робко добавляющие еще и времена 1990-х годов, до так называемой «бульдозерной революции», а иногда и до окончательного распада в феврале 2003 года Союзной Республики Югославии (так называемой «Малой Югославии»).

III. Зарождение югославского бита

В 1961 году созданы первые югославские биг-бит-группы: SILUETE, BEZIMENI, SJENE, ISKRE, ELEKTRONI и DUBROVAČKI TRUBADURI

(лидер — Đelo Jusić). В 1962 году основаны бит-группы INDEXI, MLADI, KRISTALI, а также два хорватских проекта (в Загребе и Сплите) с одинаковым названием DELFINI. В следующем году в Загребе создается бит-группа ROBOTI, а в Белграде — ритм-н-блюзовый проект ELIPSE. В 1964 году бит-группа ISKRE записывает на главном югославском лейбле Jugoton свой первый сингл под названием Ukraina. В 1965 году в Загребе студентами католического университета была создана бит-группа ŽETEOCI. Годом позже на белградской бит-сцене появилась группа DŽENTLMENI. В 1968 году состоялись концертные выступления одной из первых белградских прог-рок-групп DOGOVOR IZ 1804 (Nebojša Ignjatović, Robert Nemeček, Dejan Vasiljević, Branislav Marković и Stevan Milutinović). В том же году бывший клавишник ИНДЕКСОВ, Kornelije Kovač, создал белградскую фьюжн-группу KORNI GRUPA, также известную как THE KORNELYANS (проект одновременно имел два названия).

1970-е годы отмечены развитием в Югославии практически всех направлений рок-музыки. В этот период югославская публика предпочитала так называемый «стадионный рок» с ориентацией на массовые выступления. В этой связи нужно отметить такие группы, как YU GRUPA, TIME, SMAK, PARNI VALJAK, ATOMSKO SKLONISTE, LEB I SOL, TESKA INDUSTRIJA и GALIJA. В 1970 году в Белграде появилась YU GRUPA, ставшая рок-символом единой Югославии. В следующем году состоялся первый концерт коллектива BUMERANG, а в сербском городке Крагуевац музыканты Laza Ristovski, Slobodan Stojanovic «Кера», Radomir Mihajlovic «Тосак», Zoran Milanovic и Boris Arandelovic объединились в рок-группе SMAK. Одной из первых групп Словении считают JUTRO, созданную в 1970 году в Любляне. С 1978 году с приходом саксофониста Lado Jaksa и клавишника Jordan Ganeev JUTRO меняют свой стиль в сторону джаз-рока. Единственный долгоиграющий диск **Dobro Jutro** был записан музыкантами на лейбле RTV Ljubljana в 1980 году (в некоторых современных источниках, в частности, в известном интернет-ресурсе Discogs выход альбома неточно датируется 1977 годом).

В 1972 году основаны знаковые рок-проекты POP MASINA и S VREMENA NA VREME. В 1974 году на югославской рок-сцене происходят следующие события: KORNI GRUPA признана «группой года»; первый состав ZLATNI PRSTI начал концертную деятельность; образован белградский рок-проект TAKO; INDEXI записывают свою лучшую пластинку с музыкальными ориентирами на JETHRO TULL, в Загребе появилась рок-группа DRUGI NACIN, а в Сараево — TESKA INDUSTRIJA и BIJELO DUGME (с первым харизматичным фронтменом — Zeljko Bebek).

С коммуникационной точки зрения относительно возникновения BIJELO DUGME можно отметить следующее. Осенью 1971 года

в Сараево был создан бит-ансамбль под названием JUTRO, первым синглом которой стал Kad Bi Bio Bijelo Dugme («Если бы я был белой пуговицей»). Сначала данный сингл был намерен выпустить Diskoton, но в результате переговоров грампластинку издал более престижный к тому времени Jugoton [4]. Одна из первых проблем, касающихся авторского права, была связана с тем, что к тому времени в Любляне уже существовала группа под названием JUTRO. Поэтому с середины 1973 года сараевское JUTRO фактически было вынуждено трансформироваться в BIJELO DUGME. Поэтому официальным днем рождения BIJELO DUGME считают 1 января 1974 года [11]. Популярность группы в Югославии была настолько большой, что возникли социальные предпосылки для формирования особого балканского национального феномена «дугмемании» (по аналогии с «битломанией» или чехословацкой «эланоманией», возникшей чуть позже). И хотя регионально BIJELO DUGME представляет рок-сцену Боснии и Герцеговины, именно этот проект чаще всего рассматривают как популярнейшую группу бывшей Большой Югославии и наиболее яркое явление на югославской рок-сцене. Существует множество подтверждений того, что данный музыкальный коллектив в массово-коммуникативном плане был символом единства людей в СФРЮ [2]. И он остался таким в воспоминаниях современников, занимая особое место. Это лишний раз утверждало социальные истоки «югностальгии», о чем в 2008 году писал профессор культурологии Люблянского университета Митя Великоня в своей книге «Титостальгия — изучение ностальгии по Иосипу Брозу» [6].

Хард-рок на югославской сцене 1970-х — начала 1980-х годов был представлен такими группами, как RIBLJA CORBA, GORDI, DIVLJE JAGODE, GENERACIJA 5, ROK MASINA, KERBER, GRIVA и некоторыми другими. Но все-таки одним из лучших хард-роковых альбомов (включая даже ведущие западные рок-проекты) следует считать диск югославской группы FIRE **Could You Understand Me**, песни к которому записаны на английском и сербско-хорватском языках. Нужно заметить, что под таким названием на мировой рок-сцене в разное время существовало еще несколько групп. Свой единственный альбом FIRE записали в сентябре 1973 года на Theelen Studio, Venray, Holland, и выпустили в Голландии на лейбле «KШгоу». Справочной информации по данному вопросу практически нет. В процессе исследования нам удалось установить оригинальный состав югославского FIRE: Jura Haviđić (лидер и ритм-гитара, вокал), Miljenko Balić (бас-гитара) и Emil Vugrineć (ударные, вокал).

Обстоятельства записи альбома окружены мифами, легендами и слухами. Для всевозможных, порой самых невероятных предположений действительно продолжает оставаться достаточно осно-

ваний. Как могло случиться во времена социализма, что молодые югославские музыканты, не имевшие возможности найти достойную звукозаписывающую студию у себя на родине, спокойно поехали в Голландию и записали там полноценный альбом? Точного ответа не найдено. Но и сегодня единственный альбом уникальной группы FIRE остается раритетной и весьма качественной записью с культовым статусом.

В 1972 году вышли дебютные пластинки групп TIME (лейбл Jugoton) и KORNI GRUPA (лейбл PGP RTB), которые со временем стали эталонами югославской записи рок-музыки. В 1979 году PGP-RTB выпустил диск Kost **U Grlu** группы RIBLJA CORBA, и в этом же году группа KOZMETIKA на ZKP RTLJ записала одноименную пластинку; впоследствии оба альбома вошли в 100 лучших пластинок поп- и рок-музыки Югославии. В 1975 году в Словении была создана группа BULDOZER. Из-за самобытного сочетания экспериментального, альтернативного и авангардного стилей многие рассматривают эту группу в контексте зарождения прогрессивной музыки в Югославии, что все же является преувеличением. В 1976 году основана македонская группа LEB I SOL, стилистически ориентированная на прогрессивный джаз-рок с этническими элементами. В 1977 году был создан словенский рок-проект PANKRTI (основатели — Gregor Tome и Peter Lovsin), ставший фактически первой панк-рок-группой за «железным занавесом». Этот же год в югославской музыкальной аудиовизуальной культуре был отмечен знаковыми событиями: в Сараево основан коллектив VATRENI POLJUBAC, ориентированный на классический рок; в Загребе создана AZRA; в Пуле — хард-роковый коллектив ATOMSKO SKLONISTE, в городе Бихач — DIVLJE JAGODE, первые музыкальные работы которой выполнены под ощутимым влиянием DEEP PURPLE и BLACK SABBATH. В 1978 году появился еще один словенский прог-рок-проект — NA LEPEM PRIJAZNI. Этой группе удалось лишь в 1981 году выпустить свой единственный альбом под торговой маркой Helidon. В 1978 году в Загребе создан поп-рок-ансамбль SREBRNA KRILA (основатель и вокалист Vlado Kalember). Данный коллектив, дважды представлявший Югославию на конкурсе «Евровидения» (в 1984 и 1988 гг.), хорошо известен советским любителям рок-культуры. В том же 1978 году Bora Dordevic создал рок-группу RIBLJA CORBA, а в хорватском городке Риека состоялись первые концерты группы новой волны TERMITI. В 1980 году основаны группы новой жанровой стилистики — BEOGRAD (синти-поп), ELEKTRICNI ORGAZAM (пост-панк), IDOLI (новая волна) и FLEKE (пауэр-поп); POP MASINA реформировалась в ROK MASINA; AZRA записали одну из своих лучших пластинок; в городе Нови-Сад образована группа CISTA PROZA. Развитие сербского блюз-рока в 1970–1980-е годы связа-

но с такими группами, как CRNI BISERI, DALTONI, ELIPSE, POINT BLANK, BLUES TRIO и ZONAB.

Музыкальная субкультура Словении 1980-х годов ассоциируется прежде всего с панк-роком. В этом направлении работали такие группы и исполнители, как PANKRTI, NIET, LUBLANSKI PSI, CAO PICKE, VIA OFENZIVA, TOZIBABE, OTROCI SOCIALIZM, LACNI FRANZ, DEVIL DOLL, SANK ROCK, BIG FOOT MAMA, ZAKLONISCE PREPEVA, SIDDHARTHA, NAIO SSAION; наиболее успешным из них является авангардно-индустриальный проект LAIBACH. С 1981 по 1986 год в Любляне (Словения) активно функционировал панк-рок-ансамбль OTROCI SOCIALIZMA. В 1982 году был создан один из наиболее успешных музыкальных коллективов Югославии — ЕКАТАРИНА VELIKA (EKV). В 1983 году состоялись первые выступления групп BAJAGA I INSTRUKTORI и PSIHOMODO POP, а также появилась словенская синти-поп-группа VIDEOSEX во главе с певицей Аней Рупель (Anja Rupel).

В 1986 году основана первая белградская группа альтернативного рока — VAN GOGH. С 1986 по 1989 год на югославской музыкальной поп-сцене активно выступала белградская группа JUGOSLOVENI (основателем стал Zoran Raunovic — бывший участник MAGICNO OKO). В 1988 году появилась македонская поп-рок-группа с соответствующим названием — ALEKSANDAR MAKEDONSKI. В этом же году на студии Studio M загребская группа DEE DEE MELLOW записала «живьем» альбом с соответствующим названием **Live** (1988). Как видим, в те годы существовало достаточно много югославских музыкальных популярных проектов, которые в целом составляли наилучшую, по сравнению со всеми бывшими социалистическими странами, палитру рок-музыки.

Со второй половины 1970-х годов многие рок-коллективы из различных регионов СФРЮ отходят от стандартного пути сотрудничества в сфере звукозаписи исключительно с госструктурами музыкальной индустрии и стараются делать собственные записи на домашних студиях, что было воспринято как попытка выйти из-под официального контроля со стороны югославских государственных фирм грамзаписи.

Под маркой Sarajevo Disk небольшими тиражами (не более 50 000 копий) с 1978 по 1989 год выпускалась виниловая и кассетная продукция, преимущественно с записями югославских поп- и фолк-исполнителей. Изредка выходили и рок-релизы: в частности, в 1984 году были выпущены диск **Ponovo Sa Varna** группы TESKA INDUSTRIJA, а в 1989 году магнитофонная кассета TIFA **No. 1**.

