

МЕТОДЫ
ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД
1983

Сборник посвящен актуальным методологическим проблемам современной фольклористики. Авторы применяют к фольклору марксистско-ленинский системный метод и исторический метод, намечают вероятностный и функционально-социологический подходы к фольклору, а также разрабатывают специальные методические приемы исследования произведений народного творчества.

Статьи написаны на материале разных видов фольклора — песенного, инструментального, танцевального, обрядово-игрового, поэтического.

Редакционная коллегия:

доктор исторических наук **В. Е. ГУСЕВ** (ответственный редактор),
доктор искусствоведения **И. И. ЗЕМЦОВСКИЙ**,
кандидат искусствоведения **И. В. МАЦИЕВСКИЙ**

Рецензенты:

кандидат искусствоведения **А. Ф. НЕКРЫЛОВА**
доктор филологических наук **Б. Н. ПУТИЛОВ**
кандидат философских наук **А. Я. КУКЛИН**

Советскую фольклористику на протяжении всей ее истории характеризуют целеустремленные методологические искания. В этом процессе были и бесспорные достижения, и заблуждения. Оценивая с современных позиций тот или иной метод в истории науки, очень важно учитывать исторические условия его возникновения, а также соотносить его с другими методами — как предшествующими, так и появившимися позднее, пришедшими ему на смену. Отсутствие такого историзма в анализе научных методов оборачивается в некоторых работах последних лет либо бесплодным нигилизмом, либо бесперспективной апологией. Конструктивная, научно-объективная критика «традиционных» методов фольклористики должна сочетаться с уважительным отношением к нашим предшественникам. Особого внимания заслуживает опыт тех исследователей, которые на разных этапах истории фольклористики стремились овладеть марксистско-ленинской методологией, развивая ее применительно к предмету этой науки. И пусть не все в их работах удачно, и они не вполне удовлетворяют современного исследователя, однако менее всего подлинному прогрессу науки может способствовать игнорирование их опыта.

Вместе с тем объективные законы развития культуры народных масс и связанные с этим изменения в предмете фольклористики, изменения места и функций фольклора в социалистической культуре, а также общий прогресс общественных наук в нашей стране, развитие самой фольклористики, расширение ее исследовательской базы и совершенствование исследовательского аппарата — все это ставит перед советскими фольклористами новые научные задачи и вызывает необходимость в разработке новых специальных методов изучения народного творчества на основе творческого овладения марксистско-ленинской общенаучной методологией.

Авторы настоящего сборника, не претендуя на полный охват проблемы и на ее глобальное решение, что посильно лишь всему коллективу советских фольклористов, стремятся внести свой скромный вклад в общее поступательное движение науки и предлагают на обсуждение некоторые вопросы методологического и методического характера, подчас отражающие взгляды, не разделяемые редактором.

Статьи первого раздела содержат актуальную общеметодологическую проблематику современных фольклористических исследований.

Второй раздел посвящен успешно развивающемуся в последнее время направлению в фольклористике — органологии — и отражает новую методику изучения народных инструментов и музыки бесписьменной традиции.

Третий раздел освещает проблематику сборника на материале песенного фольклора и содержит конкретные аналитические разработки.

Четвертый раздел объединяет статьи, демонстрирующие особенности методов изучения фольклора как полиэлементного искусства, различных и вместе с тем взаимосвязанных его компонентов — игрового, танцевального, изобразительного, словесного.

Поскольку проблема комплексного изучения фольклора уже обсуждалась в предыдущих сборниках секции фольклора ЛГИТМиК¹, в настоящем сборнике не было необходимости в новой специальной статье на эту тему, но публикуемые материалы можно рассматривать как дальнейшее развитие и конкретизацию комплексной методики.

В основу настоящего сборника легли некоторые доклады на научной конференции, организованной секцией фольклора в Научно-исследовательском отделе ЛГИТМиК (ноябрь 1979 г.).

Редактор благодарит ученого секретаря секции фольклора Л. М. Ивлеву за помощь в подготовке материалов к изданию.

В. Е. Гусев

¹ См.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973; Современность и фольклор. М., 1977; Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.

В. Е. ГУСЕВ

«ПЛЮРАЛИЗМ» И «УНИВЕРСАЛИЗМ» В МЕТОДОЛОГИИ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Классическая историография русской науки (А. Н. Пыпин, А. Н. Веселовский и др.) рассматривала историю фольклористики как однолинейное развитие, как последовательную смену одного метода другим. Этот принцип, в сущности, был положен и в основу историографической концепции М. К. Азадовского¹ и соответствующих разделов учебников по русскому фольклору². Лишь с 1950-х гг. развитие фольклористики стало рассматриваться как смена сосуществующих или противоборствующих методов, а системный подход позволил осмыслить отдельные этапы в истории нашей науки как различные системы научных методов³.

Современный этап в развитии многих наук некоторые представители советского науковедения определяют как время «методологической рефлексии», как время переоценки некоторых методов, которые вчера еще представлялись надежными и претендовали даже на универсальное значение⁴. В условиях этой «методологической рефлексии» все большее распространение приобретает идея множественности методов, или так называемого «методологического плюрализма», т. е. признание правомерности многоаспектных подходов к предмету исследования. Эту идею в фольклористике особенно категорически высказал профессор Загребского университета Т. Чубелич на XXIV конгрессе фольклористов в Югославии (1976). В той форме, в какой она была сформулирована, эта идея вызвала острую полемику⁵. Действительно, допущение

¹ Азадовский М. К. История русской фольклористики. [Т. 1]. М., 1958; Т. 2. М., 1962.

² См. Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 34—124.

³ *Coschiara G.* Storia del folklore in Europa. Torino, 1952. Русск. пер.: Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. М., 1960; Гусев В. Е. Об изучении истории русской фольклористики. — В кн.: Известия Отделения литературы и языка АН СССР. Вып. 3. Т. 15. М., 1956, с. 239—249.

⁴ Шрейдер Ю. А. Взаимодействие наук и синтез знания. — Природа, 1979, № 10, с. 67—68.

⁵ См. Советское славяноведение, 1977, № 2, с. 110—111.

возможности применения любых методов есть не что иное, как разновидность методологического релятивизма. Однако отказываясь от эклектической, немотивированной комбинации методов, не следует игнорировать возможность применения *системы методов* в изучении сложных объектов научного познания, т. е. целенаправленного отбора необходимого и достаточного количества методов, взаимодополняющих друг друга. Эклектическое сочетание идей и методов столь же недопустимо, сколь и сведение их разнообразия к якобы единственно плодотворному специальному методу⁶.

Фольклор по своей природе является одним из таких сложных объектов, необходимо порождающим множество методов его изучения. Однако следует различать *объект* и *предмет* науки. В качестве объекта фольклор привлекает внимание многих наук — эстетики, социологии, культурологии, этнографии, лингвистики, литературоведения, музыкознания, театроведения, семиотики и др. Он является одним из источников в исследовании *своего предмета* каждой из этих наук, т. е. исследуется под специальным углом зрения, причем интересует их не в целом, а какими-то отдельными своими элементами или свойствами. Но как специфическое и целостное явление, во всей совокупности составляющих его элементов и присущих ему свойств и признаков, фольклор становится предметом лишь одной науки — фольклористики⁷. Из этого следует, с одной стороны, правомерность изучения фольклора каждой из названных наук посредством присущих ей методологии и методики, а, с другой стороны, — обязывает фольклористику как специальную науку не просто заимствовать у этих наук их методы, а вырабатывать свою методологию, определяя границы возможного и целесообразного применения различных специальных методов для изучения фольклора как специфического явления.

Сложность фольклора не только как объекта, но и как предмета научного познания обуславливает то, что сама фольклористика в процессе исторического развития пользовалась различными характерными для нее методами. Известно, что свой метод имела каждая «школа» (направление, теория): мифологическая, миграционная, «антропологическая», «этнопсихологическая», «историческая», «финская» и др. «Словник русских фольклористических терминов» учитывает такие методы: генетический, географо-исторический (или историко-географический), историко-типологический, комплексный, метод «палеонтологического анализа» (Н. Я. Марра и его школы), сравнительный, структурно-типологический, функциональный, функционально-социологический и др.⁸

В настоящее время проблема методологии фольклористики приобрела особую остроту в связи со стремлением некоторых ис-

⁶ О состоянии и направлениях философских исследований. — Коммунист, 1979, № 5, с. 78.

⁷ См. Гусев В. Е. Фольклористика в ряду общественных наук. — В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969, с. 42—48.

⁸ Словник русских фольклористических терминов (Проект). Л., 1978, с. 6.

следователей критически осмыслить пройденный нашей наукой путь, что ведет их подчас к решительному отказу от так называемых «традиционных методов» (парадоксально, что некоторые фольклористы вкладывают в это определение лишь отрицательный смысл!) и к применению методов, возникших в других науках, — в кибернетике, лингвистике, семиотике, в теории информации, в теории игр, в теории общения и т. п. Наряду с правомерными и уместными приложениями к конкретным исследованиям этих и других методов наблюдается тенденция к их абсолютизации, заявляются претензии на универсальное значение того или другого специального метода. В связи с этим необходимо осознать положительный опыт советской фольклористики, накопленный за десятилетия ее развития.

Принципиальное отличие марксистской фольклористики от буржуазной состоит прежде всего в том, что, опираясь на диалектико-материалистическое учение об обществе, она принимает во внимание объективные социально-исторические условия, которые порождают фольклор и определяют его развитие. Она признает творческие силы самого народа, трудящихся масс, в отличие от многих направлений буржуазной фольклористики, которые отводят народу роль воспринимающего, или «репродуцирующего», субъекта, а творцом культуры считают элитарные группы нации или господствующие классы. И, наконец, чрезвычайно важное и не всегда учитываемое условие марксистской методологии предполагает подход к фольклору как к специфической форме творческой деятельности человека, а следовательно — изучение присущих фольклору *внутренних закономерностей его процессуального развития*. Если первые два методологических положения являются аксиомами, то последнее лишь недавно стало осознаваться исследователями.

Анализируя методологию современной советской фольклористики, невозможно обойти самый острый вопрос, который до сих пор находится в центре наших дискуссий и который приобрел особую актуальность в связи с выходом в свет книги Б. Н. Путилова «Методология сравнительно-исторического изучения фольклора» (Л., 1976) — первого, в сущности, обобщающего исследования одного из направлений в нашей науке. Проблема заключается в следующем: существует ли единственно возможный метод сравнительного изучения фольклора или оно может конкретно реализоваться разными методами?

Дифференциация сравнительно-исторического изучения фольклора теоретически впервые была определена академиком В. М. Жирмунским в докладе на IV Международном съезде славистов (1958) и в книге «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» (1958). Он сформулировал тогда принципы двух основных конкретных методов: типологического и так называемого «генетического». И хотя в то время прозвучала критика в адрес Жирмунского с уже изживших себя методологических позиций, идея историко-типологического

изучения фольклора восторжествовала в нашей науке. Это отнюдь не означает, что в докладе Жирмунского все было бесспорно.

Наиболее уязвимым местом в концепции выдающегося советского ученого было то, что понятием «генетическое исследование» он объединил два совершенно разных метода, а именно: наряду с собственно генетическим, и метод изучения контактных связей в фольклоре или связей между явлениями на основе культурного взаимодействия народов и влияния одной культуры на другую⁹. Тем самым Жирмунский недооценил значения собственно генетического метода, который изучает возникновение и развитие явлений в фольклоре этнически родственных народов, т. е. жанров, сюжетов, образов, особенностей формы, поэтики, которые восходят к общему источнику в культуре этих народов эпохи племенной общности. Резюмируя свой доклад, Жирмунский писал: «Сравнительное изучение эпоса может быть плодотворным только в том случае, если четко отличать сравнение историко-типологическое от сравнения генетического (заимствования)»¹⁰. Позже, в результате дискуссии¹¹, Жирмунский уточнил свою концепцию, признав необходимым различать три метода историко-сравнительного изучения¹². Но эта существенная поправка была оставлена без внимания некоторыми исследователями.

Типологический метод проявляет всю свою силу при сравнительном изучении фольклора этнически неродственных народов, не знавших в своей истории непосредственных или опосредованных культурных связей. Когда же мы обращаемся к проблеме общности этнически родственных культур, то, безусловно, невозможно все объяснить типологией, так же как и невозможно все объяснить заимствованиями, поскольку многие элементы общности и сходства в фольклоре являются следствием общего происхождения их культур.

Недооценка собственно генетического изучения фольклора дает себя знать до сих пор, а понятие «генетический метод» подчас употребляется в слишком широком значении. Эта своеобразная инерция термина очень часто дает себя знать в нашей науке. Подмена одного значения другим происходит незаметно, а в результате приводит к смешению и предметов изучения. Лишь в последнее время появляются методологические обоснования собственно генетических исследований¹³.

Таким образом, следует строго различать по меньшей мере три конкретных направления историко-сравнительного изучения,

⁹ См. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958, с. 7, 144.

¹⁰ IV Международный съезд славистов: Материалы дискуссии. Т. 1. М., 1962, с. 27.

¹¹ См. Русский фольклор. Вып. XI. М.; Л., 1968, с. 320—321.

¹² Ср. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979, с. 186, 194.

¹³ См. Смирнов Ю. И. Направленность сравнительных исследований по фольклору. — В кн.: Славянский и балканский фольклор: Обряд, текст. М., 1981, с. 5—12.

или три метода: типологический, генетический в собственном смысле этого слова и метод, который можно назвать по-разному: метод изучения контактных связей, метод изучения взаимодействий или взаимосвязей культур и т. п. Эти три метода должны отчетливо различаться, разумеется, не для того, чтобы их противопоставлять. Они могут находиться в определенном взаимодействии, дополнять друг друга в тех случаях, когда мы имеем дело со сложными явлениями, где накладываются и где в разное время и с неравной силой проявляются различные закономерности развития культуры. Например, на генетические элементы в произведениях фольклора могут наслаиваться типологические, а последние могут, в свою очередь, усложняться, видоизменяться или дополняться новыми элементами, возникающими в результате взаимодействия культур, вследствие заимствований и культурного обмена¹⁴. Следовательно, в одних случаях необходимо сочетать разные методы, в других — пользоваться каждым из них отдельно, в зависимости от того, с каким стадиальным явлением фольклора и с какой структурой, с какими видами связей мы имеем дело. Соответственно тот или иной метод в системе методов может приобретать определяющее значение. Желательно избегать априорного на все случаи однозначного ответа, какой метод лучше, какому из них нужно отдать предпочтение.