В начале 1980-х годов британский музыкальный журнал New Musical Express опубликовал рецензию на дебютный альбом белградской пост-панк группы ELEKTRICNI ORGAZAM, которая играла

«психотропный рок», используя электроорганы с отрывистой манерой исполнения песен. Указанная группа вместе с IDOLI и SARLO AKROBATA стала наиболее заметным явлением музыкальной атмосферы Белграда того периода.

В группу лидеров белградской панк-сцены вошла и основанная в 1982 году PARTIBREJKERS. Музыканты того времени действительно верили в то, что их песни могут быть социально-политическим оружием. Участники группы (лидер Zoran Kostic «Сапе») протестовали против засилия диско- и поп-музыки на радио и телевидении, превращавшего слушателя в бездумного посетителя бесконечной вечеринки.

Настроения социального протеста, нараставшие среди албанцев в Косово, определенным образом отражались и в национальной рок-музыке. Первая известная албанская рок-группа BLUE STAR была образована в 1964 году в Приштине (Косово). Позднее коллектив был переименован на MODESTET. В начале 1970-х годов албанский сегмент получает дополнительное развитие в югославской рок-музыке.

Интересно, что уже тогда существовал некий незримый водораздел между сербскими и албанскими рок-группами, хотя некоторые группы, как, например, MAK или FAN, были би-этническими, поскольку в их составе были как албанские, так и сербские музыканты. Именно город Приштина в 1980-е годы стал центром развития албанской рок-музыки. Среди лидеров можно назвать OSHIMËT, основанный в 1981 году. В основу данного направления был положен симбиоз рока с городской музыкой (muzike qytetare).

В круг известных групп албанского рока входили также ILIRET, 403, TELEX (не путать с одноименным франкоязычным бельгийским диско проектом этого же периода), SELEKSIONI 039, MINATORI и MENKIS. Одновременно в недрах албанского рока формируется underground rock и punk. В 1980-е годы наиболее заметной приштинской панк-группой стала LINDJA с ее ведущим музыкантом, лидер-гитаристом Luan Osmani.

В начале 1990-х годов появились новые рок-группы и отдельные исполнители — TROJA, DARDAN SHKRELI, BLLA BLLA BLLA и ELITA 5, игравшие в основном в Косово (хотя корни группы ELITA 5 ведут в Македонию). В самой же Македонии одной из первых бит-групп была BEZIMENI, записывавшая свои песни с 1964 по 1968 годы для Radio Skorje. Однако записи этого коллектива так никогда и не были изданы в виде самостоятельного альбома. В 1990-е годы Wojken Lako становится одним из наиболее влиятельных рок-музыкантов в Албании. К этому времени в число форвардов албанской рок-сцены вошла панк-группа BLLA BLLA BLLA, основанная в 1989 году и имеющая достаточно высокий рейтинг популярности в Македонии.

Представители трех основных югославских рок-школ представлены в следующей таблице.

Белградская рок-школа (Сербия)	DAH, LISA, ELEKTRICNI ORGAZAM, GALIJA, GENERACIJA 5, IDOLI, KORNI GRUPA, OKTBAR 1864, PARTIBREJKERS, EKATARINA VELIKA, PLEJBOJ, DJORDE BALASEVIC, RIBLJA CORBA, SMAK, VAN GOGH, POSLEDNJA IGRA LEPTIRA, VIKTORIJA, PEKINSKA PATKA, YU GRUPA, ZLATKO MANOJLOVIC, U SKRIPCU, GRUPA TAC, ROK MASINA, DIVLJI ANDELI, RADOMIR MIHAILOVIC TOCAC, BRACA, BAS CELIK, BORIS ARANDELOVIC, CVRCAK I MRAVI, TAKO, IGRA STAKLENIH PERLI, ROCK EXPRESS, QUO VADIS, DETLICI, S VREMENA NA VREME, GRUPA SOS, DALTONI, JUGOSLOVENI
Сараевская рок-школа (Босния и Герцеговина)	ALISA, BIJELO DUGME, BOLERO, GRUPA ROK, DIVLJE JAGODE, CRVENA JABUKA, ELVIS.J.KURTOVIC, FADIL TOSKIC, COD, HARI MATA HARI, INDEXI, IPE IVANDIC, JADRANKA STOJAKOVIC, TIFA, MERLIN, CRNO VINO, SENAD OD BOSNE, SOKO, VATRENI POLJUBAC, ZABRANJENO PUSENJE, TESKA INDUSTRIJA, REZONANSA, BOMBAJ STAMPA, NEMOGUCE VRUCE, KARLOWY VARY, KONGRES, GRUPA ROK, PRO ARTE, PAUK (Zavidovici)
Загребская рок-школа (Хорватия)	AERODROM, ATOMI, ATOMSKO SKLONISTE, AZRA, KUD IDIJOTI, BORIS NOVKOVIC, GRUPA MARINA SKRGATICA, DINO DVORNIK, DRUGI NACIN, PRLJAVO KAZALISTE, HAUSTOR, HLADNO PIVO, LAUFER, METAK, OPCA OPASNOST, OSMI PUTNIK, PARNI VALJAK, TIME, XENIA, FILM, PSIHOMODO POP, SREBRNA KRILA, TERMITI, ZLATNI AKORDI, DUBROVACKI TRUBADURI, ZORAN CVETKOVIC-ZOK, BEZIMENI (Zagreb), DELFINI (Zagreb), BIJELE STRIJELE, TUZNE USI, FIT, MAJKE, ITD BAND, VRIJEME I ZEMLJA, IVICA KIS, BISERI, GRUPA 220, PARLAMENT, MLADI, VRIJEME I ZEMLJA (Rijeka)

Исследование показало, что в языковой картине югославского рока сербско-хорватский занимает основное место (64 %). Это связано в том числе и с тем, что для югославских меломанов AZRA не была просто хорватской группой; как BIJELO DUGME не была боснийской; как не был BULDOZER словенской, MISAR — македонской, а IDOLI (ИДОЛЫ) — сербской группой. Все они были прежде всего югославскими группами, популярными повсюду в стране того времени. «Ничто не связывало нас в культурном понимании так, как это делала музыка! Так, говорящая на сербохорватском часть Югославии выучила словенский язык с помощью PANKRTA, LACNOG FRANZA и VIDEOSEX; словенцы и другие, для которых сербохорватский не является родным языком, выучили его, зная лирику MAJKI (МАТЕРИ), IDOLI и ZABRANJENO PUSENIE (ЗАПРЕЩЕННОЕ КУРЕНИЕ)» [8, с. 663–664].

По мнению М. Великоня, «после националистического фурора начала 1990-х годов бывшие югославские и совершенно новые звезды эстрады, рока, поп-музыки и альтернативы — за несколькими исключениями — стали снова нашими — то есть не хорватскими, не сербскими, не словенскими, но общими, нашими» [8, с. 664]. Такое отношение было и остается одной из немногих антинационалистических культурных практик. Речь идет не просто о сентиментальной югностальгии или коммерчески интересной ретротенденции, но и о совершенно новой музыкальной продукции, которую слушают везде в постюгославском «**Абсурдистане**» (именно так назвали свой альбом 2013 года остроумные боснийцы из DUBIOZA KOLLEKTIV). Отсюда загадочные, но в этом смысле очень точные обозначения типа нью-Ю (nu-Yu), бывшая своя или новая экс-Ю музыка (nova eks-Yu muzika). Люди из этой исчезнувшей страны все еще знают больше о музыке своих старых соседей из югославского прошлого, чем новых, из Европейского Союза. Примирение и взаимопонимание между бывшими югославскими народами, которых поссорила националистическая и неолиберальная элита в своих собственных интересах, начались давно в музыке и через музыку. Рок-н-ролл продолжает быть и в постюгославском контексте — больше чем просто рок-н-ролл [8, с. 662–664].

В 1970–80-е годы основными рекорд-лейблами Югославии были Jugoton (позже Croatia Records), PGP-RTB — PGP RTS — Yugoslavia ROTB, Suzy, Zalozba kaset in ploc RTV Ljubljana — ZKP RTLJ, Beograd Disk — Jugodisk, Diskoton, Menart Records. Ознакомиться с детальной структурной характеристикой каждого компонента в системе звукозаписи можно в наших публикациях [8].

Сегодня в архивах Croatia Records (Загреб) насчитывается около 70 тысяч записей песен музыкантов и групп бывшей Югославии. Jugoton, бесспорно, является важной частью культуры и одной из информационно-коммуникационных основ югностальгии. В последние годы Croatia Records активно занимается переизданием музыкально-звукового наследия Югославии на компакт-дисках. Переиздаются как полноценные альбомы большинства югославских рок-групп, которые работали в 1960–1980-е годы, так и компиляции хитов и малоизвестных «потерянных» композиций.

Рассматривая 1990-е годы, следует назвать еще несколько звукозаписывающих компаний, созданных на территории Югославии. На севере Сербии, в городе Кикинда, в самом начале 1990-х годов был создан лейбл Fivet, основателем которого является Raka Dokic. В начале деятельности фирмы ее продукция выпускалась исключительно на магнитофонных кассетах (DRAGANA, BEKI, MANDA, RUZ, Zlata Petrovic, Lera Brena и др.), но уже к началу 1993 года эти же релизы были переизданы в формате компакт-дисков. Сублейблом этой

компания стал турбо-фолк лейбл ZAM, первая продукция которого появилась на кассетах уже в 1992 году. Годом позже этим же лейблом был выпущен первый компакт-диск, а в 1994–1996 годы компания ZAM постепенно переходит на полноценное серийное производство CD. Сама же головная компания Fivet просуществовала до 2001 года.

Поскольку югославская музыкальная продукция времен социализма продолжает пользоваться коммерческим спросом, белградский лейбл City Records, учитывая ностальгические настроения потребителей, с 2005 года продолжил активное переиздание архивных записей. Можно привести много других примеров, подтверждающих формирование целого сектора «югоностальгии» в новой постюгославской музыкальной звукозаписи.

IV. Заключительные положения и основные выводы

Ничего похожего на абсолютный запрет «сверху» в югославской рок-культуре в Югославии не наблюдалось: музыканты записывались в студиях, играли официальные концерты, некоторые их песни попадали на радио, выходили диски, причем иногда даже на западных лейблах. Вместе с этим властью были созданы такие условия, при которых существовала монополия государственных компаний звукозаписи и действовал суровый режим ограничений по выпуску музыкальной продукции. Это положение стало особенно ощутимым во второй половине 1960-х годов, так как в то время поп-музыка активно продвигалась с Запада на Восток. Результатом явилось то, что местная коммунистическая власть стала постепенно разрешать своим национальным исполнителям и музыкальным коллективам записываться на местных государственных лейблах поп-музыку западного образца и даже полноценные альбомы в стиле рок.

В Восточной Европе фундаментом стиля был не национальный фольклор (как это было, скажем, в Англии), как раз наоборот — именно освоение рок-н-рольных стандартов заставило музыкантов обратить внимание на национальный фольклор.

В Югославии, как и в других странах Восточной Европы, на протяжении 1960–1980-х годов рок сформировался как особая институция социальной коммуникации, которая, с одной стороны, остро ощущала близость западной поп-культуры и музыкальной индустрии, а с другой — сама, в свою очередь, влияла на тенденции развития звукозаписи поп-музыки в СССР. В сущности, произошел информационный процесс взаимопроникновения, в котором все компоненты (культурный, технологический и др.) соотносились по-разному.

Из всех социалистических стран в Югославии сложилась наиболее разветвленная инфраструктура грамзаписи (рекорд-лейблы и торговые марки: Jugoton — Croatia Records, PGP-RTB — PGP RTS —

Yugoslavia ROTB, Suzy, Zalozba kaset in plosc RTV Ljubljana — ZKP RTLJ, Beograd Disk — Jugodisk, Diskoton, Menart Records).

Все приведенные факты дают возможность рассматривать рок-культуру и музыкальную звукозапись в системе социокультурных коммуникаций единой Югославии, в том числе и с позиции коммуникативно-символической природы «югоностальгии».

Изучение истории национальной рок-музыки и ее звукозаписи с учетом югославского опыта показало наличие сложных корреляций в соотношении концептов «рок-язык» и «рок-текст». Создание «текстов о роке» является пострекординговым информационным процессом, природа которого включает комбинацию социальных и творческих компонентов, что может представлять направление дальнейших культурологических исследований.

Цитируемая литература

1. Antonie D. YU 100: [Najbolji albumi jugoslovenske rock i pop muzike] / Dusko Antonie, Danilo Strbac.— Beograd: Cicero, 1998.

Djokic D. Ex-Yu rock / Dejan Djokic // Open Democracy. — 6 August 2002. Режим доступа: www.opendemocracy.net/arts-festival/article_546.jsp.

2. Jawamoeuh П. Yu Rock Enciklopedija: 1960–2006 / Petar Janjatovic.— 2. Dopunjeno izd.— Beograd: Cigoja stampa, 2007.

3. Misirlic A. Bijelo Dugme / A. Misirlic.— Sarajevo: Prosperitet, 2005.— 159 p.

4. Velikonja M. Rock'n'Retro: New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia / Mitja Velikonja; [Transtated from Slovenian by Olga Vukovic].— Ljubljana: Sophia, 2013.

5. Velikonja M. Titostalgija: A Study of Nostalgia for Josip Broz / Mitja Velikonja; [Transtated from Slovenian by Olga Vukovic]. — Skopje: Mirovni institut, 2008. [XX vek, 2010].

6. Velikonja M. EUrosis — A Critique of the New Eurocentrism / Mitja Velikonja; [Transtated from Slovenian by Olga Vukovic]. — Ljubljana: Mirovni institut, 2005. [Zbirka Mediawatch].

7. Синеокий О.В. Массовый рекординг / О.В. Синеокий; [при участии В.В. Дрибушак; А.В. Галин, Д.Г. Шульта, М. Великоня, С.Л. Рогожин]. — К.: КНТ, 2015. 672 с. (Sineokij O. V. Massovyj recording / [pri uchastiii V. V. Dribuschak, A. V. Galin, D. G. Shul'ga, M. Velikonja, S. L. Rogozhin], K., KNT, 2015, 672 s.)

8. Gordy E. D. Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives [Post-Communist Cultural Studies] / Eric D. Gordy. — Penn State Press, 2010.

9. Leksikon YU Mitologije [urednici izdanja I. Adric, V. Arsenijevic, D. Matic]. — Beograd-Zagreb: Postscriptum & Rende, 2012.

АМЕРИКАНСКИЙ И БРИТАНСКИЙ ФОЛК-РОК: ГЕНЕЗИС И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

Аннотация: Статья посвящена истории фолк-рок движения в Великобритании. Наряду с подробным анализом музыкальной стилистики автор уделяет большое внимание общественной деятельности лидеров движения и наиболее ярких коллективов, чье творчество и гражданская позиция определили облик этого незаурядного явления европейской музыкальной культуры XX столетия.

Summary: The article is devoted to the history of folk-rock movement in UK. Alongside with the thorough analysis of musical stylistics the author attends much to the social activities of the movement leaders and most vivid groups whose creative works and social stand have determined the character of this remarkable phenomenon of the XX century European musical culture.

Ключевые слова: американский и британский фолк-рок, фолк-движение, кельтская музыка, кантри, электромузыка.

Keywords: American and British rock, folk movement, Celtic music, country music, electric music.

Фолк-рок — одно из самых мощных по культуротворческому потенциалу и разнообразных по художественному материалу течений рок-музыки. Наверное, не будет ошибкой сказать, что это также одно из самых массовых явлений второй половины XX века, нашедшее яркий отклик в сердцах публики всех возрастов. Становление фолк-рока тесно связано с фолк-возрождением. Это масштабное культурное явление, которое в 1960-е годы затронуло весь мир, но в особенности коснулось Англии и Америки. Интерес к традиционной культуре (прежде всего англосаксонской) был массовым, искренним и оставил после себя богатое художественное наследие.

На британских островах исследователи выделяют две волны фолк-возрождения. *Первая* относится к рубежам XIX–XX веков и обусловлена предвоенным ростом националистических настроений в британском обществе. Оно поощрялось государством и имело

под собой основательную академическую базу. В 1906 году Совет по образованию официально санкционировал практику разучивания народных песен в школах. Пионерами фолк-возрождения стали исполнители, композиторы, а также целый ряд профессоров Гарвардского университета — собирателей английского фольклора: например, Фрэнк Кидсон (Frank Kidson; 1855–1926) и Люси Бродвуд (Lucy Broadwood; 1858–1939), вставшие у основ созданного в 1898 году «Общества народной песни» (Folk Song Society) и «Общества народного танца» (The English Folk Dance Society; 1911), которые в 1932 году будут объединены в The English Folk Dance and Song Society (EFDSS). Ученые отмечали, что аутентичный британский фольклор к тому времени уже почти ушел из живой практики, и исследование народного наследия в значительной степени было ориентировано на реконструкцию. После Первой мировой войны интерес к традиционной музыке пошел на спад, а в полевую собирательскую практику был введен фонограф. Широкое распространение кинематографа приковало внимание публики к набирающей популярность американской художественной продукции. Реконструкторские практики ушли в область литературы. В 1930-е годы в Оксфорде был основан литературный кружок «Инклинги» во главе с профессорами Дж. Р. Р. Толкиеном и К. С. Льюисом, деятельность которого также подготовила почву для *Второй волны британского фолк-возрождения* 1950-х годов, главной особенностью которой стал интерес к традиционной культуре кельтов.

Изучение кельтской музыки имеет долгую историю. Оно тесно связано с аристократической средой и академической традицией. В Шотландии и особенно в Ирландии, которую не коснулись войны, аграрная культура служила благоприятной средой для консервации традиционных текстов. Самым древним исполнительским стилем считается пение *шан-нос* (*sean-nos* — старый стиль). Это сложный, богатый мелизматикой вокальный стиль в высоком регистре, преимущественно сольный (а *capella*). *Шан-нос* оказал определенное влияние на инструментальную музыку, что нашло выражение в наличии большого числа партий для солирующих инструментов. Гармонии этой музыки — простые и ясные, с преобладанием диатоники и мажоро-минора, а также натуральных и народных ладов с выраженным фригийским оттенком. Часто инструменты вступают в унисон, иногда встречаются канонические импровизации. В инструментальный состав входят струнные (скрипка и щипковые), духовые (волынка, флейта, *вистл*) и перкуссионные (*бойран*, тамбурин) инструменты, а также губная гармоника, аккордеон, концертино и, позже, фортепиано.

Кельтская музыка отличается развитой и устоявшейся системой музыкальных жанров, среди которых много танцевальных (джиг, рил,

хорнпайп). Широкое распространение получили трудовые песни, праздничная музыка, песни, сопровождающие жизнь на морских — особенно торговых — судах (*sea-shanties*), и бофи-баллады (*bothy-ballads*; песни фермеров). Это та музыка, которую первые переселенцы привезли с собой из Европы в Соединенные Штаты и на основе которой впоследствии в синтезе с ковбойскими балладами родилось кантри. В народную традицию США в процессе отхода ее от англосаксонской влился приток свежей энергетики негритянских, индейских и североамериканских культур, но ни с одной из них, пожалуй, не сложилось таких глубоких и сложных отношений, как с культурой покинутой в незапамятные времена прародины.

Англосаксонские корни кантри выражаются в целом ряде объективных признаков: это сходство инструментального состава, приемов игры, преобладание диатоники и мажорно-минора в гармоническом плане, пересечения в репертуаре исполнительских групп, запоминающиеся, выразительные мелодии. Но появились и отличия, которые становились все заметнее, оформляясь со временем в фундаментальные черты стиля. Кантри-исполнители использовали простую, скупую и лаконичную систему форм, позже перешедшую в рок-музыку, на основе которой сразу появилось множество региональных и художественных направлений (*американа, блю-грасс, диксиленд, вестерн свинг, хонки тонк* и другие). По сравнению с кельтской традиционной музыкой в кантри сглаживается, уходит на второй план танцевальный характер; шан-нос вытесняется открытым, экспрессивным вокалом, подчеркнутую орнаментiku сменяют виртуозные вокальные пассажи и выкрики, активно начинает использоваться йодль. Трансформируется инструментальный состав: из него практически уходит духовая секция (волынка, флейта, вистл); в ритм-секции перкуссия (бойран, тамбурин) сменяется ударной установкой; наконец, в качестве ведущих инструментов появляются банджо, гитара и слайд-гитара. Все эти характеристики — устойчивые и стилиопределяющие. Музыка у американцев и англичан была разной, но звучала она на одних концертах, в одних клубах и для одной публики. Культурная жизнь в Европе и в Америке в середине XIX века также очень отличалась. «Европа — это оперы, симфонии, театры, музеи. Америка — ничего, кроме домашнего пения старинных дедовских (английских, ирландских, шотландских) песен. В 1840-х годах появляются мобильные, кочующие по всей стране музыкальные театрики с труппой в шесть-двенадцать человек, показывающие простой репертуар (сценки, скетчи, танцы и т.д.). Подобное представление обычно проходило под аккомпанемент ансамбля, состоящего из одной-двух скрипок, одного-двух банджо, тамбурина, костей, позже к ним стал присоединяться аккордеон. Такой состав был заимствован у невольничьих домашних ансамблей. Танец не

мыслился вне звука банджо. Начиная с 40-х годов и до конца «менестрельной эпохи» на сцене господствовали неразрывно связанные между собой две артистические фигуры — солист-танцор и солист-исполнитель на банджо. В определенном смысле последний совмещал в своем лице обе функции, ибо, предваряя игру и пение, а также в процессе самого музицирования он притоптывал, приплясывал, раскачивался, обнажая и утрируя (например, при помощи дополнительных звуков, извлекаемых из деревянной подставки в цирках) сложные ритмы негритянских танцев. Характерно, что менестрельная пьеса для банджо даже носила название, которое связывалось с любым танцем на псевдонегритянской эстраде, — «жига» (jig). Из всего многообразия и пестроты инструментов европейского и африканского происхождения, укоренившихся на американской земле, менестрели избрали звуки банджо как наиболее гармонирующие с их господствующей системой образов. «Не только в роли солирующего инструмента, но и как участник будущего менестрельного ансамбля (band) банджо сохраняло свою ведущую роль...» [1]. Американский рок и кантри зарождались и развивались в течение некоторого времени в общей культурной среде, не сразу выделившись в отдельные стили. По сути, музыка менестрельного периода — это и прото-кантри, и прото-рок, и прото-мьюзикл.

Американский фолк-рок возник на основе слияния трех элементов: творчества городских вокальных фольклорных ансамблей, авторских песен протеста, а также американского рок-н-ролла, возродившегося после британского «вторжения».