Однако в нашей науке все еще господствует односторонний подход к этой проблеме. Так, Б. Н. Путилов в названной монографии во всех случаях оптимальным считает типологический метод. Он пишет, что «историко-типологические связи[...] носят *универсальный, постоянный и непрерывный характер*. Они являются по отношению ко всем другим видам связей определяющими, доминантными»¹⁵. Но если мы придадим типологическому методу универсальное значение и будем его применять всегда и всюду, нам угрожает опасность не заметить в фольклоре не менее важные процессы генетического характера или в других случаях — преобладание взаимодействия культур, а это побудит нас отказаться от других, не менее важных методологических подходов и практических методик, которые только и могут вскрыть эти процессы.

С этой точки зрения характерна монография И. И. Земцовского, посвященная календарным песням, — труд, заключающий большой аналитический и библиографический материал. Обращает на себя внимание одна особенность исследования, о которой заявляет сам автор. Подытоживая анализ материалов, он пишет: «Настоящая книга, по существу, не столько даже о календарных песнях, сколько о специфической методике анализа фольклорного мелоса...»¹⁶. Значит, сам Земцовский приходит к заключению, что

¹⁴ См. Гусев В. Е. Этническое, национальное и интернациональное в антифашистских песнях. — В кн.: Сборник од XIX конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија. Скопје, 1977, с. 119—124.

¹⁵ Путилов Б. Н. Методологија сравнителног изучења фолклора. Л., 1976, с. 15 (курсив мой. — В. Г.).

¹⁶ Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. М., 1975, с. 168.

книга имеет прежде всего методологическое значение. Предмет ее — не календарные песни сами по себе, а методология, и именно методология типологического их изучения. И потому автор неоднократно предупреждает читателя, что «совпадения русских записей с инославянскими будут интересовать нас больше, чем их отличия», «совпадения белорусских и украинских записей с русскими занимают нас больше, чем их отличия»¹⁷. И в другом месте, распространяя этот принцип на более широкий ареал: «В музыкальных формах европейского фольклора разыскивается лишь типологически родственное русским календарным песням»¹⁸. В отношении фольклора всех народов Европы такой отбор не вызывает возражений, но правомерно ли ограничиваться типологическим методом, когда предметом исследования является такой архаический жанр фольклора славянских народов, восходящий к эпохе их межплеменной общности, как календарно-обрядовые песни? Возможно ли без ущерба для научной истины обойтись в данном случае без генетического метода? Разумеется, исследователь имеет право делать любой отбор, но здесь сказывается та объективная односторонность типологического изучения фольклора, которая проявляется и в работах других фольклористов, в том числе и в некоторых исследованиях автора настоящей статьи. Типологическое изучение чаще всего и больше всего интересуется сходством, общностью, повторяемостью множества фактов и явлений. И это само по себе никакой беды не представляет. Наука без установления типологии явлений невозможна. Но когда типологический метод провозглашается в качестве *универсального метода* сравнительно-исторического изучения фольклора, это неизбежно ограничивает возможности науки. Изучая общие закономерности, не следует игнорировать единство общего и особенного, те специфические проявления этих закономерностей, которые отличают и национальные, и религиозные, и социально-групповые традиции в фольклоре.

Историко-типологический метод правомерен, на мой взгляд, лишь в тех случаях, когда сходные, но независимо друг от друга возникающие, складывающиеся и развивающиеся системы являются отражением и следствием общих законов социально-исторического развития разных народов. Когда же типологическим методом пользуются для объяснения любых сходств, любой общности, то типология превращается в бессодержательное общее место. Думается, что типологическое сравнение должно быть таким же доказательным, как и любое другое, оно не должно исходить из априорного допущения, что если мы имеем дело с общими закономерностями общественного развития, то неизбежно появляются и общие закономерности фольклорного процесса. Нужно это соответствие доказать, исключив все другие возможные причины сходства фольклорных фактов, потому что и при

¹⁷ Там же, с. 9—10, 12.

¹⁸ Там же, с. 14.

общих закономерностях общественного развития общие черты фольклора разных народов могут проявляться не только как прямое следствие этих общих закономерностей. Они могут возникнуть в результате других факторов, в том числе и как следствие взаимодействия различных культур.

Типологический метод еще недостаточно разработал свою терминологию и методику и, в частности, не провел различия между такими понятиями, как «тип сходства», «уровень сходства» и «ареал сходства». Что подразумевается под типом сходства — сходство ли образной системы, сюжетное сходство, или же сходство, проявляющееся в так называемой «формульности»? Как соотносятся «тип сходства» и «уровень сходства»? Не лучше ли говорить об «уровне общности», т.е. о стадийных различиях, которые проявляются на той или иной стадии исторического развития фольклора, на том или ином уровне *исторической общности* — рода, племени, народности, нации? Иначе говоря, не следует ли различать межплеменной, межэтнический и интернациональный уровни общности в фольклоре? Какой категорией, каким понятием следует обозначить *социально-типологические* формы фольклора? Необходимо принимать во внимание географические, территориальные границы распространения фольклорных фактов и соотносить «ареал сходства» с «типом сходства» и с «уровнем общности».

Методы изучения фольклора определяются не только социальной, но и эстетической его природой. Однако вряд ли существует какой-то один метод, который в наибольшей степени способствует выявлению художественной специфики фольклора. Думается, что все зависит от того, какую сторону фольклорного процесса мы берем, что именно в фольклоре мы изучаем. И в этом смысле можно выделить несколько групп, или комплексов, признаков, которые и делают возможным различные методические подходы к фольклору. Об этом мы уже писали, здесь же внесем некоторые уточнения и дополнения к сказанному¹⁹.

Фольклор, как известно, — одновременно искусство и неискусство, в фольклоре все возникает, развивается и функционирует в органической взаимосвязи со всеми элементами жизни народа: его историческим, социальным и трудовым опытом, его бытом, нравами, обычаями, с его мировоззрением, этическими и эстетическими представлениями. Проблема полифункциональности фольклора шире, чем проблема «фольклор и этнография». Когда мы говорим об этнографическом изучении фольклора, то имеем в виду связь фольклора с определенными институтами: бытовыми, обрядовыми и т. д. Но связи фольклора с социальной практикой, бытом, культурой, нравами, обычаями гораздо шире, чем те, которые исследует этнография. Поэтому приходится прибегать к помощи социо-

¹⁹ Ср. Гусев В. Е. О методах изучения фольклора. — В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. статей. Вып. 1. Л., 1975, с. 61—63.

логии, социальной психологии, истории религии, эстетики и др. наук. Если мы хотим исследовать полифункциональность фольклора, то вряд ли можно ограничиться собственно этнографическими методами; необходимо разработать особый метод, который позволил бы интегрировать частные методики всех названных наук. Такой метод можно было бы определить как комплексный, точнее — как *«функционально-социологический»*²⁰. Мы вводим такое понятие, чтобы отличить этот аспект от традиционного этнографического аспекта изучения и от собственно социологического изучения, чтобы подчеркнуть, что предметом исследования является вся система функций фольклора (внеэстетических и эстетических) в их общественной обусловленности²¹. Этот метод принципиально отличается от метода «функциональной школы» Бронислава Малиновского, его не следует отождествлять и с функционально-структурным методом П. Г. Богатырева. Разработка функционально-социологического метода, который позволил бы изучать фольклор во всем социально-культурном контексте его бытования, представляется весьма актуальной. Такой метод позволит понять значение «внешних связей» для становления и развития идейно-художественного содержания фольклора, конкретно исследовать фольклор как сложную целостность.

Как известно, фольклор — это постоянно движущаяся, развивающаяся и лишь кажущаяся неизменной и неподвижной система. Поэтому каждое фольклорное произведение — это только единичный момент длительного «бесконечного» творческого процесса. В сущности, задача заключается в том, чтобы определить место конкретного индивидуального, единичного фольклорного факта, варианта во всей динамической системе фольклора, в процессе его творческого развития. Это очень трудная задача, но это задача, которую мы не можем игнорировать в любом конкретном исследовании. И поэтому, изучая каждое отдельное произведение, каждый отдельный вариант, мы постоянно должны принимать во внимание эту динамическую процессуальную природу фольклора в целом. Поэтому перед исследователями возникает проблема, как изучать соотношение варианта и типа, варианта и жанра. Соответственно этой задаче метод нуждается еще в разработке.

В связи с затронутыми вопросами о специфике фольклора, о соотношении внешних и внутренних связей, о процессуальности необходимо еще раз обратиться к структурному методу изучения фольклора. Известно, что структурализм, начиная с середины 1950-х гг., приобрел заметное влияние на фольклористику, но было бы ошибкой считать его единым, однородным течением. Уже сейчас мы можем установить две тенденции в развитии структу-

²⁰ См. Гусев В. Е. Полифункциональность фольклора. — Македонски фолклор, Скопје, 1976, № 18, с. 5—10.

²¹ Методология социологических исследований фольклора плодотворно обсуждалась на одном из пленумов Всесоюзной комиссии народного музыкального творчества Союза композиторов СССР. Материалы обсуждения см. Социологические аспекты изучения музыкального фольклора. Алма-Ата, 1978.

рализма: «классический» структурализм того типа, начало которому положил К. Леви-Стросс с его резким противопоставлением синхронии и диахронии, и то направление, которое развивается, в частности, в советской науке в работах Е. М. Мелетинского и его школы, и которое, на мой взгляд, вышло за пределы «классического» структурализма.

Что составляет характерные черты структурализма, каким мы его знаем по работам западноевропейских этнографов и фольклористов? Ему присущи следующие основные методологические предпосылки. Во-первых, признание того, что только внутренние связи определяют характер структуры: внешние связи, которые воздействуют на эту структуру, «заставляют» элементы структуры перестраиваться, видоизменяться, не принимаются во внимание.

Во-вторых, предпочтение синхронии и фактический отказ от диахронии («классический» структурализм в лучшем случае лишь декларировал возможность сочетания синхронии и диахронии). Мелетинский справедливо указывает на этот недостаток структурализма. Он пишет о недоверии к историзму, характерному для целого этапа в истории структурализма, т. е. для 1950-х — первой половины 1960-х гг.²²

Наконец характерным признаком «классического» структурализма является предпочтительное внимание к инвариантным связям и к инвариантам в ущерб вариантности как общей закономерности фольклора. Собственно, варианты структуралистам необходимы лишь для установления инвариантности.

Мелетинский и его некоторые последователи стараются преодолеть методологическую ограниченность структурализма. Это преодоление ощущается и в работах некоторых современных европейских структуралистов, в особенности в социалистических странах. Выступая против эклектического соединения методики структуралистской и историко-типологической, Мелетинский вместе с тем говорит о задаче органического сочетания обеих методик, что побуждает исследователя «к разработке некоей мета-теории»²³. Это, безусловно, очень плодотворная и перспективная мысль. И если она будет осуществлена действительно, то это приведет к радикальному изменению собственно структурно-типологического изучения, т. е. послужит, на мой взгляд, созданию иного, нового метода, название которому предстоит еще дать. Впрочем, и возможное совмещение историко-типологического и структурно-типологического методов не гарантирует годное на все случаи сравнительное изучение фольклора.

Итак, говоря о методологии советской фольклористики, мы не можем не считаться с тем, что в ней существует не один, а множество методов. Они находятся между собой в гораздо более сложных отношениях, чем на первый взгляд может показаться. Они

²² Мелетинский Е. М. Сравнительная типология фольклора (историческая и структурная). — В кн.: *Philologica. Исследования по языку и литературе: Памяти Виктора Максимовича Жирмунского*. М., 1973, с. 387—389.

²³ Там же, с. 393.

не только «сосуществуют», но и соперничают друг с другом, и вступают в определенное взаимодействие.

Не следует ставить вопрос о предпочтительности того или иного метода в абстрактной форме. Предпочтение, которое можно отдать тому или иному методу, определяется не абсолютными его достоинствами и недостатками, а степенью его применимости в каждом конкретном случае в зависимости от природы изучаемого нами явления.

Даже при таком понимании относительной значимости того или иного метода не всегда можно ограничиться каким-нибудь одним из них. В большинстве случаев при изучении фольклора как сложного предмета, являющегося результатом многовекового и многостадийного развития, приходится думать о возможности сочетания методов, однако отнюдь не любого произвольного сочетания, а лишь такого, которое подсказывается нам природой связей, природой синтезирующих законов, определяющих те или иные явления фольклора, иными словами, речь должна идти не о методологическом «плюрализме», а о *целенаправленной интеграции методов*.

Ни один из известных специальных методов не может претендовать на универсализм. Интеграция методов может плодотворно развиваться лишь на основе единственно и подлинно универсальной марксистско-ленинской методологии.

ВВЕДЕНИЕ В ВЕРОЯТНОСТНЫЙ МИР ФОЛЬКЛОРА

(к проблеме этномузыковедческой методологии)

Ввиду очевидной новизны для фольклористики предлагаемого «введения в вероятностный мир», необходимо, во-первых, пояснить прежде всего содержание, вкладываемое здесь в соответствующую терминологию, а также охарактеризовать особое место вероятностной методологии (и шире — вероятностной гносеологии) в современной науке; во-вторых, сделать попытку разобраться в некоторых актуальных аспектах соотношения причинности и вероятности, и, в-третьих, показать актуальность и органичность вероятностного подхода к фольклору (в аспекте соотношения предмета и метода фольклористического исследования). Настоящая статья является логическим следствием программной для автора публикации «О творческой природе фольклора»¹.