Наиболее влиятельными в этом направлении считаются три фигуры: Вуди Гатри (Woody Guthrie), Пит Сигер (Peet Seeger) и Боб Дилан (Bob Dylan). Среди других коммерчески успешных исполнителей раннего периода — Билл Монро (Bill Monroe) и Джонни Кэш (Jh. Cash). Несколько отдельно стоит Бадди Холли. Песни, увидевшие свет за период его недолгой карьеры, вдохновляли не одно поколение рок- и фолк-музыкантов не только в Америке и на островах, но и по всему миру. Хотя он и принадлежит к армии пионеров рок-н-ролла, тем не менее выделяется среди своих собратьев. Его песни отмечены простыми и ясными диатоническими гармониями с аутентичными оборотами, ярким выразительным мелодизмом, а также элементами театрализации, трюками и эксцентрикой в концертных выступлениях, что тоже роднит его с фолк-сценой.

Концертные выступления бардов отличались мягким юмором, в них включались комедийные сценки и разговорное общение с публикой. Акцент на коммуникативном процессе помогал слушателям активно менять свой образ жизни, объединяясь в фолк-движении. Наряду с джазом барды-фолкеры стали музыкальным рупором контркультуры битников. Музыканты, как и другие «иконы сти-

ля», были одеты подчеркнуто аскетично, просто и повседневно: джинсы, рубашки с расстегнутым воротом, майки, свитера, рабочие ботинки, ковбойские сапоги, кепки и шляпы. Поведение на сцене, движения и жесты скупые, лаконичные, но при этом уверенные, выразительные, красноречивые, наполненные сдержанной внутренней экспрессией. Такие группы, как The Byrds, The Mamas & the Papas, Buffalo Springfield, Barry McGuire и Scott McKenzie, уходят корнями в фолк-возрождение.

На фоне множества музыкантов выделяются яркие творческие фигуры, определившие облик всего музыкально-общественного направления. Вуди Гатри (1912–1967) — первый автор-исполнитель песен протеста, завоевавший национальную славу. Стал известен благодаря не только своему творчеству, но и активной социальной позиции. На протяжении всей своей жизни Гатри был связан с коммунистами Соединенных Штатов, его песни воспринимались как голос простого народа. Самая известная песня этого автора, *This Land Is Your Land*, стала неофициальным гимном Соединенных Штатов и была спета множеством фолк-музыкантов, включая и сына музыканта, Арло Гатри (Arlo Guthrie). Пит Сигер, увидевший надпись на его гитаре «эта машина убивает фашистов», написал на своем банджо «эта машина окружает ненависть и заставляет сдаваться».

Пит Сигер (1919–2014) — сын музыковеда, профессора калифорнийского университета, автор классической книги «Как играть на пятиструнном банджо» (1948), изобретатель авторского подвида инструмента, так называемого *Long Neck* или *Seeger banjo*, автор многочисленных телевизионных и радиопередач, один из первых покровителей Б. Дилана, занимался музыкой с самого детства. В 1941 году совместно с Маллардом Лампеллом (Millard Lampell), певцом и активистом из Арканзаса Ли Хэйсом (Lee Hays) Сигер основал группу *The Almanac Singers*, в которую, кроме них, входили М. Лампелл и Вуди Гатри. Они пели традиционные народные песни разных стран мира, блюз, госпел, американские баллады, детские и трудовые песни. В том же году вместе с Ли Хэйсом Пит Сигер создает группу *Weavers*, в которой он проработал десять лет и ушел из-за идеологических разногласий, после того как музыканты снялись в телерекламе сигарет. Растущая популярность *Weavers* предопределила эпоху американского фолк-возрождения и преодолела разрыв между народной, популярной музыкой и песнями протеста.

В 1951 году музыканты попали в «красный список» сенатора Дж. МакКарти. «Дека-рекордс» разорвала с ними контракт и удалила их записи из своего каталога. Группа лишилась возможности выступать на радио и телевидении и в 1952 году была распущена на три года. П. Сигер зарабатывал на жизнь тем, что преподавал музыку в школах, детских летних лагерях и путешествовал по студенческим кампусам.

В это время были написаны хиты *Where Have All the Flowers Gone?* (совместно с Джо Хикерсоном (Joe Hickerson)) и *Turn, Turn, Turn*, вдохновленная текстом Книги Экклезиаста. В середине 1960-х, когда бойкот Сигера в СМИ стал угасать, он подготовил для регионально-го телевидения цикл из тридцати девяти образовательных программ по истории фолк-музыки *Rainbow Quest*. Среди гостей его передач были Джонни Кэш и Джун Картер, преподобный Гари Дэвис, Миссисипи Джон Херт, Doc Watson и многие другие. Но на федеральных телеканалах певец появился только к концу 1960-х. В те годы он уже был одной из самых значимых фигур фолк-движения, новые очаги которого появлялись в Чикаго, Лос-Анджелесе и Денвере. Нью-Йорк с его кофейнями в растущей *Greenwich Village*, привлекавшей бардов со всей страны, традиционно рассматривается как центр движения. Из этой плодородной среды вышли такие знаменитости, как Арло Гатри, Боб Дилан, Том Пакстон, Фил Окс и Питер, Пол и Мэри. Как и все битники, они с презрением относились к ценностям американской массовой культуры. Это движение (П. Сигер называл его «дети Вуди») было замечено журналистами и составило основу американской фолк-сцены.

Другая ветвь фолк-рока — группы, экспериментирующие с электромузыкой. Прежде всего, это *The Byrds*. Они стали первой командой, по отношению к творчеству которой в 1965 году в американской прессе был впервые использован термин «фолк-рок». Вслед за ними — *Buffalo Springfield* (из которых позже вырос звездный состав «Кросби, Стиллс, Нэш и Янг»), *Mamas & Papas*, *Loving Spoonful*, *Country Joe* и многие другие, балансирующие на грани фолка и психоделии.

А что же происходит в это время в Великобритании? Пожалуй, самым знаменитым фолк-проектом следует считать творчество ирландцев *The Clancy Brothers and Tommy Makem*, на волне фолк-возрождения снискавших себе мировую славу. После службы в армии двое из них, Пэдди и Том, эмигрировали в Торонто в 1947-м, в 1951-м с успехом выступали на Бродвее, а в 1956-м к ним присоединились Лиам Клэнси и его друг Тони Мейкем. В 1961 году братья Клэнси появились на шоу Эда Салливана, выпустили сразу несколько альбомов (причем для первого из них привлекли П. Сигера на партию банджо). Годом позже *Ciarán MacMathúna*, ирландский радиоведущий, услышал их концерт в театре, был впечатлен и привез их записи на родину, где использовал в своем радишоу. Это дало старт популярности группы во всей Европе. С тех пор они много гастролировали, выпускали по два альбома в год, постоянно мелькали в различных ТВ-шоу. Они привнесли в ирландскую музыкальную традицию банджо, гитару, увеличили популярность губной гармонике, вдохнули новую жизнь в традиционные ирландские песни — медленные, депрессив-

ные и полные меланхолии (Roddy McCorley, Kevin Barry and Brennan on the Moor).

Их последователи, Strawbs, активно использовали банджо, записали несколько песен в стиле *блю-грасс*. Музыканты группы Sweeney's Men, собравшейся в 1966 году и уже два года спустя записавшей свой первый альбом, играли не только ирландские песни. Основатели этого коллектива, Энди Ирвин (Andy Irwin), популяризатор ирландского бузуки, и Тэрри Вудс (Terry Woods), были большими поклонниками американской музыки, и в репертуар группы входили американские композиции — например, Tom Dooley.

Вслед за братьями Клэнси появились другие музыканты, на островах началось Второе фолк-возрождение. Его главными героями стали народные певцы Альберт Ланкастер Ллойд (A. L. Lloyd, Bert Lloyd; 1908–1982) и Эван МакКолл (Ewan MacColl; 1915–1989) со своей женой Пэгги Сигер, сводной сестрой Пита Сигера, которая вместе с мужем более тридцати лет своей жизни посвятила английской фолк-сцене. Эти исполнители использовали британский музыкальный фольклор в качестве средства привлечения массового внимания к вопросам социальной справедливости и популяризации левых политических идей. Тематика песен Э. МакКолла посвящена национально-освободительному движению во Вьетнаме (The Ballad of Ho Chi Minh); расстрелу мирной демонстрации в Шарпевилле в марте 1960 года (The Ballad of Sharpeville); забастовке английских шахтеров 1984–1985 годов (Daddy What Did You Do In The Strike). Кроме того, их творчество было актом противостояния засилью американской поп-музыки на отечественной сцене. Берт Ллойд, например, открыто критикует американскую школу фольклористов и фолк-исполнителей, обвиняя ее представителей в устаревшем, примитивном взгляде на народное творчество как на художественные тексты. «Фольклор, — считает ученый, — это комплексное понятие. Это сравнительно новое поле научных исследований, оно только начинает оформляться в качестве предмета науки. И чем более «научной» становится фольклористика, тем яснее мы понимаем, что ее рамки выходят далеко за пределы рассмотрения поэтики, структуры стиха, типа мелодии» [2].

В конце 1960-х — начале 1970-х в британском фолк-роке окончательно выделились два основных направления. С одной стороны, это барды (часто эту ветвь определяют как *прогрессив фолк*): Donovan (Donovan), Тим Бакли (Tim Buckley), Ральф МакТелл (Ralph McTell). Их песням свойственны акустическое изложение, мягкий чистый вокал, глубокие лирическо-философские тексты. Другая ветвь традиции — электро-фолк. В качестве примеров этого направления можно привести композиции групп Fairport Convention, Pentangle, Steeleye Span. Их песни отличаются сдержанными холодными закрытыми тембра-

ми голосов, популяризацией кельтских языков. Тексты, пропитанные средневековой, в том числе христианской, мистикой, рыцарской романтикой, почву для которых в 1930–1940-х подготовили Инклинги, академизм, опора на классические традиции и кропотливый труд по исторической реконструкции способствовали созданию устоявшейся и разветвленной системы музыкальных жанров в рамках выдержанного стиля. Можно сказать, что если американские фолкеры — это философы-мыслители, то английские — романтики-мечтатели.

Второй взрыв интереса к англосаксонскому фольклору был настолько мощным, что его отголоски докатились и до Австралии. Берт Ллойд, который помимо английской народной музыки занимался собирательством и популяризацией испанского, латиноамериканского фольклора, стал одним из первых исполнителей, обративших внимание публики на австралийский городской фольклор. В 1963 году Австралию посетил Пит Сигер. А годом ранее в Мельбурне собрались The Seekers — первая австралийская группа, завоевавшая популярность в Англии и Америке. Команда просуществовала до 1968 года и после этого еще несколько раз объединялась заново. Их творчество стоит несколько особняком: по стилю они сходны с американцами — репертуар и инструментальный состав (два банджо контрабас и двенадцатиструнная гитара) сближают их с группами гринвич-вилладжской школы, однако исполнительская манера напоминает британскую. Тембр солистки Дж. Дюрхэм (Judith Durham) — сдержанный и академичный, по звучанию ближе к вокалу М. Прайор из Steeleye Span, чем к простому и открытому голосу и экспрессивной манере Мэри Трэверс. После успеха своего дебютного альбома в 1963 году The Seekers поехали с визитом в Британию, познакомились Полом Саймоном, написавшим для них Someday One Day, а также с братом Дасти Спрингфилд, Томом, который создал для музыкантов песню I'll Never Find Another You, ставшую самым продаваемым синглом в Англии за 1965 год. Годом позже песня Georgy Girl побила американские чарты.