Важно сразу же осознать, что здесь не имеется в виду ни математическая теория вероятностей, ни статистическая, ни так называемая вероятностная логика. Автора интересуют не вероятностные высказывания, а сами вероятностные феномены и, соответственно, вероятность как онтологический и гносеологический принцип. Более того: с точки зрения автора, недостаточно говорить о вероятности поведения объекта, если можно говорить о вероятности его природы.

Современный английский философ Я. Хакинг в новейшей монографии «Становление вероятности» справедливо указал на методологически важное различие двух сторон понятия вероятности: физической, относящейся к объективным состояниям действительности, и эпистемической, характеризующей состояние нашего знания. Другими словами, методологически плодотворно различать вероятность как специфику объективной действительности и вероятность как наше (субъективное) незнание. Эпистемическая вероятность — неотъемлемая категория науки, давно занимающая умы ученых, между тем как физическая вероятность изучена мало. Во всяком случае, такая трактовка термина «вероятность», насколько я могу судить, предлагается впервые в фольклористике, хотя и не впервые в истории науки вообще. Как показал недавно Дж. Коэн (Великобритания), она идет еще от Ф. Бэкона. В бэкониианской традиции вероятность понимается специфически: это не количественная (паскалевская) вероятность, которая

¹ См. Стилевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х гг. Л., 1979, с. 137—147.

в своем развитии приводит к математическому исчислению вероятностей, а скорее расплывчатая качественная вероятность, не удовлетворяющая основным аксиомам нормированной меры. Бэконская концепция, взятая мною в качестве исходной научной предпосылки, играет заметную роль как в истории понятия вероятности, так и в современных применениях этого понятия².

Что касается современной науки, то она может быть охарактеризована двумя агрессивными чертами: наступлением на формальную логику и на жесткий детерминизм (однако подчеркиваю — не на логику вообще и не на детерминизм вообще).

Как показал Ю. В. Сачков в своей докторской диссертации «Методологические проблемы теоретико-вероятностных методов исследования», «развитие современных взглядов на природу бытия и познания свидетельствует о том, что неопределенность и неоднозначность входят в фундамент мироздания»³. Это положение представляется принципиально важным и также берется мною в качестве исходной научной предпосылки.

На протяжении последнего полувека понятие физической (т. е. онтологической) вероятности все более укрепляет свои позиции⁴. В результате появилась возможность говорить о вероятности стиля мышления и о его структурной гибкости, делающей его «более общим, более емким, более содержательным и глубоким в сравнении со способом мышления, основанным на схеме жесткой детерминации»⁵. Для современного научного мировоззрения (по формулировке того же автора) характерно представление о вероятностных образах «как о наиболее адекватных в общем случае моделях движения на всех уровнях организации материи и информации...»⁶

Особенно знаменательно, что интересующий нас аспект теории вероятностей авторитетно раскрывал и такой крупный ученый, как

² О Хакинге и Коэне см. *Агафонов В. П., Костюк В. Н.* Диалог специалистов по истории и методологии науки. — В кн.: Научные доклады высшей школы: Философские науки. 1979, № 4, с. 133. См. также: *Cohen L. J.* Some historical remarks of the Baconian conception of Probability. — In: *Journal of the History of Ideas*. London, 1980.

³ *Сачков Ю. В.* Введение в вероятностный мир: Вопросы методологии. М., 1971, с. 171.

⁴ См.: *Бернштейн С. Н.* Современное состояние теории вероятностей. М., 1963 (написано в 1927 г.); *Философские вопросы современной науки*. Киев, 1956, с. 90—91; *Зингер А. А.* О роли теории вероятностей в формировании научного мировоззрения студентов. Л., 1976, с. 3; *Костюк В. Н.* Методология научного исследования. Киев, Одесса, 1976; с. 87; *Карпенко Б. И.* Развитие идей и категорий математической статистики. М., 1979, с. 203; *Пятницын Б. Н.* Философские проблемы вероятностных и статистических методов. М., 1976, с. 87; *Купцов В. И.* Детерминизм и вероятность. М., 1976; *Филоков А. И.* Эволюция и вероятность. Минск, 1972; *Снежко В. П.* Диалектика развития понятия вероятности. — В кн.: *Проблемы философии*. Вып. 51. Киев, 1980, с. 88—95; *Данин Д. С.* Вероятностный мир. М., 1981.

⁵ *Сачков Ю. В.* Методологические проблемы теоретико-вероятностных методов исследования (философские вопросы естествознания). Автореф. докт. дис. М., 1971, с. 34; *Неуймин Я. Г.* О формировании некоторых новых общенаучных понятий. — *Вопросы философии*, 1979, № 9, с. 158.

⁶ *Сачков Ю. В.* Методологические проблемы...

А. Н. Колмогоров, капитально развивший именно математическую теорию вероятностей. Вот одна из его ценных мыслей: «понятие вероятности является качественно своеобразным и не поддается формальному определению через более простые понятия... Полнее его содержание раскрывается лишь постепенно в диалектическом процессе познания действительности»⁷.

История свидетельствует о том, что «вероятностные представления утверждались в науке долго и мучительно»⁸, и нет оснований полагать, что в фольклористике они найдут немедленное и безоговорочное признание. Однако сегодня имеется весомое основание и для фольклористической постановки этого вопроса, что связано не только с объективным имманентным развитием нашей науки, но и с тем, что вероятностный подход как никогда органично вписывается именно в современную научную парадигму XX в., выпадать из которой фольклористике более негоже. Современность же и перспективность вероятностного подхода отмечается как парадигмальная во многих исследованиях⁹. О своей вероятностной модели языка Налимов прямо писал, что в ней «проявилось парадигмическое давление современной физики»¹⁰, согласно которой вероятность — фундаментальное свойство атомарно проявляющейся реальности и управляет всеми процессами, включая само существование материи¹¹. Мне думается, что теория и методология фольклористики также начинают испытывать парадигмическое давление наиболее передовых современных наук, и, забегая вперед, отмечу: связано это прежде всего с тем, что методика жестких причинно-следственных объяснений, сложившихся на известном этапе развития естественных наук в Европе, все более явно противоречит фактам живого фольклора, его реальным процессам, и поэтому, как теперь становится очевидным, перенос ее в фольклористику был своего рода методической агрессией или, мягче говоря, невольной данью стереотипам научного мышления, присущим старой научной парадигме. В последнее время, когда фольклор предстал перед наукой во всей своей неподатливой стихийной мощи, методология, сложившаяся в недрах уходящей научной парадигмы, стала все чаще выказывать свою несостоятельность. Можно сказать, что традиционный фольклор сегодня — в ожидании нетрадиционной фольклористики. И думается, главным признаком этой ожидаемой науки явится методология, наи-

⁷ Колмогоров А. Н. К вопросу о распределении цели. — Артиллерийский журнал, 1950, № 12, с. 14.

⁸ Кравец А. С. Вероятность и системы. Воронеж, 1970, с. 4.

⁹ См.: Налимов В. В. Язык вероятностных представлений (почему мы пользуемся вероятностными представлениями при описании внешнего мира). М., 1976; Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси, 1978; Налимов В. В. Вероятностная модель языка. 2-е изд. М., 1979 (см. также статьи В. В. Налимова в ж. «Знание — сила» за 1978—1979 гг., работы В. А. Звегинцева, Б. А. Ласточкина, Г. Н. Поварова и др.).

¹⁰ Налимов В. В. Вероятностная модель языка. М., 1979, с. 110.

¹¹ Там же, с. 109.

менее агрессивная по отношению к своему объекту, наименее «подавляющая» его. Очевидно, этот признак органично присущ новой научной парадигме вообще¹².

Современный польский философ С. Амстердамский также говорит об онтологической интерпретации понятия вероятности. По его мысли, распространенное мнение о том, что признание объективного характера вероятностных законов нельзя согласовать с детерминистской точкой зрения, является ложным, ибо современный индетерминизм ставит особый вопрос: «имеют ли законы природы однозначный или вероятностный характер»¹³. «Такая позиция не совпадает ни с субъективизмом, ни с философским агностицизмом. Ее сторонники могут отличаться от детерминистов лишь взглядом на сущность этой закономерной связи, на ее структуру». Однако, и Амстердамский сам признает, это, проблема взаимоотношения вероятностных и детерминистских законов еще весьма далека от действительного решения.

Между тем известно, что Ленин подчеркивал всесторонность и всеобъемлющий характер мировой связи, которую «каузальность, обычно нами понимаемая», выражает «односторонне, отрывочно и неполно». Причинность, по Ленину, «есть лишь малая частичка всемирной связи»¹⁴.

Это положение Ленина звучит сегодня на редкость современно. Его подкрепляют и такие выдающиеся умы, как создатели кибернетики и теории относительности»¹⁵.

Не вдаваясь во все тонкости этой дискуссионной проблемы, отмечу главное: что касается современного принципа детерминизма, то он включает в себя, помимо причинности, другие формы связи, а собственно причинно-следственные связи носят не однолинейный, а множественный характер. Однозначный детерминизм заменяется вероятностным¹⁶. Вероятностные методы используются там, где бессилён традиционный детерминизм, и прежде всего при анализе высших (творческих) форм активности сознания¹⁷. Вводит понятие «статистической причинности», не требующей детерминистского основания¹⁸. Более того — знание причины в ряде случаев постулируется как несущественное¹⁹, и еще резче: «для вероятностного подхода вопрос о причинах отдельного результата

¹² В этой связи вспоминается красноречивая формулировка, сказанная по другому поводу, но здесь абсолютно уместная: «Размытые контуры как бы приглашают явление на волю, позволяют ему дышать и жить, как оно того желает» (см. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 33).

¹³ *Амстердамский Ст.* Об объективных интерпретациях понятия вероятности — В кн.: Закон, необходимость, вероятность. М., 1967, с. 57, 68—69, 95 и др.

¹⁴ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 143—144.

¹⁵ См. *Винер Н. Я.* — математик. М., 1964, с. 309 (а также высказывания А. Эйнштейна в ж. «Знание — сила», 1979, № 4, с. 12).

¹⁶ *Морозов М. Н.* Творческая активность сознания. Киев, 1976, с. 117.

¹⁷ *Кэмпбелл Д. Т.* Слепые вариации и селективный отбор как главная стратегия процессов познания. — В кн.: Самоорганизующиеся системы. М., 1964.

¹⁸ Принадлежит проф. Л. Розенфельду (Великобритания, 1950-е гг.). См. Закон, необходимость, вероятность. М., 1967, с. 258.

¹⁹ *Сачков Ю. В.* Методологические проблемы... с. 172.

оказывается... бессмысленным»²⁰. Соответственно вводится понятие «вероятностного типа детерминации явлений», т. е. утверждается вероятностная природа самой причинности! В таком случае можно сказать, что вероятность задана причинностью (или, в других категориях, более нам близких, функция реализуется полиморфно). Тем самым возникает основа для разработки новой теории, важной и для фольклористики, а именно теории нечетких (расплывчатых, размытых) множеств (Л. А. Заде, 1965, США)²¹.

Известно, что конкретно-научная методология развивается в теснейшей связи с меняющимися научными представлениями о предмете данной науки. Эта связь настолько сильна, что представление о предмете выступает предпосылкой методологических разработок, динамизирует их и даже входит в самое методологию.

Очевидный пример — представление о полиэлементной природе фольклора и развитие соответствующего ему комплексного подхода. Из этого примера ясно, что здесь имеется в виду такая методология, которая органично связана с тем или иным представлением о сущностной природе научного объекта. Что касается комплексного подхода, то хотя он и применяется во многих науках, но органичен для фольклористики, ибо не навязан ей «сверху», а как бы вырастает изнутри, помогая наиболее полному охвату и освещению реальной сложности фольклора.

В настоящей статье обращается внимание на актуальность другой конкретно-научной методологии, не менее органично связанной с новым представлением о сущностной природе фольклора. Оно еще не имеет в фольклористике своей традиции и потому требует специального обоснования. Эта методология может привести к обогащению всей нашей общенаучной гносеологии: оно связано с представлением о вероятностной природе фольклора и, соответственно, о вероятности как важнейшем атрибуте жизни, взятой в ее конкретно-исторической процессуальности.

Если комплексный подход имеет в виду прежде всего состав фольклора, то вероятностный — его внутренний «механизм», его творческую природу, все своеобразие его реального жизнеявления.

Вероятность — не привнесенное нами произвольно качество фольклора, но объективно данное, феноменологическое. Вероятность заложена в природе фольклора как массового творчества. Это сущностное свойство не отдельного «опуса», а всегда его отношений (соотношений) с множеством других «опусов» того же функционального или другого, так или иначе родственного ряда, и с их «порождающей моделью» как формой опосредованного бытия.

Вероятностная природа «форм музицирования» в фольклоре обусловила и вероятностные «формы музыки», ибо, при всей клишированности и регламентированности жанрово-исполнительских

²⁰ Кравец А. С. Указ. соч., с. 185, 134.

²¹ См.: Бирюков В. П., Геллер Е. С. Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973, с. 152.

ситуаций (контекстов) в фольклоре, в нем чрезвычайно сильна едва ли предсказуемая свобода их творческого осуществления. Другими словами, система координат в фольклорном музицировании обладает широкими степенями свободы, если и ограничиваемыми диалектно-стилевыми нормами, то не с математической жесткостью.

В силу этого фольклор — живой, полнокровный, творческий — мучителен для косного метафизика — все еще, увы, встречающегося типа фольклориста; в конце концов такой аналитик схватывает лишь повторяемые моменты («схемы», фрагменты и т. п.) фольклорного процесса, не ставя даже вопрос о природе целостного, процессуального, никогда не сводимого к повторяемому. Тем самым исследуется только то, что поддается упрощению — в частности, путем механического выявления повторяемых «моментов».

Вероятностный же подход позволяет исследователю не дробить целое, не разрушать его органической непринужденности, а как бы следить за независимой от наблюдения, а подчас и недоступной наблюдению свободой его творческой реализации, не навязывая фольклору свои «наблюдения».

Да и может ли, спрашивается, континуальный процесс не быть вероятностным по природе?! Когда мы рассматриваем фольклор не в его отдельных проявлениях (образцах, фактах), а как более или менее непрерывный, поливекторный, множественный процесс с естественными при этом разноликими случайностями, то природа его не может не выказывать нам свою вероятность. Причем, не жесткая причинность пробивается здесь сквозь случайность и не наоборот, а именно сама причинность оказывается вероятностной в принципе.

Для фольклористического обоснования вероятностной методологии придется обратиться сейчас к некоторым основополагающим понятиям нашей науки с целью получить из их осмысления нетривиальные выводы.

Если быть предельно кратким и попытаться буквально в двух словах (в двух терминах-понятиях) охарактеризовать свойства фольклора, причем одновременно с качественной и количественной стороны, то можно ограничиться двумя признаками: количественным — *массовость* и качественным — *творчество*, творческий характер. Оба они неразрывно присущи фольклору как творчеству народных масс.

Казалось бы, в этой формулировке нет ничего нового или неожиданного — все давно известно и давно, увы, почти не стимулирует научную мысль. Но взглянем на известное по-новому, и тогда сразу обнаружим в этих двух свойствах фундаментальное диалектическое противоречие фольклора. С одной стороны, фольклор — массовая художественная деятельность, и как таковая во всех своих неисчерпаемых проявлениях подчиняется действию закона больших чисел и носит статистико-вероятностный характер. С другой стороны, фольклор — творчество, и как таковое опять же имеет вероятностную природу, но уже в ином, не математическом

смысле (например, в смысле непредсказуемости), и одновременно же, самым решительным образом, не охватывается известным науке вероятностным подходом, ибо, как всякое творчество, обладает художественной ценностью и в этом смысле «неповторимостью». Фольклор весь основан на повторяемости неповторимого и неповторяемой повторности, т. е. повторяемость в фольклоре диалектически неотрывна от неповторимости каждого художественного проявления.

Уже эти первые рассуждения приводят к необходимости задуматься над диалектикой, спрятанной в словосочетании «массовое творчество». Сколько бы мы ни противопоставляли массовое и индивидуальное творчество как стадийно разные феномены, и в том и другом мы обязаны всегда усматривать диалектическую корреляцию массового — индивидуального как корреляцию традиции (канона) и его реализации («нарушения» и т. п.). В этом смысле и коллективное музицирование представляет акт единичный (т. е. «индивидуальным» творчеством оказывается, например, творчество «индивидуального» трио певцов или инструменталистов и т. д.). Отсюда, кстати сказать, своеобразие подлинно фольклористического научного метода — сочетание, если так можно выразиться, ювелирной работы с крупноблочным строительством (в частности, комбинаторикой), — сочетание, так разительно напоминающее недосигаемую прелесть музыкального мышления И. С. Баха... (эта параллель заслуживает специального внимания).

Ситуация в фольклористике отчасти напоминает ситуацию в биологии, где, по Налимову, усредненные характеристики не имеют значения (в отличие от физики, например): «важны отдельные явления в своем индивидуальном проявлении вне зависимости от того, какова вероятность их появления»²². В фольклоре же, повторяю, ситуация вдвойне сложная, ибо в нем имеют место оба контрастных феномена — повторяемость и неповторимость, составляющие своеобразную, глубоко диалектическую коррелятивную пару. Отсюда и чрезвычайная сложность выработки исследовательских методов, адекватных природе исследуемого феномена в фольклоре: в них, в свою очередь, должны осторожно и тонко, диалектически соединяться будто бы несоединимые требования — в частности, теория вероятностей с ее опорой на закон больших чисел и другие, еще более специфические законы, и — то, что можно, если угодно, назвать типологическим анализом исполнительской эстетики. Вот эту-то загадку и следует нам разгадать.

С моей точки зрения, типология — один из ключей, позволяющих найти выход в диалектический компромисс между неповторимым и повторяемым. Такая трактовка типологии еще раз подчеркивает ее актуальность для современной фольклористики как науки.

²² Налимов В. В. Теоретическая биология? Её все еще нет... — Знание — сила, 1979, № 7, с. 11.

Современная парадигма включает типологию, обогащая ее новой трактовкой, новой аргументацией, все новым назначением-применением — в частности, в связи с вероятностной природой фольклорной традиционности.

Великое (а для близоруких и внешне застойное) «месиво» фольклора находится, как известно, в постоянном движении. Очень важно осознать характер (природу) и направленность этого движения. Целесообразно вычленить два разных типа движения фольклора (в целом): одно — вперед направленное, то, что обычно неточно называется историческим развитием, эволюцией, и т. п. — неточно, ибо это движение не однолинейно и не строго «вперед» направлено; это **полидвижение**, оно образовано из целого пучка разнонаправленных движений, обобщение которых — грубое — может быть условно сведено к магистральному **продвижению** (по крайней мере, в стадильном смысле).

Второе движение обычно не трактуется как движение вовсе, однако оно крайне важно, это нечто вроде «броуновского движения», т. е. грубо говоря, движения не вперед-назад, а туда-сюда. Но это не топтание на месте, а именно движение в определенных границах (ср. предложенную мной в «Мелодике календарных песен» теорию «интонационного поля» и т. п.). Второе движение — норма бытия фольклора. Оно всегда «сопровождает» первое движение, какую бы форму это первое движение не принимало.

Исходя из наличия двух движений, следует более осторожно обосновать сущность вероятностной природы фольклора: в чем конкретно она выражается (на обобщенном уровне) и, в частности, какой из двух основных типов движения в фольклоре²³, или оба вместе, чреваты вероятностью?

Следует тщательно изучить особенности двух указанных «движений» фольклора: как историческое развитие его, т. е. диахронное движение, и как движение реализации, т. е. своего рода синхронное движение. Если первое сравнительно давно изучается, и историчность развития фольклора очевидна и бесспорна, то второе все-таки изучено слабо.

Развитие первого «типа» (диахронное) включает в себя отношения различные, в том числе и причинно-следственные, и «внешние» влияния, и буквальный «историзм», что общеизвестно. Развитие же второго «типа» (синхронное) наименее «причинно-следственное» и, если и детерминировано, то детерминировано вероятностной природой самого фольклора, спецификой его повседневной творческо-исполнительской реализации.

Признание этих двух движений фольклора согласуется отчасти

²³ Имеются в виду движения мелкое, броуновское, и стадильно-поступательное, крупное в итоге; в итоге — так как «техника» осуществления любого движения в фольклорных традициях всегда все-таки «мелкая», ибо всегда осуществляется через мириады «мелких» исполнительских актов и проходящих в них «мелких» изменений.

с предложенным мною различием макро- и микротворчества²⁴. Иначе говоря, и «броуновское» движение выступает здесь формой творчества, но — специфического. Как справедливо подчеркивал в свое время В. Я. Пропп, «понятие «творчество» вовсе не означает создание абсолютно нового. Новое закономерно вырастает из старого. Фольклор творчески активен по самой своей природе и сущности...»²⁵

Однако вернемся к методологическим проблемам. Всякое научное исследование можно свести к двум основным процедурам: 1) выявление и определение научного факта как основного объекта изучения и 2) преодоление дискретности, атомизации, точечности фактов тем или иным способом — например, методом типологизации, системного анализа, теории коммуникации и т. п. Любой из методов преодоления дискретности фактов ведет к созданию научных гипотез и затем научной концепции, соответственно которой факты так или иначе систематизируются и осмысляются в той или иной системе связей и отношений — *именно той, которую помог увидеть в материале избранный метод*. Это путь универсальный для европейской науки вообще и действенный поныне. В его основе — фундаментальная предпосылка о причинности и взаимосвязанности всего и вся в природе. Однако, и это важно осознать, объяснение такого рода всегда оставляет в реальности нечто необъясненным, не включенным в систему, в классификацию и т. д. Современная же наука все больше начинает интересоваться несвязанным поведением объекта — имеется в виду поведение, не связанное *нашими* предпосылками. «Поведение» реальной жизни явно подчиняется каким-то другим законам, внешняя черта которых — значительная свобода выбора. Предсказуемость всегда сочетается с непредсказуемостью, жесткость — с алеаторичностью, связанность — с несвязанностью, закрытость — с открытостью, и т. п. И это не значит, что оба контрастных подхода — причинный и вероятностный — верны (для одного детерминистский, для другого вероятностный), а значит, что само *сочетание* того и другого в каждом феномене — вероятностной природы, а не причинной, и, значит, познание реальной целостности жизни и всех ее проявлений требует вероятностной гносеологии, т. е. гносеологии, лишенной предвзятости, лишенной аксиоматической причинности, абсолютируемой причинной связанности.

Но что же происходило — в свете сказанного — в фольклористике на самом деле? Если взять, например, период расцвета русской дореволюционной фольклористики, лучшим представителям которой принадлежат наблюдения и обобщения огромной познавательной силы, то, в целом, с общеметодологической точки зрения, придется констатировать следующее.

Фольклористика XIX в., столкнувшись с хаосом фольклора, пошла по пути современной ей научной парадигмы, а именно —

²⁴ См. Земцовский И. О творческой природе фольклора. — В кн.: Стилевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов. Л., 1979, с. 139—140.

²⁵ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 30.

стала вносить в «хаос» реальности свой («научный»!) порядок, свою «непогрешимую» логику, свою классификацию и систематизацию, т. е. время от времени сводить реальный «хаос» к выдуманному порядку²⁶. (Разумеется, этим несколько не отрицаются отдельные выдающиеся достижения традиционной науки, ибо не о них идет речь).

Так продолжалось до (и продолжается несмотря на) появления работ так называемых «синхронистов» — имею в виду замечательные описания — «срезы» типа штудий П. Г. Богатырева или К. В. Квитки. И перед наукой предстал вдруг полный произвол: фольклор ведет себя и так, и не так, и по известным законам, и совсем иначе. Этот пафос приближения к реальности, лишенной однолинейной причинности, очень важен, и важность его, конечно, осознавалась «синхронистами», но, осмелюсь полагать, не в гносеологическо-методологическом аспекте. Так, не увидев причинность, они не стали принципиально объяснять ничего, словно ожидая, когда эту причинность можно будет все-таки увидеть. Они не решались на радикальную гипотезу о том, что мир фольклора, быть может, *принципиально* лишен фронтальной причинной логики, живет по каким-то другим нормам, отличается размытостью и случайностью, причем всем этим обладает как своей сильной стороной, способствующей выживанию и плодоношению традиций, способствующей реализации главного принципа устной традиции — принципа творчества.

Творчество не как причинность, а как вероятность — важнейшая предпосылка новой методологии, подходящей к фольклору как к творчеству, — той конкретно-научной методологии, за которую я ратую сегодня.

Фольклор — насквозь традиционное искусство. Эта аксиома возведена в дефиницию фольклора²⁷. Согласно ей, традиционность внутренне динамична, активна, *чревата*; это творческая традиционность, порождающая. Такое органическое единство контрастных феноменов (традиции и творчества) и является базой для понимания вероятностной природы фольклора: он вероятностен, как всякое творчество, но эта вероятность — не хаос, ибо реализуется лишь в русле традиции, по ее канонам и клише, по ее «динамическим стереотипам». Если так можно выразиться, *канон вероятности* служит творческим фактором фольклорной традиции.

²⁶ Напомню в этой связи, для более точной характеристики рассматриваемой парадигмы, что Гегель, напр., не отрицая эмпиричности так называемых случайных фактов, в их оценке исходил, однако, из по-своему четкого принципа: «тем хуже для фактов». Этот характерный принцип был присущ научной парадигме его эпохи. Случайность, по Гегелю, несмотря на ее эмпирическую фактичность, исключается из области действительности, и подлинная наука может с ней не считаться (см. *Мегрелидзе К. Р.* Основные проблемы социологии мышления. Тбилиси, 1973, с. 244).

²⁷ См. статьи автора этих строк в сб.: Современность и фольклор. М., 1977; Стилевые тенденции советской музыки 1960—1970-х гг. Л., 1979. См. также ст. английского социолога: *Elbourn R. P.* Question of Definition. — In: Yearbook of the International Folk Music Council, vol. 7, UNESCO, 1976, pp. 9—29.

Любая вероятностная случайность не будет хаосом, пока мы находимся в недрах определенной фольклорной традиции, в недрах локально и стадиально определенных фольклорно-этнографических комплексов как порождающих систем.

Если вероятность — не хаос случайностей, а способ бытия, то, значит, она представляет собой закономерность особого рода, обусловленную творческой природой фольклора и, на конкретном уровне, жанровой стилистикой определенного фольклорного диалекта. Эта закономерность вскрывает феноменологическую природу фольклора как устной художественной культуры, в которой всегда за внешней дискретностью стоит великая внутренняя, глубинная континуальность. В фольклоре (как и в Ренессансе, по определению Л. М. Баткина²⁸) интуитивная «убежденность в релятивности всяких человеческих проявлений, способностей и мнений коренилась в ощущении абсолютности человека и мира, не могущей быть сведенной к чему-то конкретному».

Сохранение (и устойчивость) фольклорных традиций — это сохранение (и устойчивость) их развития, их постоянно вероятностных изменений-реализаций. Тем самым для фольклора инвариантны не только элементы, но и функции (нечто аналогичное в биологии известно как «принцип устойчивого неравновесия»²⁹). Вероятность оказывается здесь органичным этапом развития — этапом выбора возможностей³⁰.

Случайность, «рассогласованность», нерегулярность, противоречивость, алогичность входят в любую живую, цельную систему, без которых она неполна, не жива, выхолощена и потому не должна быть предметом современной науки. Например, когда в «Мелодике календарных песен» я писал о полиморфизме всех функций и полифункциональности всех форм фольклора, то в этом постулате отражалось не что иное, как норма бытия фольклора в качестве реальной, живой системы, — но, естественно, норма лишь с точки зрения вероятностной гносеологии (иначе это была бы не система, а хаос). Именно такая система и позволяет фольклору непрерывно развиваться, обогащаться, видоизменяться — оставаясь самим собой в лоне и русле единой традиции и ее исторических трансформаций.

Фольклор жив, пока он представляет собой не детерминистски жесткую систему, а систему вероятностной природы со всеми ее атрибутами.