Эпоха фолк-возрождения в Англии и Штатах совпала по времени с психоделической революцией, затронувшей ту же часть общества. Изменился внешний вид артистов: культура хиппи принесла с собой длинные волосы, яркую вычурную этноодежду, обилие аксессуаров и бижутерии. Особые экономические и политические причины сплотили и повзрослевших детей бэби-бума в одно движение. Это были времена, когда разделение развлекательной музыки на рок, поп и фолк еще окончательно не определилось. Субкультура хиппи и новое искусство, которое она с собой несла, зародившись в Калифорнии, распространялись по всему Западному побережью. Музыканты экспериментировали со стилями и саундом, на одной и той же сцене звучали рок-н-ролл, фолк, ритм-н-блюз, серф-рок, эйсид-рок, гараж,

фанк. Со временем эти стили выделились в самостоятельные и получили названия, но это было уже позднее. В 1960-е все эти музыканты сотрудничали, играли в одних группах и делились песнями, вместе выступали на фестивалях и протестовали на баррикадах, составляя при всей своей пестроте одно целостное музыкальное и культурное явление — Вест Кост Саунд (West Coast Sound). Общая сцена объединила музыкантов не только с побережья, но и со всех уголков Америки. В Великобритании ситуация сложилась сходным образом. Фолк-исполнители разных направлений в тесном творческом сотрудничестве создали общее художественное направление, получившее у искусствоведов название Celtic Fusion. Его приверженцы известны своими экспериментами со стилем нью-эйдж.

Цитируемая литература

1. ЕОМІ. Энциклопедия музыкальных инструментов: Банджо // <http://eomi.ws/plucket/banjo/>
2. Mark Gregory: Interview with A.L. Lloyd // <http://folkstream.com/reviews/lloyd/>

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ РУССКОГО РЭПА

***Аннотация:** Статья посвящена различным исполнительским практикам, связанным с ритмической речитацией. В культуре хип-хопа они получили наименование рэп. Происхождение таких форм рассматривается в широком этнокультурном контексте, включающем и их аналоги в русской традиционной культуре.*

***Summary:** The article is devoted to various performance practices related to rhythmic recitative speech. In hip-hop culture they are known as rap. The genesis of such forms is considered in a wide ethno-cultural context including some analogues in the Russian traditional culture.*

***Ключевые слова:** хип-хоп, рэп, панк, социальная коммуникация, традиционная культура, частушки, приговоры, обрядовый речитатив.*

***Keywords:** hip-hop, rap, social communication, traditional culture, chastoushki (couplets), charms, ritual recitative.*

12 ноября 1974 года 14-летний диджей из Бронкса Африка Бамбата¹ назвал пять основных составляющих хип-хоп-культуры: MCing или gapping — умение исполнять рэп; DJing — мастерство ведения танцевальных вечеринок; брейкинг — искусство уличного танца; граффити; knowledge (англ. *знание*) — определенное мировоззрение. Эта дата считается днем рождения хип-хопа. Чуть позже к этому списку прибавились битбоксинг (вокальная имитация ритма), особая молодежная мода и слэнг.

Хип-хоп возник как подростково-молодежная городская субкультура черных районов Нью-Йорка — Гарлема и Южного Бронкса. Идеологиче-

¹ Африка Бамбата (Africa Bambaataa) — афроамериканский диджей из Бронкса, родился в 1960 г. (по другим сведениям, в 1957 г.). Настоящее его имя — Кевин Донован. Псевдоним явился следствием его увлечения Африкой, особенно культурой народа зулу. Африка Бамбата считается одним из основателей хип-хопа. См.: http://shalala.ru/afrika_bambaataa. Кроме того, бамбата — название археологического комплекса, обнаруженного в начале XX века в одноименной пещере в Южной Родезии. Относится к родезийской протостилбейской палеолитической культуре. См.: www.ethnoshop.ru.

ской основой нового движения стала оппозиция к «властям предрезающим» и к «белой» культуре. Хип-хоп нарочито повседневен, он резко противопоставит всему отвлеченно-возвышенному, элитарному и, как сейчас модно говорить, — гламурному. Об этом же свидетельствует рэперская мода: кроссовки, мешковатые штаны, футболки или баскетбольные майки, толстовки с капюшоном, бейсболки или натянутые до бровей трикотажные шапочки. Эту одежду, доступную даже для самых малообеспеченных людей, можно было купить в дешевых магазинах.

Мировоззрение хип-хопа нашло свое выражение в текстах, которые исполнялись в специфической технике быстрого ритмического речитатива, получившей название — рэп (от англ. слова, означающего стук, удар). Рэп звучал на танцевальных вечеринках, во время *бэтлов*² — словесных поединков двух рэперов, в которых надо было быстро импровизировать тексты, сохраняя ритм и рифмы; и просто на улицах — для собственного удовольствия. Содержание текстов было простым и понятным афроамериканским подросткам: секс, веселое ерничанье, своеобразный вид музыкального хулиганства, реакция на проявления расизма, криминал. Как сказал один из рэперов: «мы не говорим о всякой чуши типа любви, а пытаемся научить слушателей чему-то». Таким образом, рэп был не только развлечением и средством самовыражения, но также механизмом объединения и неформального образования подростков. Он учил их жить и выживать в этом жестком мире.

Уже через несколько лет рэперы во главе с Африкой Бамбатой предприняли ряд акций для популяризации хип-хопа: триумфальное турне по Европе (1982), запись первых синглов, а затем и альбомов. Тогда же определились музыкальные вкусы Бамбаты, повлиявшие на стилистику музыкальных изданий. Рэп, столь естественно звучавший в среде подростков Гарлема и Бронкса, для продвижения в европейских странах и привлечения широкой аудитории нуждался в «прививке» модных в то время направлений молодежной музыки. Наиболее подходящим оказался электро-фанк³; рэп перемежался с фрагментами, сыгранными в этом стиле, или же накладывался на них. Так определилась стилистика синглов Африки Бамбаты Planet Rock и Renegades of Funk, а затем альбомов Sun City, Planet Rock, Beware и др.

В середине 1980-х волна хип-хопа накрыла весь мир, в том числе и СССР. В 1984 году в Самаре (тогда еще Куйбышеве) уже появился первый диск с 25-минутной рэп-программой, записанный диджеем

² От англ. battle — битва, состязание.

³ Электро-фанк — направление электронной музыки, предшествовавшее стилю *техно*. Получило распространение в 1980-е годы; с 1990-х постепенно теряет популярность. Создателями электро-фанка считаются музыканты из группы Kraftwerk (Германия). Именно в их композициях проявились характерные черты этого стиля: тексты футуристической тематики, применение драммашины, обильное включение электронных эффектов, таких как реверберация, эхо-эффект, обработка звучания голосов вокодером и др. См.: <http://ootu.promoj.ru/blog/tag/electro%20funk>.

одной из куйбышевских дискотек Александром Астровым и местной группой «Час пик». Четверть века спустя в списках лишь самых известных, признанных рэперов и рэп-групп в Рунете содержится от 400 до 500 позиций.

Безусловно, все национальные рэп-школы в большей или меньшей степени следовали как образцу американским первоисточникам, по крайней мере, на первом этапе. Вместе с тем, как это часто бывает, общая модель позволяет нагляднее выявить специфические отличия национальных версий. В годы перестройки хип-хоп, как и другие направления современной западной массовой культуры, воспринимался российской молодежью как символ новой жизни, как противостояние рутине «совкового» быта. Возможно, с этим связана высокая степень выражения социального протеста в текстах российских рэперов. Эта черта с годами не исчезла, а, напротив, получила большое развитие в композициях многих исполнителей. В целом же русский рэп считается более медленным и мелодичным; он отличается большими музыкальными вставками, часто с пением, в паузах между фрагментами речитатива. По содержанию в русских рэп-текстах, как отмечалось выше, сильнее заострены социальные и даже политические мотивы, с другой стороны, в них больше лирики, чем в американских.

Иной оказалась и социальная база российского хип-хопа. От своих американских предшественников российские рэперы отличаются не только цветом кожи. В большинстве своем это не выходцы с рабочих окраин, а представители научной и творческой интеллигенции, родившиеся в весьма обеспеченных семьях. Так, Тимур Юнусов (Тимаги) — сын крупного бизнесмена, приобщавшийся к хип-хопу в Лос-Анджелесе, где он учился и жил, будучи еще подростком. Кирилл Толмацкий (Децл) получил широкую известность благодаря усилиям своего отца, известного музыкального продюсера. Андрей Меньшиков (Лигалайз) родился в семье профессора-химика; рэпер Ноггано (известный также как Наггано или Баста) — в семье военного, окончил дирижерское отделение музыкального училища. Богдан Титомир — профессиональный эстрадный исполнитель с большим стажем сценической деятельности. Лика Павлова (Стар) училась во французской спецшколе, Иван Алексеев, более известный как Noize MC, — окончил школу с золотой медалью, дважды был лауреатом конкурса исполнителей на классической гитаре, поступил в РГГУ. Один из самых популярных рэперов последних лет Василий Гончаров (Вася Обломов) имеет два высших образования: историческое и юридическое.

Вместе с тем в 2010-е годы появились молодые исполнители рэпа, которых можно считать в полном смысле слова представителями российской глубинки, как участников группы «Каста» из Ростова-на-Дону, или городских окраин — как солнцевского рэпера Фурго-

на. Интересно, что в их интерпретации российский рэп, отбрасывая элементы подражательности, оказывается в то же время ближе к своему первоисточнику — молодежной субкультуре⁴.

Уже в начале 1990-х годов определились два направления, по которым развивается рэп в России. Первое целиком находится в сфере шоу-бизнеса — это концертная практика групп разной жанрово-стилистической направленности, адресованная молодежной аудитории и широко рекламируемая в СМИ. Естественно, в этом случае репертуар (в первую очередь тексты) и сценический имидж исполнителей целиком определяются продюсерами. Хотя рэперов, занимающихся профессиональной эстрадной деятельностью, совсем немного, их имена широко известны; они звучат с экранов телевизоров, а портреты их обладателей смотрят с рекламных щитов во всех крупных городах России.

Второе направление — гораздо более массовое, менее формальное и практически неуправляемое. По своему характеру оно скорее напоминает молодежное общественное движение. Рэперы, функционирующие в этой сфере, известны в основном посетителям ночных клубов и молодежных дискотек. Единственной общественной трибуной для них является Интернет.

Специалисты по хип-хопу выделяют несколько видов отечественного рэпа:

1. «Быстрый» — вид, наиболее популярный среди молодежи, который часто встречается в диалогах диджеев. К нему тяготеют молодые исполнители, пришедшие к хип-хопу в последнее десятилетие.

2. «Жизненный» или «хардкорный» (сюда же относится так называемый «гангста-рэп») — наиболее жесткий, с обилием слэнга и ненормативной лексики. Типичным представителем этого вида является белорусский рэпер Серега.

3. Коммерческий рэп, активно продвигаемый средствами массовой информации. Он хорошо известен по композициям рэперов Децла, Богдана Титомира, Лигалайза и Тимати. Их тематика редко бывает социально заостренной, в основном она связана с реалиями городской клубной жизни, с модными именами и сюжетами. Коммерческим проектом стала и скандально известная в начале 1990-х годов группа «Мальчишник», избравшая в качестве исполнительской стратегии шокирующий эпатаж. Их тексты, перенасыщенные ненормативной лексикой, открыто пропагандирующие секс и наркотики, были в каком-то смысле калькой «гангста-рэперских», но создавались они с иной целью: «произведения» такого рода неплохо продавались.

⁴ Этот факт весьма примечателен, так как многие исполнители отрицают свою осведомленность в зарубежном рэпе. Так, Фургон заявил в одном из недавних интервью: «Я не слушаю зарубежный рэп, так как не шарю в английском». См.: <http://d11.clan.su/publ/1-1-0-58>.

Так протест трансформировался в апологетику общества потребления, причем в самом низкопробном варианте.

Приведенная классификация условна; среди композиций большинства рэперов можно найти тексты, принадлежащие к каждому из обозначенных видов.

Вероятно, следовало бы выделить в отдельную группу исполнителей, разрабатывающих остросоциальную тематику, мгновенно реагирующих на самые злободневные события современной действительности. И общий характер композиций, и тематическая заостренность, и высокое литературное качество многих текстов этой группы сближают их с лучшими образцами рок-поэзии. Рэперам этого направления свойственна ярко выраженная гражданская позиция, всегда оппозиционная официальным структурам; по этой причине музыканты часто вступают в конфликт с властями, что, впрочем, лишь добавляет им популярности. Noize MC в начале 2011 года был удостоен престижной общественной премии за композицию «Мерседес S666», написанную в течение суток после на шумевшей аварии с участием машины вице-президента «Лукойла». В этой аварии погибла врач Вера Сидельникова, с которой Алексеев был лично знаком.

Еще более жестким борцом с социальной несправедливостью показал себя Вася Обломов, прославившийся в начале 2010 года после публикации в Интернете своей песни «Еду в Магадан», направленной против засилья массовой культуры. В дальнейшем адресатами его критики стали правоохранительные органы («Кто хочет стать миллионером?»), видные деятели российской политической элиты («Пока, Медвед») и сам президент («ВП», «Письмо счастья», «Путин и РЖД», «Многоходовочка»). Фактически это можно оценивать как грамотный пиар-ход⁵: после появления этих композиций Вася Обломов воспринимается российским обществом как трибун российской политической оппозиции.

Гражданская позиция Васи Обломова и Noize MC, их оппозиционность политическому курсу российского правительства нередко приводят к отмене концертов, увеличивая при этом популярность артистов.

К этой же группе можно отнести и рэпера старшего поколения Виса Виталиса, создателя проекта Sixtynine, в последние годы выступающего с сольными программами. Так же «по горячим следам» московского смога и лесных пожаров он написал свой «Дым», а еще раньше — композицию «Знамения», которая сейчас звучит как зловещее пророчество. Вис Виталис начинал свою карьеру как рок-музыкант, но общий процесс социальной легализации российского рока и, как следствие, его угасания побудил музыканта искать новые пути для

⁵ Нельзя забывать о том, что с 2008 года Василий Гончаров осуществляет вполне успешную продюсерскую деятельность.

реализации своих творческих замыслов. Ему тесно в рамках какого-то одного стиля. Об одной из своих композиций «Рэп это панк» Вис Виталис пишет: «Для меня панк — по крайней мере, в том смысле, в котором я его понимаю, — подразумевает предельную искренность, отсутствие экивоков, максимальную правдивость и пренебрежение любыми условиями и условностями. Но — увы! — таким панк уже давно не воспринимается подавляющим большинством современников, которые видят в нем чисто внешнюю эпатажность и стереотипный подростковый феномен (...). Я делаю рэп по форме, панк по сути». Высокое качество текстов Виса Виталиса отмечают практически все его сверстники, не только рэперы, но в первую очередь представители рок-поколения; в то же время молодежь (судя по высказываниям в Интернете) относится к ним нейтрально или негативно; для нее эти тексты слишком сложны и мрачны.

Рок-музыканты, в свою очередь, в целом отрицательно относятся к рэперским текстам. Вис Виталис весьма откровенно высказался об этом в своей композиции «В Белом гетто»:

Мой друг, металлист и рокер отпетый,
Сказал: «Я не врубаюсь в эту музыку гетто.
Ты ж белый — чё тебя плющит, как трюфель?
Рэп — это shit, это ниггерский фуфел,
Унц-унц простой, никакого чжянь-чжянь —
Конкретный отстой, безмозговая дрянь.
Ты, Вис, на рэпе завис, как полный мудака —
Пижонский каприз, лажовский рэпняк...»

Очевиден тот факт, что рэп в настоящее время не связан исключительно с культурой хип-хопа. Эта форма активно используется и в других направлениях современной молодежной музыки: фанк; драм-н-бэйс или джангл; хардкор; ню-метал и др. Иногда сами рэперы не слишком четко могут определить жанр своего творчества. Так, Noize MC пишет на своем сайте, что он «делает современную урбанистическую музыку на стыке хип-хопа, гранжа, панка, регги и брейкбита». Благодаря огромной популярности рэпа, его часто включают в свои композиции исполнители поп-музыки и RnB. Соответственно жанрово-стилевой направленности изменяется и содержание текстов.

Одновременно идет процесс «размывания» стилистики самого рэпа, структуры текстов, а также манеры их интонирования. Так, нельзя не заметить, что Вася Обломов читает свои тексты в интонации, приближенной к обычному авторскому чтению стихов и даже к бытовой речи; да и сами тексты написаны во вполне традиционных стихотворных размерах: трехстопном амфибрахии («Путин и РЖД»), четырехстопном хоре («К лесу задом») и др.

Рэперские речитативы можно обнаружить и в авторской песне. Так, московский поэт и бард Владислав Маленко, поющий свои стихи под гитару, использовал это прием в композиции «Человек в сети»⁶. Фактически она представляет собой диалог, в котором стихотворные фрагменты чередуются с рэпом. При этом меняются авторская интонация, стилистика и структура стиха и манера исполнения. Сначала чуть приглушенная, напоминая тихий разговор, она превращается в экспрессивную манифестацию, в череду выкриков, адресованных толпе. Рваный ритм строк, количество слогов в которых варьируется от двух до пятнадцати, воспроизводит речь человека, задышающегося от волнения. Общая ткань стиха конструктивно держится резкими концевыми акцентами, в большинстве своем приходящимися на звук «а», что усиливает экстрасертность текста:

Звезды телеэкрана!
Цитирующие верхи из Библии и Корана,
Морщинистые инфанты,
Встающие на пуанты!
Я не могу вас представить помнящими о смерти!
В каждом вашем глазу по смете.
Циркачи, паяцы,
Желтые папарацци,
С ботоксом в сердца льдинке
Автоблондинки,
Модельеры цвета замерзших куриных грудок,
Псы из гламурных будок,
Спешащие в спá,
Сквозь черепá
Вáши
Когда-нибудь пробьются на воздух лánдыши,
А пока́
И над вами плывут облака́
Авáнсом,
Как над рыночным мясом.

Следует заметить, что современные молодые поэты, живущие в крупных городах, проявляют определенный интерес к поэтической культуре хип-хопа, видя в ней источник новой экспрессивной лексики.

Возникает вопрос — только ли потому рэп практически мгновенно завоевал весь мир, что он связан с молодежной культурой, пришедшей из Соединенных Штатов? Только ли современные технологии

⁶ Опубликовано: СД «Покров», издан фирмой Navigator Recods@ (2010). Текст см.: [1: 148–152].

и Интернет способствовали этому? Думается, что кроме этих безусловных причин есть и еще одна, лежащая гораздо глубже и поэтому не для всех очевидная. Эта причина — прочная и органичная связь рэпа с традиционными речитативными формами, существующими практически во всех этнических культурах.

Происхождение американского рэпа отсылает нас к уличному музицированию на Ямайке (отсюда же, кстати, и тесная связь рэпа с культурой регги). И еще дальше — к жанру ритмизованного рассказа, известному в культурах многих народов Западной Африки, исполняемому под барабаны. Рассказчик во время общинных праздников развлекал сородичей, пересказывал историю своего народа или племени, комментировал текущие события, перемежая свой рассказ молитвами, шутками, поговорками. Устраивались и состязания двух рассказчиков.

Формы подобных текстов у различных народов обнаруживают высокую степень типологического схождения. Они легко обнаруживаются и в русской традиционной культуре.

Даже самый поверхностный анализ структуры текстов рэпа позволяет выделить среди них две группы, различающиеся по принципам организации музыкального ритма, точнее — ритма проговаривания слов. Каждая из этих групп по-разному ориентирована на традиционные фольклорные тексты.

Тексты **первой группы** представляют собой быстрое и практически непрерывное скандирование в жестких рамках последовательности восьмивременных ритмических периодов. В русском фольклоре самую близкую аналогию подобным формам находим в **частушках**. Этот жанр — один из самых поздних в русской традиции; исследователи датируют его возникновение 60–70-ми годами XIX века. Сходство с рэпом проявляется:

- во-первых, в самой форме музицирования — вокально-инструментальной, с сопровождением гармонике, балалайки или так называемого «языка» — вокальной имитации игры на них (как тут не вспомнить битбоксинг!). Традиционное исполнение частушек может быть как сольным, так и диалогическим; в последнем случае возникает своеобразная «перебранка», соревнование частушечников, подобное «бэттлам» рэперов;
- во-вторых, сходство существует в синтагматике музыкально-поэтических текстов: припевки, часто скандируемые в быстром темпе на одном звуке или даже без определенной высоты звучания, чередуются с более мелодичными фрагментами игры на инструменте;
- в-третьих, сходство охватывает область содержания поэтических текстов, всегда импровизационных и злободневных, нередко отмеченных употреблением ненормативной лексики.

Наконец, общность обнаруживается и в культурном контексте: и рэп, и частушки связаны с развлекательной культурой, часто звучат

во время общинных праздников или молодежных собраний, сопровождаются определенными хореографическими формами.

Частушки, по мнению Е. В. Гиппиуса, возникли в русской фольклорной традиции «революционным путем» — как следствие освоения русской музыкальной культурой принципиально нового интонационного комплекса, базирующегося на аккордово-гармонической основе [2]⁷. В первой половине XX века они органично вошли в молодежную сферу русской традиционной культуры и заняли в ней доминирующую позицию.

Заменяя собой многие тексты локальных фольклорных традиций, уходящие из живого бытования, частушки приняли на себя и их культурные функции, среди которых преобладает социально-коммуникативная⁸. В частушках можно было высказать то, о чем, согласно сельскому этикету, нельзя было сказать прямо, например, об отношении к понравившейся девушке (парню). Особенно примечательны, в связи с темой настоящей статьи, частушки, исполняемые парнями во время кулачных боев — для «разогрева» и нагнетания боевого духа. Являясь своеобразным знаком замкнутой мужской группы, они исполняются в подчеркнуто демонстративной, агрессивной манере, выкрикиваются в лицо сопернику:

Атаман у нас молоденький,
Не выдадим его,
Семерых в могилу вложим
За него за одного!
Атаман большого роста,
Мы его помощники.
Он вскричит: — Ребята, режьте! —
Засверкают ножики⁹.

Параллели между рэпом и русской фольклорной традицией отнюдь не ограничиваются жанром частушек. По мере погружения вглубь исторических пластов фольклора они переходят из развлекательной сферы в ритуальную.

Здесь самое время сказать о **различиях** в структурной организации рэпа и частушек. Частушки опираются на позднюю форму народного стихосложения — силлабо-тонический стих 8+7 (или 8+8), сближающийся с литературным стихом. Временные масштабы частушечных форм невелики, в большинстве случаев они ограничиваются сцеплением двух-четырех периодов (соответ-

⁷ С этим мнением не согласен ряд молодых исследователей, считающих, что частушка, напротив, вызрела в недрах локальных традиций. См., в частности: [3].

⁸ См. подробнее об этом: [3: 32–40].

⁹ Звукозапись А. Ф. Сушко (1978 г.) от Климовского Александра Ивановича, с. Чушевицы Верховажского р-на Вологодской обл.