Существенно, что в фольклоре неповторимое (например, исполнительски подвижное) и повторяемое (традиционная стабильность) — охватываются стилем, который при этом не является ни

²⁸ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты. М., 1978, с. 169.

²⁹ Бауэр Э. С. Теоретическая биология. Л., 1935, с. 43—44.

³⁰ Напомню в этой связи позицию Фр. Шлегеля в талантливом пересказе Н. Я. Берковского: «Возможности даны во многих вариантах. Если какая-то из них стала реальностью, то нет нужды возводить ее в догмат» (см. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 37). Этого правила полезно придерживаться и фольклористам.

тем, ни другим. Его активно инвариантная «связываемость» служит полем для действия вероятностных сил творческого порождения. Стиль как бы объединяет, в историческом смысле интегрирует динамику случайностей и сквозь них пробивается. Как показано мной в другом месте³¹, стиль, жанр и форма представляют собой неразрывное диалектическое единство, что для фольклора особенно принципиально. Творчество — как любое виртуальное действие — не может не иметь вероятностной природы — хотя бы потому, что не может существовать вне какой-либо зоны возможностей. Тот или иной «предел» реализации — проявление вероятностного принципа дефиниции жанра: феномен определяется на основе вероятностных характеристик (вероятностного характера их появления). Жанр живет дотоле, доколе постоянно создается, однако так, что «законы этого создания определены, но объем и некоторым образом даже род произведения остаются неопределенными»³².

Порождение носит вероятностный характер, ибо реализуется в том или ином стилистическом поле равноправных возможностей. Очевидно, порождается не все: есть элементы, воспроизводимые по памяти автоматически, по традиции — как абсолютное, врожденное (для представителей данной традиции) знание, и есть врожденная же, но другая способность порождения. Она осуществляется на основе так называемого (по Налимову) эскизного моделирования, т. е. такого, когда не нужны описания системы в целом, ибо системы эти диффузные, большие, плохо организованные и иному моделированию не поддающиеся. Такова система творческого процесса вообще и в фольклоре в частности. Порождающие модели фольклорных жанров работают по *нежестким программам* при сохранении относительной устойчивости всей жанровой системы. Подобное явление, по Налимову, может служить указанием на вероятностный механизм системы.

Фольклорная система на всех этапах своего сложения и развития действует не как дискретный, а как континуально организованный вероятностный «механизм».

Исследование реального хаоса фольклора — если признать таковой а priori — заветная цель фольклористики. Разумеется, как писал В. Я. Пропп, «всех деталей предусмотреть нельзя»³³ и, добавлю я, не надо. Нужен подход, позволяющий принципиально учесть все детали и все случайности, но без того, чтобы их всегда конкретно предусматривать. Вероятностный подход и является таким именно подходом. Любопытно, что он частично применялся и раньше — в частности, в филологической фольклористике, и

³¹ Подробнее о диалектике стиля см. Земцовский И. И. Стиль, жанр, форма. — Советская музыка, 1983, № 4. А о сущности жанра см. Земцовский И. И. К теории жанра в фольклоре. — Там же. Последняя статья создана на основе одноименного доклада, прочитанного в мае 1979 г. на Сохоровских чтениях в ЛГИТМиК.

³² Из работ В. Гумбольдта о языке. Цит. по: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 180.

³³ Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969, с. 90.

прежде всего Проппом, — но без сегодняшней терминологии. Например, когда Пропп писал о взаимозаменимости большинства мотивов равного морфологического значения³⁴ или постулировал причины обряда без целей,³⁵ т. е. бесцельные явления с безвекторными причинами, то здесь уже были явные основания для вероятностного подхода, вытекающего из радикальной черты фольклора — полиморфности функций и полифункциональности форм. Также и метод Проппа — «закон объясняется не обязательно именно на этом, а не на другом материале, и если закон верен, то он будет верен на всяком материале»³⁶ — может быть прочитан как вероятностная методология, исходящая из представления о типологическом родстве международного фольклора.

Тем самым проясняется родословная вероятностного подхода внутри самой фольклористики: он становится возможным благодаря достижениям теории об устности фольклора, о его типологизме, полиморфизме и творческой природе. *Вероятностная методология оказывается логическим следствием тех представлений о фольклоре, которые справедливо считаются историческими завоеваниями современной науки вообще и советской в особенности.* При формулировании вероятностной методологии эти представления, естественно, обращаются в наши необходимейшие научные предпосылки.

Вероятность проявляется на самых разных уровнях фольклора — и в исполнительском поведении одного певца (инструменталиста), и в соотношении разно-исполнительских версий некоего условного множества, неточно именуемого «одной песней»³⁷, и в своего рода перспективе, т. е. не только в том, что было и есть, но и в том, что ожидается — т. е. в виртуальных вариантах.

Вероятность носит в фольклоре глобальный характер и относится равно ко всем стадиям его существования, включая всегда и потенциальную. Поэтому речь должна идти не только о важности применения и развития вероятностной гносеологии, но и о необходимости последовательного пересмотра всех наших представлений о фольклоре — в свете осознания его вероятностной природы.

Не имея возможности остановиться на этом с требуемой подробностью, ограничусь лишь кратким упоминанием необходимых, с моей точки зрения, перемен.

Прежде всего следует заново прочесть те коррелятивные пары признаков, которые положены в основу упомянутого определения фольклора: они буквально пронизаны вероятностью (вспомним, например, такие пары, как коллективность — индивидуальность, стабильность — мобильность, полиэлементность — моноэлементность, исполнительство-творчество — исполнительство-воспроизведе-

³⁴ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 135.

³⁵ Там же, с. 303.

³⁶ Там же, с. 22.

³⁷ См. Земцовский И. И. Песента като исторически феномен. — Български фолклор, 1979, кн. 3, с. 7—20. См. также сб. «Народная песня», Л., 1983, с. 4—21.

ние, функциональность — афункциональность, диалектность — наддиалектность). Тем самым вероятностная гносеология затронет самые фундаментальные разделы теории фольклора. Наиболее очевиден ее эффект на примере раскрытия «стабильности — мобильности» в фольклоре — в таких проявлениях, как вариантность, импровизационность, «зонность» и т. п., т. е. в проявлениях, до сих пор теоретически не до конца проясненных.

Сюда же относится звуковой псевдохаос хоровой полифонии (например, в русской крестьянской традиции) с ее раскрываемой в последнее время микромобильностью ступеней, плохо объясняемых в традиционных терминах стабильности — мобильности и ярче схватываемый в новых терминах вероятностного подхода.

Благодаря ему обнаруживается, как условны все наши привычные представления, такие, например, как «один тон». Чтобы осознать реальную «тонность» фольклора, мы должны забыть и фортепианную клавиатуру с ее равномерной температурой, и нашу (западноевропейскую) условную нотацию, — в фольклоре «тон» являет собой полную подвижность, т. е. вероятность во всех формах — от алеаторической «игры» до осознанного передвижения «колоков» на древних хордофонах. И тождество каждого тона в народной музыке не абсолютно, но относительно, и наблюдаемо лишь в зоне «интонационного поля», вероятностного по природе. В этом смысле интонационное поле — зона тождества реляционных единиц музыки. И, может быть, само оно — не пассивный итог того или иного интонационного «ландшафта», а некая активная, структурно-системообразующая сила, своим поведением воздействующая на отдельные виртуальные «составляющие» поля?! Множество этих «составляющих» имеет, естественно, вероятностную природу.

Или, например, так называемые нейтральные интервалы — термин из *нашей* системы ладовых категорий, и потому условный, устаревающий, плохой, ибо в системе фольклорного музицирования такие интервалы не «нейтральные», а полноценные и равноправные члены вероятностной системы тонового мышления в рамках «свободного мелодического строя» (по терминологии П. Барановского и Е. Юцевича). Теперь я сказал бы — *вероятностного музыкального строя*, ибо вероятностная природа присуща и звуковысотности, и ритму, и синтаксису, и фактуре — конечно, в живом потоке народного исполнительства, обладающего специфическим равновесием упорядоченных и неупорядоченных звуков, длительностей и др.

Воистину «вероятностная структура характеризуется противоречивым единством изменчивости и устойчивости, связности и автономности, порядка и беспорядка»³⁸, а «иррегулярность вытекает из глубинной динамичности вероятностных систем»³⁹.

Как показали Е. Б. Вирсаладзе и Б. Н. Путилов, любой компо-

³⁸ Кравец А. С. Указ. соч., с. 57.

³⁹ Там же, с. 61.

нент фольклора не может быть отражен и зафиксирован в одном единственном и неизменном тексте по самой своей художественной природе⁴⁰, — добавлю, по своей вероятностной природе. Поразительно, но это положение действительно не только для словесного и музыкального фольклора, но даже на материально фиксируемом уровне, т. е. для бытия музыкальных инструментов. Известны традиции, в которых народные музыкальные инструменты не стандартизированы, вплоть до размера, формы и настройки. Например, музыканты африканского народа *ибо* каждый раз заново делают свои инструменты, причем «с той же сноровкой и изобретательностью, с какой импровизируют мелодии и ритмы»⁴¹.

Не стану загромождать статью массой возможных примеров из разноэтнического фольклорного исполнительства с его вечной и разноуровневой подвижностью, с его вероятностной исполнительской структурой. Напомню лишь два примера. Один — это всем известное явление контаминации, но в свете вероятностного подхода. Контаминация, комбинаторика, сосуществование и переплетение разных вариантов, версий, типов, сочетаний из общего «фонда мотивов» (очень важное понятие!) — постоянная черта фольклора, органично связанная с его устностью и коллективностью.

Фольклористы достигают ювелирной тонкости в объяснении версий и вариантов, но все равно — принципиально — то, что мы можем объяснить, всегда в той или иной мере гипотетично и всегда неполно: исчерпать множественность фольклорных причин и множественность следствий невозможно. Очевидно, что во всех случаях неисчерпаемости, принципиальной несосчитываемости фактов и факторов необходим вероятностный подход. На разных уровнях фольклора действует в этом смысле один принцип: будь то контаминация поэтических или мелодических мотивов или же диффузность тоновой системы, эквивалентность тоновых «версий».

Другой пример — из «Мелодики календарных песен»⁴². Известна точка зрения о надтонических кадансах веснянок как следствие их призывного характера (т. е. функция вызывает форму, детерминирует ее). Такая связь в отдельных диалектах (в большей или меньшей опосредованности) имеется, но характер и степень этой связи требуют уточнения. В действительности, как показано в книге, призывность выражается не только этим кадансом, а с другой стороны, такой каданс выражает не только призывность. Снова следует вывод принципиальной важности: каждая функция полиморфна, каждая форма полифункциональна. Существует *поле возможностей*, в котором — в разных стилях, с разной мерой вероятности — может произойти реализация той или иной

⁴⁰ Вирсаладзе Е. Б. Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976, с. 203; Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв. Л., 1960, с. 19.

⁴¹ Эчезона У. Музыка народа *ибо*. — В кн.: Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки. М., 1973, с. 92.

⁴² Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975, с. 86—92.

порождающей модели фольклора. Реализация детерминирована в том смысле, что поле возможностей детерминировано локальным традиционным стилем (нормой, «каноном»), т. е. и сама детерминация осуществляется тоже на базе вероятностной системы творчески-исполнительского мышления.

Закключаю. Таким образом, равноценные по важности аспекты фольклора как народного творчества устной традиции суть: 1) *историчность* (процессуальность становления, генезис, эволюция, развитие); 2) исторически складываемая, внутренне динамичная *системная организация* и 3) *вероятностная природа*. Все три аспекта неразрывны, взаимообусловлены. Например, и специфика системности, и особенности эволюции фольклора связаны с его вероятностной природой. Отсюда возникает возможность предложить дефиницию фольклора с использованием этих трех понятий, важнейших для понимания его сущности, разумеется, в рамках коллективной традиционности: *фольклор—историчная* (т. е. знающая и возникновение, и угасание) *система с заданной вероятностью всех системных элементов и всех системообразующих связей*.

ОБ ИСТОРИЗМЕ В ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Более двадцати лет назад была опубликована статья Б. Н. Путилова, посвященная в значительной степени полемике с авторами исследований о русских былинах и исторических песнях¹; тем не менее, эта статья имела основным стержнем проблему методологии исторического изучения фольклора. Важнейшими из ее методических положений и выводов представляются два: во-первых, возникший в полемике с концепцией «прогрессивного поступательного развития фольклора» вывод о том, что процесс исторического развития фольклора в разных жанрах и в разных традициях происходил и происходит крайне неравномерно и что наряду с художественными открытиями он сопровождается и невосполнимыми утратами «некогда живых и могучих явлений искусства»; во-вторых, вытекающая отсюда необходимость предельно дифференцированного подхода к фольклорному процессу, в частности, с точки зрения жанров, территориального распространения соответствующих явлений и социальной дифференциации носителей фольклорной традиции. Подводя итог, автор писал: «...любой процесс необходимо изучать вполне конкретно, избегая каких-либо аналогий и некритического приложения выводов, добытых на одном материале, к материалу иной художественной системы и иной судьбы»².

Что актуальность этих методических требований с течением времени не уменьшилась даже в отношении фольклорно-филологических исследований, свидетельствует другая книга Путилова, где автор многократно подчеркивает ту же мысль: «Следует, очевидно, отказаться от формул, общих для всех жанров и периодов развития фольклора, от универсальных характеристик, потому что реальные процессы в фольклоре несводимы к ним, они должны рассматриваться в их сложности, в многообразии тенденций и конкретных проявлений, с учетом дифференцирующих моментов»³.

Казалось бы, достаточно взять на вооружение основные идеи цитируемого автора, и историческое изучение музыкального фоль-

¹ Путилов Б. Н. Об историческом изучении русского фольклора. — В кн.: Русский фольклор. Вып. 5. М.; Л., 1960.

² Там же, с. 59, 78.

³ Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 188.

клора становится само собой разумеющимся требованием. На деле же задача оказывается далеко не такой простой и ясной.