ствующих стиху 8+8 или повторенному 8+7). Рэп-тексты намного продолжительнее; при речитации они образуют протяженные ритмические формы с четкой равномерной периодичностью небольших ритмических сегментов, организованной акцентами стиха и рифмами. Прямую аналогию им в музыкально-поэтическом фольклоре составляют так называемые равномерно-сегментированные формы с 4 временными сегментами (8-временной период содержит два таких сегмента). В русском музыкальном фольклоре они характерны для **плясовых припевок**, жанров детского фольклора — **потешек**, **считалок** и **прибауток**, а также для календарно-обрядовых напевов, особенно — связанных с ритуальными обходами дворов: зимних (**колядок**), а в некоторых регионах — и весенних. Их характерной чертой является скандированное произнесение текстов, к которому в традиции никогда не применяется слово «петь», а только — «кричать».

В этнолингвистической работе Л. Н. Виноградовой [9] на основе анализа структуры и содержания колядных текстов, а также их этнографического контекста убедительно показывается, что исполнители таких текстов репрезентируют жителей иного мира — умерших предков, в определенные, кризисные периоды народного календаря посещающих мир живых людей, обеспечивая им свое покровительство.

Природа **детских потешек** несколько иная, как и их культурные функции. Они связаны в первую очередь с процессом культурного строительства человека, с развитием координации движений у детей, что определяет сходство их структуры с плясовыми припевками. Ритм выходит в этих жанрах на первое место, а мелодика слабо выражена; нередко они интонируются на одном звуке или без определенной высоты звучания, на грани пения и речитации.

Примером может служить потешка, исполненная Марией Зиновьевной Заховой из дер. Пиринемь Архангельской области¹⁰:

Со-ро́ка —	во- ро́на,	ка́шку	вари́ла, на
ты́н	ска-ка́ла,	го-сте́й	собира́ла, не при-
-э́дут ли	го́сти,	не съедя́т	ли ка́шу? Не при-
-э́ха-ли	го́сти,	не съели́	ка́шу. То-
-му́ да-ла	му-го́-вку,	дру-го́-му	ко-ло-то́вку, а
ты по-сто́й,	ко-ро́-ткой,	по-што ба́-е-нки	не то́-пишь, ре-ше-
-то́м во-ды	не но́-сишь?		

Структурное сходство этой потешки с рэпом очевидно; его заметили и музыканты группы «Иван Купала», наложившие ее на рит-

¹⁰ Запись Н. И. Хомчук (1983 г.). Опубликовано: CD Russian Folk Tradition: Children's Folklore — Norman Ross Publishing Inc. NY, 2000. № 22.

мическую основу и включившие в качестве центрального фрагмента в свою композицию «Ящер»¹¹.

Рэп-тексты **второй группы** отличаются нестабильными параметрами музыкально-ритмической формы, в которой главным организующим началом также являются акценты и рифмы стиха, но в этих текстах они создают ритмические периоды **различной** протяженности.

Эти тексты также имеют свои аналоги в русской фольклорной традиции. В области развлекательной культуры — это монологи ярмарочных «дедов»-зазывал, к сожалению, сохранившиеся лишь в виде письменных текстов. В области обрядовой культуры — различные речитативные тексты свадебного ритуала (единично они встречаются и в календарных обрядах), в первую очередь — **приговоры дружек**.

Дружка — обрядовый специалист, организатор свадьбы, который ведет ее и контролирует все действия остальных участников ритуала. По ходу обряда он произносит специфические тексты — приговоры, в которых комментируются определенные ритуальные действия.

В качестве примера рассмотрим приговор, записанный в дер. Наволок Вилегодского р-на Архангельской области¹² от профессионального свадебного дружки Александра Ефимовича Блинова (1885 года рождения) — чрезвычайно редкий пример **обрядового** интонирования текстов данного жанра. Обычно подобные тексты удается зафиксировать только в пересказе, когда интонация информанта приближена к бытовой. Что же касается приговора А. Е. Блинова, то его интонация, внеличностная и одновременно с этим форсированная, в сочетании с очень быстрым темпом произнесения слов скорее напоминает чтение во время православного богослужения. Эта аналогия усиливается и христианскими мотивами в многократно повторенном рефрене. В целом текст имеет тирадную форму; количество структурных единиц в тираде варьируется от трех до десяти:

[Господи] Иисусе Христе, сыне-Боже наш и помилуй нас!
Мы, храбрые резвые дружки,
Садились в сани,
Ехали сами.
Господи Иисусе Христе, сыне-Боже наш и помилуй нас!
Ехали-попоехали
Чистыми полями,
Зелеными лугами,
Темными лесами
И черными грязями.
Господи Иисусе Христе, сыне-Боже наш и помилуй нас!

¹¹ См CD Иван Купала: Радио Награ — Первое музыкальное изд-во, Студия СОЮЗ, 2002. № 5.

¹² Звукозапись В. М. Щурова и А. В. Медведева (1959 г.).

Ехали-попоехали,
Попали нам росстани,
Тут наши конюшки встали.
Господи Иисусе Христе, сыне-Боже наш и помилуй нас!
Я, храбрый резвый дружка,
Николаю Чудотворцу помолился,
Вправо бросился(...)
Господи Иисусе Христе, сыне-Боже наш и помилуй нас!
Сват, сватюшка,
Невестин отец и матушка,
Отпирайте-ка вороточки дубовы,
Засовчики кленовы,
Кладите вы их повыше,
Чтобы нам, храбрым и резвым дружкам,
Головой не задеть,
Шапки не сшибить,
Самим себя не пристыдить,
И вас не прибесчестить, и т.д.

Помимо рефренов, скрепляющим конструктивным элементом формы приговора является система концевых акцентов, приходящихся на последний или на 2–3-й от конца слоги. Такая форма часто встречается в обрядовых плачевых текстах нестабильной структуры, широко распространенных на русской этнической территории.

В подобных приговорах, как и в детских потешках, нет места личным эмоциям, которые более всего реализуются в мелодике лирических песен и в выразительном звуковысотном контуре необрядовых речитаций. Это еще одно из доказательств сакральной природы таких текстов.

Позиция приговоров в вилегодском свадебном ритуале строго фиксирована, причем они закреплены преимущественно за довенечной частью свадьбы. Они произносятся в те моменты обряда, которые считаются в данной традиции особенно опасными, поскольку именно в это время существует возможность наведения порчи на молодых.

Среди таких эпизодов: подготовка к отъезду жениха за невестой, а позже — всего свадебного поезда и молодых к венцу; пересечение всевозможных ритуальных границ: между локусами жениха и невесты, вход в дом и продвижение в нем.

К этому кругу относятся также обрядовые эпизоды, связанные с благословением, с символическим перераспределением общинной доли (акт инициационного характера), с проводами на брачную ночь.

По отношению к приговорам употребляются специфические термины: «молитва», «проповедь», «слова» (этот же термин, как известно, употребляется по отношению к заговорам). Дружка не «говорит», а «шепчет» или «причитывает». Устойчивые параллели с заговорами

обнаруживаются и в вербальных формулах приговоров. Как указывает исследовательница этого жанра Юлия Крашенинникова, в ряде текстов «в имплицитной форме выражена архаичная идея посещения потустороннего мира, контакта с его представителями и возвращения оттуда в более высоком статусе, отчетливо проявляющаяся в заговорах» [5: 20].

Все это позволяет предположить, что свадебные дружки в севернорусских традициях отчасти взяли на себя функции, которые прежде в свадебном обряде несли колдуны, призванные охранять молодых от порчи и сглаза.

Эта мысль подтверждается содержащимися в текстах приговоров мотивами оберега молодоженов от «старух старых, собак ярых, стариков-еретиков, петухов-клевунов, куриц-клокотуний, старух-пердуний» [5: 24], которые могут оказать на жениха и невесту вредоносное воздействие¹³. Их уязвимость определяется особым ритуальным статусом, нахождением в лиминальном состоянии. Дружка выступает в качестве ритуального специалиста, помощника, содействующего в успешном преодолении опасной фазы обряда.

В связи с этим отметим еще один факт. Исполнителей рэпа — ведущих молодежных вечеринок — с момента возникновения хип-хопа называют также MC. Эта аббревиатура входит в сценические псевдонимы многих исполнителей русского рэпа: Noize MC, MC Легион, MC Бульдог, MC Молодой и т.д. MC означает Master of Ceremony (что может быть переведено и как «ритуальный специалист», и как «хозяйин обряда»). Кстати вспомним, что должность церемониймейстера была известна при папском дворе еще в эпоху Константина Великого (IV век н.э.). Важность этой фигуры, призванной руководить ходом обрядов и праздников с участием папы, а также обеспечивать его безопасность (!), подтверждается, в частности, тем фактом, что с XV века имена всех папских церемониймейстеров стали записываться, подобно именам католических иерархов.

Присутствие «ритуального специалиста» в современной молодежной субкультуре свидетельствует об актуальности ее глубинных смыслов, связанных с инициационными практиками. Культурная функция MC, воплощенная в рэп-текстах, может быть определена следующим образом: он обучает, развлекает и охраняет подростков в период их приобщения к взрослой жизни.

¹³ Перечень «вредителей» может быть значительно расширен, если выйти за пределы вилегодской традиции и обратиться к другим севернорусским территориям. Так, в каргопольских «снарядных словах» содержится следующий призыв: «Сохрани мой княжевецкий поезд от шулупливого, от накляпого-горбатого, от встречного, поперечного, злодумливого, (...) от кладуна, кладуницы, от бабы-еретицы, от бабы-белоголовки, от девки-черноголовки, от двоежена, троєжена, от двоезуба, троезуба, от ведуна, от ведуницы». См.: [6].

Таким образом, поиски аналогий между рэпом и фольклором ведут нас сквозь исторически более близкую к нам сферу развлекательной культуры вглубь в область сакральных текстов и архаичных верований. В этом контексте по-иному воспринимается и использование рэперами ненормативной лексики, которая в традиционной культуре, как известно, имеет сакральный характер и отчасти синонимична молитве. По поверьям, отогнать нечистую силу можно либо помолившись, либо ругнувшись матом.

Осознают ли сами рэперы свою близость к традиционной культуре? Думается, что вряд ли. Их отношение к фольклору различно. В одном из текстов рэпера Ноггано, например, говорится:

Законы людей против законов природы,
Закованы в моду под народные песни.
Желтая пресса интересней древних летописей...

Вместе с тем среди российских рэперов есть исполнители, активно использующие фрагменты фольклорных произведений в своих композициях. К ним относится, в частности, костромская группа «Комба БАКХ»¹⁴, восемь участников которой называют себя православными рэперами. Необычный имидж группы связан, вероятно, с тем, что один из ее участников, Алексей Логвинов, происходит из семьи священника. Алексей пел в церковном хоре и получил среднее музыкальное образование по классу фортепьяно.

Тематика произведений группы — любовь к ближнему и Всевышнему, неприятие «культурного голодомора», апология российской монархии¹⁵.

В текстах содержатся высказывания, напоминающие цитаты из церковных проповедей, например, «никакие драгоценности не откупят нас от телесной брэнности», «слава создавшему всю красоту, слава зовущему нас в высоту, слава сотворшему всю лепоту, слава Господу Иисусу Христу!» и т.д.

В фоновой музыке и в рефренах исполнители активно используют фрагменты смоленских духовных стихов («Грешный человек») и белорусских народных песен («Сеem мы, сеem пшаничку»), имитацию наигрышей на различных этнических инструментах.