Главная трудность заключается в том, что у фольклористики филологической и фольклористики музыкальной качественно разные предметы исследования, и поэтому прямое применение методов исторического изучения словесного народного творчества к творчеству музыкально-песенному принципиально невозможно. В самом деле, фольклорист-филолог, кроме всего прочего, имеет дело с такими категориями, как, например, сюжет, мотив, персонаж-образ и т. д. Для фольклориста-филолога сюжет — это реальность, которая фиксируется во множестве вариантов и может быть исследована как таковая, в ее версиях и редакциях. Совокупность, например, эпических сюжетов образует национальный или межнациональный сюжетный фонд, который практически не реализуется в иных песенных жанрах. Сравнительно-исторический метод, оперируя такими «фондами», может выстроить — и уже выстраивает — типологию исторических этапов развития эпического творчества, достаточно четко соотносящуюся со стадиями общественного развития народов, и, таким образом, имеет возможность определить хотя бы относительную историческую хронологию. Я уж не говорю о богатейшей сфере поздних исторических песен. Но что такое с исторической точки зрения, например, «эпоха кварты» или «квартового ладового мышления», если оно реализуется в напевах календарно-обрядовых и свадебных песен, свадебных и похоронных причитаний, многоголосных лирических и поздних плясовых песен? И наоборот, русские зимние колядки, например, имеют бесконечное разнообразие разностадияльных напевов — от трихордовых или терцово-квартовых до популярных плясовых мелодий XIX в., вроде «Во саду ли в огороде» или «Ах вы, сени». Что такое — опять же с исторической точки зрения — славянская «праздничная квартовая (или квинтовая) интонация», если кварто-квинтовые колядки встречаются, по наблюдениям И. И. Земцовского, практически у всех народов Европы?

Для былинных текстов характерно также наличие этнонимов и топонимов, имен героев и собственно исторических имен, описаний деталей быта, социальных отношений, т. е. всякого рода «реалий»: географических, исторических, социально-бытовых и пр. Разные направления и школы уже около ста лет спорят о том, как к ним относиться — как к реалиям эмпирической действительности или как к «реалиям» эпического сознания? Методологические и конкретно-исследовательские споры об историзме русских былин периодически притухают и вновь накаляются, но по крайней мере понятно, о чем идет спор, и в самом деле есть о чем спорить! В последние 15—20 лет этот спор превращается в нашей фольклористике в своеобразный богатырский поединок двух методологических школ — сравнительно-исторической и исторической (или «неоисторической») со своими «богатырскими заставами». Это устойчивое во времени противоборство весьма поучительно для фольклористов-музыковедов в общеметодологическом плане,

но конкретно-методически почти ничего не дает музыковедческим исследованиям в области русского песенного фольклора. Положение усугубляется тем, что фольклористы-филологи оперируют материалом, который они называют народно-поэтическим творчеством, а собственно музыкальный компонент его в лучшем случае упоминают, но в принципе в свои построения не включают. В этом смысле первый пока музыкально-типологический опыт Земцовского тоже не просто выходит за рамки национального фольклора, но изначально и принципиально ориентирован шире⁴. Потому и закономерности, им определяемые, суть надэтнические, а возможность приложения применяемой автором аналитической методики к специфике русского музыкально-песенного фольклора, на наш взгляд, весьма проблематична.

Нужно еще учесть, что филологи в данном случае имеют дело прежде всего с группой исторических жанров, по отношению к которым проблема историзма не только органична, но зачастую ими и ограничивается. Для фольклористов-музыковедов эти жанры могут быть в интересующем нас плане лишь подпоркой, и то весьма ненадежной. Задача музыкальной фольклористики заключается в выработке *собственной исторической проблематики*, в определении историзма как принципа изучения музыкально-песенного фольклора. Сам же этот принцип должен присутствовать в любом аналитическом методе, при любом ракурсе и конкретном предмете исследования.

За последние десятилетия отечественная музыкальная фольклористика накопила внушительный опыт и свежий материал, появилось большое число исследований, в которых предложены разные аналитические методы. Не ставя цели дать их обзор, остановлюсь на некоторых проблемах и на одном методе, который в последнее время получил довольно широкое распространение. При этом я опять-таки не имею в виду общую оценку работ, на которых остановлюсь ниже, но попытаюсь рассмотреть их в избранном ракурсе.

Сначала немного истории. Русская музыкальная фольклористика обнаруживает одну характерную и устойчивую черту: стремление создать целостную логическую концепцию русского музыкального фольклора. Соответственно, исследовательской посылкой служило представление о том, что русский песенный фольклор в музыкальном отношении представляет собой *жесткую логическую систему*, которая предполагает и допускает адекватное логически-аналитическое описание. Поскольку первые русские музыканты-фольклористы и композиторы всячески стремились подчеркнуть самобытность и своеобразие русской народной музыки, постольку идея стройной логичности решалась — в противоположность системе профессиональной европейской музыки — способом от противного, например, в натурально-ладовых конструкциях Серова или Сокальского. «Историзм» этих конструкций виделся их

⁴ Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.

авторам, в частности, в постепенном наращивании звукорядов (от двух до семи). Тем не менее стройная логика ладо-гармонической системы классического мажора-минора и ясная архитектурность соответствующих ему музыкальных форм, по-видимому, до сих пор не перестает волновать воображение некоторых фольклористов. Поэтому, если в начале 60-х гг. Ф. А. Рубцов пришел к частному выводу о том, что в русской народной песенности в целом «нет и не может быть единой системы ладового строения»⁵, то в 70-х гг. наша фольклористика в ряде случаев пришла уже к прямым аналогиям с классической мажоро-минорной системой как в области лада⁶, так и в области музыкальной архитектуры и, в частности, ритмики. Но если в сфере ладового строения нет нужды доказывать антиисторичность и чистую умозрительность подобных концепций, поскольку хорошо известен их эталон, то в области народно-песенной ритмики дело отнюдь не так просто и однозначно. Здесь стремление к «логической стройности» реализуется через, в общем, бесспорную идею *развития, эволюции* народного музыкально-песенного мышления. Однако идея эволюции, чрезвычайно заманчивая в смысле ее последовательно-векторного исторического движения и, казалось бы, возможности изучения этого движения во времени, т. е. как раз с позиции историзма как принципа изучения, — идея эта по отношению к музыкально-песенному фольклору оказывается весьма спорной.

В связи со статьей Б. Н. Путилова уже говорилось о принципиальной неравномерности исторического развития фольклора. Все новые и новые полевые материалы и исследования фольклористов-музыковедов многократно и объемно подтверждают этот вывод. Он оказывается справедливым также и в отношении материальной народной культуры. Так, исследователи отмечают отсутствие последовательного развития по принципу от простого к сложному, например, в сфере производственных орудий⁷ и хозяйственных построек⁸, в народной культовой архитектуре и иконописи, в области обычного права и социально-производственных форм хозяйствования⁹ и т. д. Становится все очевиднее, что эволюция как последовательно прогрессирующий процесс развития на всех участках истории от простого к сложному, от менее совершенного к более совершенному по отношению к традиционной народной культуре недоказуема и не выдерживает проверки конкретным материалом ни в одной сфере этой культуры. И нет решительно никаких свидетельств того, что народное музыкально-песенное

⁵ Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964, с. 9.

⁶ См. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976.

⁷ См. Бернштам Т. А. Рыболовство на Русском Севере во второй половине XIX — начале XX в. — В кн.: Из культурного наследия народов России. Сб. музея антропологии и этнографии. Вып. 28. Л., 1972.

⁸ См. Русские: Историко-этнографический атлас. М., 1967 (разд. «Земледелие»).

⁹ См. Бернштам Т. А. Поморы: Формирование группы и система хозяйства. Л., 1978.

творчество, реализующееся, в частности, в специфических звуковых формах, занимает в этом смысле особое положение или оказывается явлением иного порядка в комплексе народной традиционной культуры. Таким образом, задачи музыкальной фольклористики в историческом аспекте представляются необычайно сложными, требующими специфических аналитических приемов и методик.

Рассмотрим теперь с этих общих позиций один из наиболее широко и активно развивающихся в последнее время методов, который является, по словам одного из его активных приверженцев, «собственно музыкально-фольклористическим», «универсальным» и «наиболее перспективным»¹⁰. Речь идет о методе структурно-ритмического моделирования песенного стиха и напева. Иногда его называют просто методом слогоритмического анализа, однако центральным моментом в нем являются именно принципы ритмического моделирования, имеющие целью определение песенных типов. Не будем касаться здесь принципиальной правомерности определения песенных типов только по моделям структуры стиха и ритмической формы напева — «независимо от мелодии, лада, тематики и т. д.». Это положение В. Л. Гошовского¹¹, в значительной степени унаследованное от К. В. Квитки и энергично развиваемое сейчас А. А. Баниным, уже достаточно дебатировалось в дискуссиях и в литературе. Во всяком случае этот принцип — вопреки мнению названных авторов — не представляется нам универсальным, хотя часто он может быть и верным, и полезным.

Внимательное штудирование работ В. Л. Гошовского и А. А. Банина вызывает ощущение, что, по-видимому, метод моделирования, как и всякое чисто логическое занятие, в большой степени увлекает и захватывает. Подобное увлечение зачастую уводит обоих авторов довольно далеко от реальности, хотя и в разные стороны.

Первый из названных авторов, будучи знатоком определенной «фольклорной базы» (Украинского Закарпатья), выявившим, очевидно, реальные закономерности в этом материале¹², попытался распространить их на весь восточнославянский и даже вообще славянский фольклор, соответственно назвав свою работу «очерками музыкального славяноведения»¹³. Не берусь судить о проработке автором материала других славянских народов. Что же касается русского материала, то тут автор, не найдя выделенных им основных для украинского фольклора колядковых типов в русских колядках, «овсенях» и «виноградьях», весьма своеобразно «промоделировал» рязанский «таусень», записанный И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым, и получил его «прототип»,

¹⁰ См. Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978, с. 147.

¹¹ См. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 20, 94—95.

¹² См. Гошовский В. Л. Украинские песни Закарпатья. М., 1968.

¹³ Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян.

который был назван «рязанской разновидностью» древнего общеславянского типа¹⁴. Чтобы оценить своеобразие аналитического метода Гошовского, нужно обратить внимание на три момента. Во-первых, в качестве материала для моделирования использованы только две первые строфы, к тому же весьма краткие строфы, стремящиеся к сдвоенной структуре. Фольклористам хорошо известно, что в русских песнях первые строфы далеко не всегда бывают нормативными, с устойчивой ритмикой и даже слогоиспытательной формой. В данной же записи¹⁵ достаточно просмотреть весь текст, чтобы убедиться в том, что он не поддается принципам моделирования, изложенным автором в теоретической части книги. Во-вторых, полученный результат анализа-моделирования автор, как и во всех других случаях, считает «прототипом» данной колядки. Это одно из двух важнейших понятий в аналитической концепции автора, стремящегося таким образом вскрыть древнейшие основы славянской народной музыки, не дошедшей до нашего времени. В теоретической части книги «прототип» определяется автором как «абстрактная модель, *теоретически созданный* нами прообраз мелодических вариантов одного песенного типа, который можно рассматривать как потенциально существующую в музыкальном мышлении народа песенную структуру»¹⁶. Второе понятие — «архетип, в отличие от «прототипа», определяется как «один из *реально существующих* мелодических вариантов анализируемых песен, который рассматривается в качестве древнейшего и в котором содержатся основные элементы исследуемого песенного типа»¹⁷. В-третьих, предположим, что моделирующий анализ выполнен корректно и при этом действительно получено то, что автор называет «прототипом». Однако достаточно повнимательнее полистать тот сборник, из которого взят данный пример, чтобы убедиться в том, что этот «прототип», т. е., по автору, «абстрактная», только мыслимая «модель», реально существует в виде свадебных песен как в той же рязанской традиции, так и в некоторых соседних губерниях¹⁸. Таким образом, общеславянская концепция автора не только не может свести концы с концами в своей «русской части», но и в целом начинает вызывать сомнение.

Не останавливаясь более на конкретных положениях книги В. Л. Гошовского, следует сказать, что в методическом отношении сама идея моделирования песенно-ритмической формы представляется внутренне противоречивой, если взглянуть на нее именно с позиции историзма как принципа, который, по нашему глубокому убеждению, должен лежать в основе любого исследования и любого конкретного метода. С одной стороны, моделирование песенного стиха и ритмической основы напева имеет в виду вполне обоснованное стремление выявить песенные типы, т. е. нечто глу-

¹⁴ Там же, с. 109—110.

¹⁵ См. Лядов А. Песни русского народа. М., 1959, № 36.

¹⁶ Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян, с. 13.

¹⁷ Там же, с. 12—13.

¹⁸ См. Лядов А. Указ. соч., № 43, 83, 125, 135.

бинное, обобщающее количественно большой материал, и, таким образом, не дает возможности утонуть в эмпирике этого материала. С другой же стороны, стремление построить ритмическую модель песенного архетипа, или прототипа (по терминологии Гошовского), реализуется приемами последовательного и, по существу, максимального упрощения стиха и ритмической формы песни. Другими словами, внутренним стержнем этого метода оказывается все та же идея *прогрессирующей эволюции*, в данном случае — от простого к сложному. Выше мы уже старались показать, что эта идея как абсолют не выдерживает проверки практически ни в одной сфере традиционной народной культуры.

Внутренняя противоречивость метода ритмического моделирования (а равно и некоторых других «логических» методов) усугубляется тем, что тут легко теряется объективный критерий — фольклорно-этнографическая реальность исследуемого и привлекаемого материала. Достаточно распространенное понятие «фольклорно-этнографическая реальность» заслуживает того, чтобы по отношению к музыкально-песенному материалу быть принятым в качестве важного методического положения. Смысл его заключается в том, что нельзя произвольно вырывать некоторые (в принципе — любые) «образцы» для выстраивания или аргументирования «логических» концепций. Фольклорный материал должен рассматриваться в контексте своей локальной традиции, с учетом всего объема ее внутренних связей, внутрижанровых зависимостей и межжанровых независимостей. Ареальные же и региональные обобщения также должны учитывать контекст соответствующего ареала или региона. Приведенный из книги Гошовского пример наглядно демонстрирует, к каким результатам можно прийти, если фольклорно-этнографическая реальность материала игнорируется.