Музыкальный стиль композиций костромских рэперов подчеркнуто мелодичен, неагрессивен; в композиции включены протяженные

¹⁴ Название группы происходит от сленгового слова джазменов *comba* — квартет. БАКХ — аббревиатура «внутренних» имен участников группы.

¹⁵ В композицию «Без царя», например, включена имитация репортажа о прибытии царской флотилии в Кострому на празднование 300-летия Дома Романовых. Там же содержится высказывание: «без царя мы — лишь междометия!»; «делая в свое прошлое плевков, получаешь пушечный выстрел из будущего, дружок!», «веди нас на бой, патриарх Гермоген!» и др.

вокальные вставки-рефрены. Речитативные разделы часто интонируются на определенной высоте, иногда имеют вполне выраженный звуковысотный контур, приближаясь к пению.

Стремясь соединить такие трудносочетаемые элементы, как православное мировоззрение, рэп и фольклор, костромские музыканты балансируют «на грани фола»; временами их композиции напоминают баптистские гимны, как известно, для привлечения публики создававшиеся на мелодии советских шлягеров.

При всем обилии фольклорных цитат и сознательном обращении к народно-песенной стилистике творчество «Комба БАКХ» все же свидетельствует не о генетической связи с традиционной культурой, а скорее о том, что общая для молодежной музыки увлеченность музыкальным фольклором отчасти охватила и хип-хоп.

Гораздо более убедительными кажутся воплощения глубинных связей рэпа с фольклором, проявляющиеся на уровне подсознания, на уровне ментальных структур, культурных функций и типологических схождений в строении текстов.

Примеры, подобные рассмотренным, всегда оказываются чрезвычайно увлекательными для исследования, поскольку дают нам возможность наблюдать эволюцию явлений, возникших в традиционной культуре, их жизнь в иной культурной парадигме.

Цитируемая литература

1. Маленко Владислав. Иголки: Избранные сочинения. М.: Мос. гор. организация Союза писателей России, 2011.
2. Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. 1936. № № 4–5.
3. Кулева С. Р. Неизвестная частушка. Вологда: Обл. науч.-метод. центр культуры и повышения квалификации, 2009.
4. Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982.
5. Свадебные приговоры Вилегодского района Архангельской области в рукописной и устной традициях XX века: Исследование и тексты / составление, вступ. статья и комментарии Ю. А. Крашенинниковой. Сыктывкар, 2009.
6. Ильинский В. Свадебные обычаи в Ряговском приходе Каргопольского уезда // Олонецкий сборник. 1894. Вып. 3. Отд. 2. С. 347–366.

ОБ АВТОРАХ

Биконт Манюха — этномузыкант, певица, исполнительница на традиционных музыкальных инструментах, организатор фольклорных экспедиций и мастер-классов по польской народной хореографии в различных городах России и Белоруссии.

- Ethnomusician, singer, traditional musical instruments player, organizer of folklore expeditions and master-classes on Polish folk choreography in various cities of Russia and Belorussia.

Быкова Эльза Васильевна — культуролог, кандидат философских наук, автор трудов по эстетике, проектированию социальной среды, проблемам выживания традиционной народной культуры в условиях модернизации и информатизации общества.

- Culturologist, Ph.D. in Philosophy, author of works on aesthetics, design of social environment, problems of traditional folk culture survival in the conditions of modernization and informatization of the society.

Войтович Алевтина Аркадьевна — этномузыколог, преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной музыкальной академии им. А. К. Глазунова; художественный руководитель фольклорного ансамбля «Акрет мари».

- Ethnomusicologist, lecturer at the Department of Finno-Ugric Peoples' Music of Petrozavodsk State Musical Academy (named after A. K. Glazunov), Artistic Director of "Akret Mari" folk ensemble.

Гавриляченко Елена Эдуардовна — кандидат культурологии, автор трудов по истории российского фольклорного движения, участница студии А. С. Кабанова в 1980-е годы.

- Ph.D. in Culturology, author of works on the history of the Russian folk movement, member of Andrey S. Kabanov studio in 1980-ies.

Данченкова Наталья Юрьевна — этномузыколог, кандидат искусствоведения, заведующая аспирантурой Государственного института

искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора и народного искусства, исследователь плачевой культуры Верхнего Поволжья. Автор многочисленных трудов, посвященных истории русской фольклористики, музыкальным проявлениям народной религиозности, современному песенному творчеству в молодежных субкультурах.

- Ethnomusicologist, Ph.D. in Art Studies, head of Post-graduate Dept. of the State Institute of Art Studies, senior researcher in the Department of Folklore and Folk Arts, researcher of lamentation culture of the Upper Volga region. The author of numerous works on the history of the Russian folklore science, musical expressions of folk religiosity, contemporary singing in youth subcultures.

Дорохова Екатерина Анатольевна — этномузыколог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания, заместитель генерального директора Государственного республиканского центра русского фольклора. Научный консультант и участник фольклорно-этнографического коллектива «Народный праздник» и ансамбля «Русская музыка».

- Ethnomusicologist, Ph.D. in Art Studies, senior researcher in the Department of Folklore and Folk Arts of the State Institute of Art Studies, Deputy Director of the State Republican Centre of Russian Folklore, scientific consultant and member of “Narodny prazdnik” folk-ethnographic group and “Russkaya muzyka” ensemble.

Дружкин Юрий Самуилович — культуролог, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора зрелищно-развлекательных искусств Государственного института искусствознания; в 1980-е годы — участник фольклорной студии Д. В. Покровского при Доме культуры фабрики «Дукат» и фольклорной студии «Край».

- Culturologist, Doctor of Sciences in Philosophy, leading researcher of the Show-arts Department at the State Institute of Art Studies; in the 80-ies — the participant of Dmitry Pokrovsky folk studio at “Ducat” cultural centre and folk studio “Kray”.

Иванов Владимир Николаевич — кандидат физико-математических наук, один из лидеров российского фольклорного движения, участник студии Д. В. Покровского, коллективов «Край», «Казачий круг», руководитель ансамбля «Русская музыка».

- Ph.D. in Physics and Mathematics, one of the leaders of the Russian folk movement, the participant of Dmitry Pokrovsky folk studio, “Kray” and “Kazachy Kroug” folk groups, leader of “Russkaya muzyka” ensemble.

Кабанов Иван Андреевич — хормейстер, выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных, один из активных деятелей молодежного фольклорного движения, участник фольклорных коллективов «Измайловская слобода» и «Камышинка». Сотрудничает с Государственным республиканским центром русского фольклора в проектах, связанных с оцифровкой экспедиционных звукозаписей, в том числе — своего отца, основоположника и теоретика российского фольклорного движения А. С. Кабанова.

- Choirmaster, Russian Musical Academy (named after Gnessiny) graduate, one of the active figures of the youth folk movement, participant of “Izmailovskaya Sloboda” and “Kamyshinka” folk groups. Cooperates with the State Republican Centre of Russian Folklore in projects related to conversion of expedition sound recordings to digital formats, including recordings made by his father — founder and theoretician of the Russian folk movement — Andrey S. Kabanov.

Ключникова Ольга Александровна — музыковед, общественный деятель, заместитель председателя Российского фольклорного союза, руководитель фольклорного клуба «Петров Вал», участница фольклорного ансамбля «Народный праздник», заведующая сектором фольклорного движения Государственного республиканского Центра русского фольклора.

- Musicologist, public activist, Deputy Chairman of the Russian Folklore Union, leader of “Petrov Val” folk club, participant of “Narodny Prazdnik” folk ensemble, head of folk movement department of the State Republican Centre of Russian Folklore.

Кулёва София Робертовна — этномузыколог, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Вологодского областного научно-методического центра культуры и повышения квалификации, автор трудов, посвященных вологодскому фольклору.

- Ethnomusicologist, Ph.D. in Art Studies, researcher of Vologda Regional Guidance Centre of Culture and Qualification Upgrading, author of works on Vologda region folklore.

Кузьмина Виктория Александровна — музыковед, кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора зрелищно-развлекательных искусств Государственного института искусствознания, специалист по истории и теории американского и британского андеграундного музыкального искусства.

- Musicologist, Ph.D. in Culturology, senior researcher of the Show-arts Department at the State Institute of Art Studies, specialist in history and theory of American and British underground music art.

Лобкова Галина Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, директор федерального государственного учреждения культуры «Российский фольклорно-этнографический центр».

- Ph.D. in Art Studies, Associate Professor of the Ethnomusicology Department in St. — Petersburg State Conservatoire (named after Rimsky-Korsakov), Director of Federal State Cultural Institution “Russian folklore-ethnographic centre”.

Морозов Дмитрий Викторович — заведующий сектором научной информации Государственного республиканского Центра русского фольклора, художественный руководитель народного хора Российской академии музыки имени Гнесиных, главный хормейстер МГМТФ «Русская песня».

- Head of Scientific Information Department of the State Republican Centre of the Russian Folklore, Artistic Director of professional folk choir of the Russian Musical Academy (named after Gnessiny), chief choirmaster of “Russkaya Pesnya” musical theatre.

Николаева Светлана Юрьевна — этномузыколог, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Карелия, доцент кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной музыкальной академии им. А. К. Глазунова.

- Ethnomusicologist, Ph.D. in Art Studies, Honoured Art Worker of Karelia, Associate Professor at the Department of Finno-Ugric Peoples’ Music in Petrozavodsk State Musical Academy (named after A. K. Glazunov).

Сербина Наталья Васильевна — певица, исполнительница на колесной лире, этномузыколог, кандидат искусствоведения, исследователь украинских лирических песен. Участница ряда украинских фольклорных коллективов, в том числе ансамблей «Древо» и «Стрела».

- Singer, hurdy-gurdy player, ethnomusicologist, Ph.D. in Art Studies, researcher of Ukrainian lyrical songs. Participant of a number of Ukrainian folk groups, including “Drevo” and “Strela”.

Синеокий Олег Владимирович — культуролог, кандидат юридических наук, доцент, профессор кафедры журналистики Запорожского национального университета.

- Culturologist, Ph.D. in Law, Associate Professor, Professor of the Journalism Department in Zaporozhje national University.

Строганов Михаил Васильевич — литературовед, доктор филологических наук, профессор Государственной академии славянской

культуры, ведущий научный сотрудник Государственного республиканского центра русского фольклора, автор трудов, посвященных культуре русской провинции.

- Literary critic, Doctor of Philology, Professor of the State Academy of Slavonic culture, leading researcher of the State Republican Centre of the Russian Folklore, author of works on culture of the Russian province.

Сысоева Галина Яковлевна — этномузыколог, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств, автор многочисленных трудов, посвященных традиционной музыкальной культуре Южной России, основатель и руководитель фольклорного ансамбля «Воля».

- Ethnomusicologist, Ph.D. in Art Studies, Professor, Head of Ethnomusicology Department at Voronezh State Academy of Arts, author of numerous works on traditional music culture of Southern Russia, founder and leader of “Volya” folk ensemble.

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Сборник научных статей

Составитель
Е. А. Дорохова

Ответственный за выпуск
А. В. Ефимов

Редколлегия
**М. В. Ахметова, В. Е. Добровольская,
Н. Е. Котельникова, М. В. Строганов**

Дизайн и верстка
О. Е. Самсонова

Ответственный за печать и реализацию
Э. Р. Жукова

Подписано в печать 15.02.2016. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Minion Pro. Объем 14,5 печ.л. Тираж 200 экз. Заказ № 018.

ФГБУК «Государственный республиканский центр русского фольклора»
119034, Москва, Турчанинов пер., 6

Отпечатано в типографии «Принт Сервис Групп»
Борисовская ул, д. 14, стр. 6
E-mail: 3565264@mail.ru