К сожалению, пренебрежение одним из важных и органичных компонентов этой реальности, а именно — напевом, является своего рода «нормой» для фольклористов-филологов. Ссылки на существование народно-песенного стиха только в пении, в реально звучащем напеве вот уже второе столетие регулярно и обязательно присутствуют в их работах, но и только. В качестве конкретного примера сошлюсь на вывод Путилова о том, что севернорусские былины представляют собой «заключительный и закономерный этап в многовековом, вполне органичном и естественном процессе русского эпического творчества. Северная былина... продолжает и завершает» древнерусский эпос¹⁹. Принимая эту концепцию в части собственно эпической поэтики (тип историзма, «эпический мир» и т. д.), а также круга персонажей, сюжетики, отметим, что в понятие фольклорно-этнографической реальности входят также способ и форма исполнения былин, т. е. единственная реальная форма существования севернорусского эпоса — соотношение локальных традиций и композиционных типов напевов былин, их

¹⁹ Путилов Б. Н. Севернорусская былина в ее отношении к древнерусскому эпосу. — В кн.: Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973, с. 189.

отношения к другим жанрам внутри этих традиций и т. д. Как показали исследования Е. Е. Васильевой, севернорусский эпос в этом плане представляет собой отнюдь не однородное явление как в синхроническом, так и в диахроническом отношениях. Одна из мощных севернорусских эпических традиций — заонежская, которая со времен П. Н. Рыбникова представляется классической, обнаруживает явные генетические связи с музыкально-песенной традицией соседних прибалтийско-финских народов — карел, вепсов, ингерманландцев и оказывается в музыкальном отношении исключением для всего севернорусского эпоса²⁰. Анализ же только словесного материала былин не позволял выявить этой особенности, несмотря на тщательное изучение специфики сказительских школ и локальных традиций, в частности, в трудах А. М. Астаховой.

Но вернемся к слогоритмическому методу и к идее эволюции. Второй из названных выше авторов, А. А. Банин, недавно опубликовал две большие и взаимосвязанные работы — одну, которая уже упоминалась, методологическую, вторую — конкретно-историческую, посвященную слогоритмическому анализу «обширной совокупности мелодических вариантов» двух песен — «Ой, дубинушка, ухнем» и «Вниз по матушке по Волге». В целом оправданная и перспективная конкретная задача — собрать и проанализировать максимально возможное число вариантов одной песни (точнее было бы сказать — одного песенного сюжета) — вылилась, в конце концов, по определению автора, в «генеалогический структурный ряд слогоритмической формы»²¹. В интерпретации этого «ряда» автор делает цепь произвольных допущений, превращая это «генеалогическое древо» в своеобразную дендрохронологическую шкалу истории развития чуть ли не всего русского фольклора. Поверить в то, что двухсложная и двухзвучная артельная команда «ой, раз!» через цепочку «состояний» превращается в развитую протяжную «Вниз по матушке по Волге» и что все это одна слогоритмическая форма, весьма трудно. Ненамного легче поверить в то, что этот процесс превращения занял ровно 1000 лет (верхняя его граница, по автору, — начало XX в.). И уж совсем неправдоподобно выглядит предположение автора о том, что каждый из четырех-пяти предполагаемых «циклов перехода рассматриваемой слогоритмической формы из одного состояния в другое» «протекал более или менее равномерно» и занимал «около 200—250 лет»²². Достаточно хотя бы в самом общем смысле представить, например, четыре последних века русской истории и, в част-

²⁰ См.: *Васильева Е. Е.* Вепская мелострофа в междужанровых отношениях причетной традиции. — В кн.: Симпозиум — 79 по прибалтийско-финской филологии: Тезисы докладов. Петрозаводск, 1979; *Васильева Е. Е.* Напевы русской эпической традиции Прионежья. — В кн.: Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.

²¹ См. Музыкальная фольклористика. Сб. статей. Вып. 2. М., 1978, с. 77, 81.

²² *Банин А. А.* Указ. соч., с. 80—81.

ности, характер и темп изменений жизни, быта и психологии русского крестьянства за это время.

Если уж уподоблять музыкальную фольклористику археологии, то именно в методике конкретной работы, предельно осторожной, с ножом и кисточкой! Конечно, культурный слой, снятый бульдозером, тоже можно обработать, рассортировать и разложить по кучкам, но надежно атрибутировать предметное содержание такой груды чрезвычайно трудно, а подчас и просто невозможно. Подобные ситуации, как видим, достаточно часто встречаются в музыкальной фольклористике, где материал с гораздо большей легкостью сгребается в большие груды и затем сортируется по «кучкам» звукорядов, ладов, ритмических форм, типов или «прототипов». При этом фольклористы лишь изредка утруждают себя атрибуцией используемого материала (в археологическом и этнографическом смысле этого слова). Не случайно в той же археологии правилом является изучение памятника на местности, в ландшафте. Как пишет ленинградский археолог Г. С. Лебедев, «древняя вещь — след, оставленный человеком на земле. Понять его можно, лишь хорошо зная эту землю»²³. Для народной песни таким естественным «ландшафтом» является местная песенная традиция. Атрибутировать (если продолжить использование этого термина) какую-либо песню — значит сопоставить ее не только с известными мелодическими вариантами данного сюжета, но и с тем музыкально-песенным циклом или, шире, песенным комплексом, в котором она существовала и с которым ее соотносили — сознательно или бессознательно — реальные носители данной традиции.

Любой аналитический метод, в том числе и метод ритмического моделирования, может давать позитивные результаты, если в подходе к материалу сохраняется принцип историзма, если материал исследуется как фольклорно-этнографическая реальность, а не используется в качестве «образцов» для концепции. В этом последнем случае можно выстраивать в принципе любые «генеалогические ряды» или «этапы эволюции» какой-либо песенно-ритмической формы и затем столь же произвольно проецировать их на любые другие «образцы». Сошлюсь снова на того же автора, который в другой работе на основании нескольких записей свадебных причитаний, сделанных в двух районах Новгородской области, построил концепцию о едином генетическом развитии свадебных причитаний и о генетической же связи их со свадебными песнями всей Новгородчины²⁴.

Весь ход изучения русского музыкального фольклора, часто заводивший и до сих пор заводящий подчас это изучение в логические тупики, а с другой стороны, все новые и новые открытия фольклористов-практиков в последние годы убеждают в том, что

²³ Лебедев Г. С. Археологические памятники Ленинградской области. Л., 1977, с. 12.

²⁴ См. Банин А. А., Вадакарня А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. Новгород, 1974, с. 69—71.

русский песенный фольклор в музыкальном отношении — система не *логическая*, а, можно сказать, *феноменологическая*, демонстрирующая сложнейшее, но и органичное переплетение признаков общенационального единства и локальной разнородности, специфичности и автономности развития. Поэтому подлинно историческое изучение традиционного русского музыкального фольклора, по нашему убеждению, возможно главным образом через тщательное и детальное изучение именно локальных или местных музыкально-песенных традиций. Конечно, при современном состоянии фольклора такая позиция предполагает очень напряженную и трудоемкую работу, но тем более кропотливой должна быть эта работа, тем большей осторожности в выводах и бережно дифференцированного анализа требует материал, сохраняющий подчас едва уловимые следы прошедших столетий.

Степень сохранности в различных традициях отдельных архаичных элементов, или жанров, или даже целых жанровых систем зависит, в конечном счете, от социально-исторических условий существования традиции, от ее активности и полноты сохраняющегося (сохранявшегося до определенного времени) жанрового состава. В одних традициях могут сохраняться действительно архаичные пласты стадially разных уровней — это зависит от всего контекста традиции, обеспечивающей реальное существование этих жанров; такие традиции можно было бы назвать *архаизирующими*, так как в своей глубинной, прежде всего обрядовой части они активно сохраняют стабильность, не вступая в стилистические контакты с более поздними слоями песенности. В других традициях сохраняются лишь отдельные элементы, например, только ритмическая основа (или ритмическая форма, или ритмоформулы), которая, выходя из памяти в сознание, может воплощаться в самых причудливых интонационно-мелодических «нарядах», уже ничего общего в этом отношении с соответствующими архаичными формами не имеющих. Подобные мелодические «воплощения» обязаны своим существованием подчас самому позднему, активному слою песенной традиции²⁵.

Наконец, в некоторых традициях могут сохраняться даже и не отдельные архаичные элементы, а лишь весьма смутные — на грани сознания и подсознания — представления-воспоминания о них. И откуда они держатся (а держатся эти представления удивительно долго — гораздо дольше, чем можно предполагать и чем обычно предполагали фольклористы), до тех пор мы будем фиксировать стилистически и исторически нейтральные, а интонационно-мелодически подчас аморфные «скандовки», и ломать голову над тем, что же это такое, если исполнительница сходу сымпровизировала подряд два-три различных варианта (а при настоя-

²⁵ Такие ситуации достаточно часто фиксируются собирателями, которые иногда добросовестно помещают в разделы календарных и обрядовых песен соответствующие тексты, исполненные на напевы «Барыни», «Во саду ли в огороде» или «Ой, вставала я ранешенько» и т. д.

чивости недогадливого собирателя могла бы и дюжину). Легкость импровизации-экспромта со стороны психологически подвижной и общительной старушки — вещь, на наш взгляд, в обрядовом фольклоре весьма сомнительная.

Во всех описанных случаях задачи исследователя в принципе едины: понять специфику данной традиции, соотнести анализируемые записи с соответствующими песенными циклами и выяснить их структурное и функциональное место в системе традиции или, как минимум, в системе цикла (если они вообще входят в эту систему); методы же анализа материала не могут быть унифицированы, они определяются количеством и качеством самого материала. Однако при любых ситуациях необходимо хронологически возможно более глубокое знакомство с социально-бытовой историей носителей данной традиции. При таком двустороннем, встречном изучении можно надеяться на аналитическую и историческую достоверность картины, которая открывается исследователю.

Специфический интерес в плане исторического изучения могли бы представить для фольклористов-музыковедов песни с историческими сюжетами, имеющими достаточно определенную и надежную нижнюю хронологическую границу. Музыкальные записи таких песен могут оказаться ценнейшим материалом, в частности, для хронологической ориентировки в общем процессе народного музыкально-песенного творчества, т. е. в аспекте, которого не могут дать исследователю архаичные обрядовые жанры. К сожалению, специальных работ на эту тему в нашей фольклористике пока еще нет. Отдельные же наблюдения фольклористов-музыковедов по поводу напевов исторических песен страдают все тем же недостатком — случайностью привлекаемого к исследованию материала.

Особенно поразительный случай представляют в этом смысле некоторые исторические сюжеты XVII в., а именно — «Скопин», «Выкуп Филарета» и поздняя разработка эпического сюжета о Соколе-корабле. Известный факт бытования этих сюжетов с напевом «виноградья» и в функции виноградья был осмыслен фольклористами в русле общей концепции о позднем (севернорусском) и не календарно-обрядовом происхождении виноградий²⁶. Что касается напевов, то виноградья (в том числе и с названными сюжетами), по мнению Т. В. Поповой и Ф. А. Рубцова, не имели собственных, самостоятельных напевов и приближались в этом смысле к некоторым музыкальным формам эпических жанров²⁷. Все эти три момента, как удалось выяснить в совместной работе автора настоящей статьи с Т. А. Бернштам, оказываются прямо противоположными и по реальному содержанию, и по своей истории. Не останавливаясь на всех конкретных результатах иссле-

²⁶ См. Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., 1957.

²⁷ См.: Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество. Вып. 1. М., 1955, с. 45; Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962, с. 74—75.

дования²⁸, отмечу лишь некоторые выводы, имеющие отношение к рассматриваемой проблеме.

Музыкальная фольклористика долгое время проходила мимо не столь уж частото в фольклорной традиции явления: в данном конкретном случае перекрестились пути развития двух самостоятельных жанров — обрядового обходного винограды и исторической песни. Нужно было, не игнорируя этот факт как случайность, поставить вопрос о том, почему возникло это перекрещивание и почему оно произошло только в некоторых локальных традициях? Но для того чтобы ответить на эти вопросы, понадобилось, во-первых, исследовать специфику, смысл и генезис самих виноградий, причем в комплексе песни и обряда; во-вторых, выявить территории их бытования и условия в выявленных локальных традициях; в-третьих, учесть специфику жанра исторических песен в музыкальном отношении. Тогда только появилась возможность оценить этот случай и объяснить его не как механическую «агрессивность» припева «винограды красно-зеленое» и — как результат — автоматическое превращение любой песни с этим припевом в винограды (как считал В. И. Чичеров), но как редчайшую возможность понять один из механизмов реальной жизни песенных традиций, усвоения ими вновь возникающих сюжетов и, кроме того, как возможность хронологического ориентира в самом фольклорном процессе. Так, в частности, изучение песен с историческими сюжетами в системе винограды (а не собственно повествовательных жанров) и в конкретных локальных традициях позволило сделать вывод о том, что винограды как комплекс обряда и песни в ряде районов Русского Севера в XVII, а в какой-то степени, по-видимому, и в XVIII в. было еще достаточно активным, способным к усвоению новых песенных сюжетов. При этом усвоение-включение происходило как в части словесно-поэтической, так и музыкально-структурной. Кроме того, анализ всех зафиксированных музыкальных записей песен с указанными сюжетами в системе каждой локальной традиции позволил дифференцировать эти традиции с точки зрения их «доминантного» — для данного исторического периода — песенного жанра.

Таким образом, музыкально-песенный материал в принципе представляет возможность даже для исторического, в узком смысле слова, исследования, связанного с вопросами хронологии процессов развития русского традиционного музыкального фольклора. Существенным и, возможно, психологическим моментом для исследователя является убежденность в принципиальной возможности исторического изучения своего предмета не путем умозрительного конструирования некоторой логической «системы» (как исходная исследовательская посылка), но через тщательный и скрупулезный анализ *реально существовавших систем жанров и местных традиций*.

²⁸ Бернштам Т. А., Лапин В. А. Винограды — песня и обряд. — В кн.: Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.

В том же историческом плане нужно, по-видимому, всерьез принять во внимание масштабы расселения русских и освоения ими территории — географические, хронологические и социально-этнические, не идущие ни в какое сравнение с миграциями других славянских народов. Масштабы эти таковы, что в русском фольклоре они вели со временем к превращению различий количественных в качественные: местные, локальные традиции жили и развивались в значительной степени автономно; историко-социальные, хозяйственно-экономические и разноэтнические контакты формировали региональные общности, фольклор которых в масштабе всей русской этнической территории приобретал еще более существенно различающийся характер, в том числе и в музыкальном отношении и, может быть, именно в этом последнем в наибольшей степени. Различия усиливались, кроме того, неравномерностью развития внутри самих локальных и региональных традиций. В результате должны были возникать и формироваться различия практически по всем возможным характеристикам музыкально-жанровых систем во множестве локальных и региональных традиций. Многоуровневая неравномерность развития традиционного фольклора привела к тому, что сами эти локальные системы фиксируются в XIX—XX вв. на разных стадиях и в разных состояниях. Отсюда, думается, вытекает принципиальная возможность попытки их *сравнительно-исторического изучения*.

Справедливости ради необходимо сказать, что тут уже мы вступаем в область чистой фантазии, или идеальной мечты. В далекой перспективе мне представляются два последовательных, но взаимосвязанных этапа изучения — дифференцирующего и интегрирующего. Первый этап — фронтальное изучение локальных традиций во всей возможной полноте их музыкально-жанрового состава, междужанровых отношений, связей и музыкально-стилевых характеристик. Второй этап — сравнительное изучение разных локальных традиций (как промежуточный этап — изучение в этом плане региональных традиций) для выяснения *типологии локальных музыкально-песенных традиций*.

Неравномерность фольклорных процессов и разные состояния локальных музыкально-жанровых систем могут предоставить возможность реконструкции предшествующих состояний определенных традиций и определения существенных характеристик самого процесса их развития. Явление типологической преемственности в эпосе разнонациональных традиций, обнаруженное Б. Н. Путиловым²⁹, применительно к музыкальному фольклору славянских народов получило поддержку пока только в работах И. И. Зем-

²⁹ См.: Путилов Б. Н. Новые методологические аспекты в изучении славянского фольклора. — Вопросы литературы, 1968, № 3; Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

цовского³⁰. Разумеется, это только предположение, но думается, что данную идею имеет смысл проверить в масштабе всего русского музыкально-песенного фольклора. Имея в виду сказанное выше, в этой связи вполне возможно допустить существование *типологической преемственности* в развитии локальных музыкально-песенных традиций русского фольклора.

³⁰ См.: Земцовский И. И. О значении болгарского фольклора в исследовании русской народной музыки (к вопросу о сравнительно-типологическом методе). — В кн.: Болгария — СССР: Диалог о музыке. М., 1972; Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ МНОГОУРОВНЕВЫЙ АНАЛИЗ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Между исследователями традиционного фольклора почти нет принципиальных разногласий в определении его специфических признаков. Фольклор обычно определяется как творчество демократических слоев нации, преимущественно бытующее в крестьянской среде, генетически связанное с культурой доклассового общества, коллективное по характеру возникновения и устное по формам бытования.

Однако по отношению к народному творчеству современности такая характеристика во многом не выдерживает критики. Она не учитывает существенные изменения в структуре фольклора и его функционирования на современном этапе. Игнорирование этого обстоятельства вызвало у некоторых фольклористов сомнения в потенциальных возможностях дальнейшего развития фольклора вообще. Вместе с тем другие фольклористы отрицают правомерность утверждений о его угасании.

Определение сущности современного фольклора осложнилось, во-первых, тем, что он все больше концентрируется в непривычных для его развития условиях урбанизированной среды; во-вторых, тем, что социальные факторы современности, способствующие росту профессионализма в самых различных сферах и в различных формах художественного творчества, являются вероятной предпосылкой стирания граней между профессиональным творчеством в узком значении этого слова и творчеством непрофессиональных талантливых индивидов из самых широких кругов народных масс. В научной литературе понятие «народное творчество» трактуется настолько расширительно, что ограничительные рамки его подлинного смысла порой почти нивелированы.

Мы разделяем убеждение, что «в каждую историческую эпоху в зависимости от структуры общества, от положения производителей в обществе меняется содержание, форма, общественная функция фольклора, а также его удельный вес в культуре народности, нации, человечества в целом»¹.

Кардинальные изменения в социально-экономическом развитии, не только в европейском, но и мировом масштабе, существенно повлияли на структуру и функции культуры, в том числе на народное творчество. В современных условиях наша наука осо-

¹ Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 16.

бенно нуждается в конструктивной критике и в совершенствовании научно-аналитических методов изучения фольклора. Л. Емельянов подвергает острой критике методологию отечественной фольклористики в целом, однако сам не предлагает каких бы то ни было новых конкретных методик². При этом он почему-то замалчивает серьезный опыт функционального исследования фольклора, предпринятый в трудах П. Г. Богатырева и его последователей, теоретические искания и достижения других советских ученых.

К функционально-социологическому изучению фольклора ближе всего стоят работы, базирующиеся на изучении конкретных фольклорных явлений в пределах определенных географических ареалов. Однако многие представители этого направления, весьма распространенного, в частности, в зарубежной фольклористике, также не ушли дальше эмпирического описания конкретных фактов, не обосновали методологию социологического изучения фольклора. Очень мало внимания уделялось, на наш взгляд, проблеме социальной среды, определяющей и профилирующей структуру фольклора, изучению фактов, способствующих его воспроизведению и развитию либо влияющих на его трансформацию и связь с другими формами художественной деятельности. Социологическое исследование не может ограничиться лишь изучением продуктов творчества, а обязано проникнуть в его «механизмы» на всех уровнях: осмыслить мировоззренческий уровень творцов, социальную структуру их среды, соотношение в ней различных видов и форм художественного творчества. Неоднозначность и расплывчатость определений понятия «народное творчество» во многом объективно обусловлены неравномерностью его развития в различных территориальных ареалах, а также неодинаковостью критериев его оценки. Даже в пределах одного этноса структура и формы функционирования народного творчества могут проявляться по-разному: общественная среда жизни одних этнографических групп может способствовать воспроизведению большинства жанровых разновидностей традиционного фольклора; других — наоборот, стимулировать появление новых форм творчества масс.

Под общественной средой, дифференцирующей структуру народного творчества, подразумеваем эндогенную категорию, образующуюся в результате взаимодействия комплекса этносоциальных факторов. Отличительные особенности среды зависят от: а) уровня социально-экономического развития этноса и преобладающего в его генетическом становлении типа культуры; б) наличия художественных традиций и склонностей к определенным видам художественного творчества; в) внутриэтнического членения, предполагающего ассимиляцию инонациональных элементов; г) взаимодействия в данной среде фольклорного и литературного процессов и пр. Отмеченные факторы дают возможность предвидеть и типологические схождения в народном творчестве отдельных этносов в его жанровом составе, образной системе и пр. на уровне как

² Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики. Л., 1979.

этнических, так и межэтнических связей. Так, например, в фольклоре разнорасового населения, проживающего на территории этнических стыков и занимающегося продолжительное время одним и тем же или сходным видом производства (например, украинцы — лемки и словаки), может выработаться больше сходных черт, чем в фольклоре различных этнических групп однородного населения (к примеру, фольклор тех же лемков и украинцев Приднепровья), живущего в разных социально-экономических условиях и отдельных географических зонах. Этносоциальная среда вырабатывает свой «модус мышления», который непременно кодируется в тематике, жанровых видах и формах народного творчества, особенно четко отражаясь на уровне морфологических и синтаксических особенностей словесного и музыкального языка. Таким образом, под «модусом мышления среды» подразумеваем комплекс устоявшихся мировоззренческих, эстетических установок, выработанных под влиянием социально-экономических особенностей среды, ее идейно-эстетических убеждений, влияющих на различные формы общественной и художественно-эстетической деятельности человека.

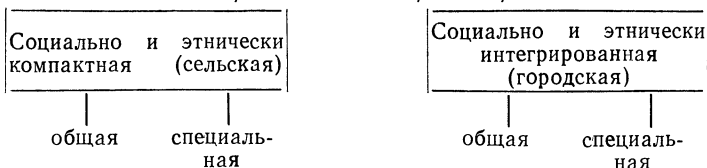
Для осмысления динамики изменений в структуре фольклора, развивающихся в его недрах новых явлений кардинально важным представляется разграничение типов среды, где бытует фольклор. Условно мы выделили два типа — «закрытой» и «открытой» среды (по принципу логической дихотомии). Первую, «закрытую», социально и этнически компактную, представляет сельская среда; вторую — социально и этнически интегрированную — городская. В каждой из них выделяется еще «специальная» среда людей, занимающихся каким-нибудь видом творчества (песенные умельцы, мастера резьбы по дереву, чеканки, народные художники и пр.).

Наши наблюдения над бытованием современного фольклора основываются на материале трех урбанизованных объектов — Чернобыльской АЭС, Бурштынской ГРЭС и Днестровского гидрокомплекса, знаменующих переход от сельского типа культуры к городскому и открывающих интересные данные в плане трансформации фольклорной традиции в новых условиях перехода ее из «закрытой» в «открытую» среду. Целостное представление о творческом продукте каждой среды может дать многоуровневый анализ (см. таблицу).

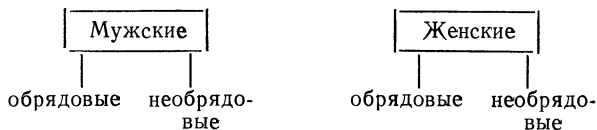
Исконно древняя традиция самых изначальных форм разделения труда между мужчиной и женщиной на протяжении тысячелетий утверждалась в фольклоре функциональной приуроченностью одних его видов либо к обрядам, например, преимущественно женской компетенции (оплакивание невесты, убаюкивание ребенка и т. д.), либо к специфическим видам труда (жатвенные песни) и других — к характерным мужским занятиям (военные пляски и песни, охотничьи и рыбацкие песни и пр.). Не случайно первым и самым естественным критерием функционального деления фольклора была его классификация согласно производственным и половозрастным характеристикам — на мужские и женские (см. III).

ПРИНЦИПЫ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА

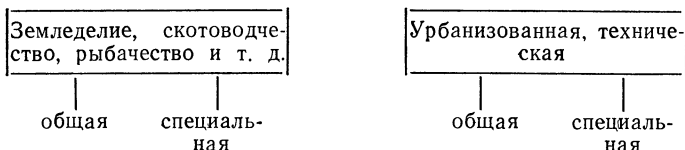
I. Среда бытования фольклора



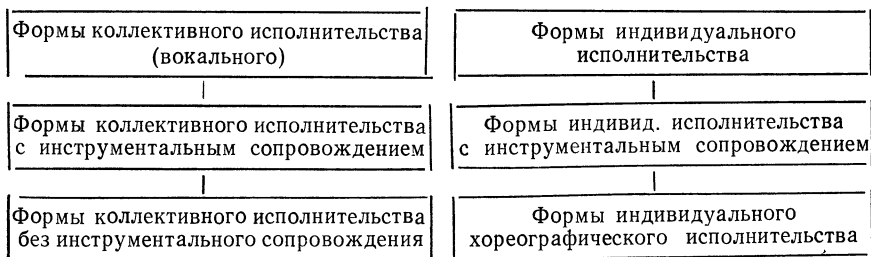
II. Функциональные детерминанты песни



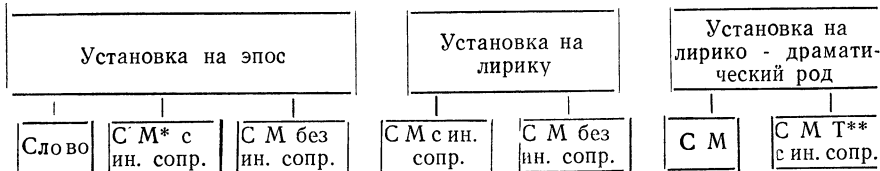
III. Тип (модус) мышления среды. Специализация среды



IV. Связь между модусом мышления среды и макроформой песни



V. Связь между модусом мышления среды и ее установками на определенные роды творчества



VI. Связь между модусом мышления среды, установками ее на определенные роды творчества, синтаксическими и морфологическими элементами текста и мелодии

А) Ритмический анализ (макроуровень): а) силлабическое строение стиха; б) ритмическое строение строфы (слово и музыка) микроуровень: а) силлабо-мелодический ритм; б) соотношение временных единиц, слогов, нот.

Б) Мелодический анализ (макроуровень): а) пропорции целостности; б) интервальные соотношения, типы звукорядов, мелодические модели.

* СМ — слово, музыка.

** Т — танец.

Несмотря на существенные изменения в сфере современной трудовой деятельности и постепенную нивелировку границ между женским и мужским трудом, отмеченный критерий, запечатленный в сознании людей на протяжении веков, действует и сегодня.

Среда как своеобразная «биосфера» со свойственным ей модулем мышления вырабатывает свои установки на определенные виды, жанры творчества (см. VI), типы исполнительства (одноголосные, многоголосные, с инструментальным сопровождением, без сопровождения и т. п.), определяет выбор средств выразительности на синтаксическом, морфологическом уровнях.

Система многоуровневого анализа народного творчества в связи со средой его бытования помогает воссоздать целостное представление о произведении, увидеть причинно-следственные связи между продуктом творчества и объективными условиями, влияющими на его природу и на его эволюцию. Анализ фольклора в различных типах среды дает интересные сведения о динамике его структуры и функции. В условиях «закрытой» среды существуют все предпосылки для его видовой дифференциации, поскольку здесь он является наиболее естественным отражением связей художественных форм творчества с производительными и психофизиологическими процессами (вспомним обрядовые песни производственного календаря и семейно-обрядовые). Видовую дифференциацию стабилизирует также цикличность отмеченных процессов. Даже те народные произведения, которые не связаны строгой функциональной приуроченностью, не свободны от бытовых регламентаций и в изначальных формах несомненно выполняют ту или иную бытовую функцию. В «закрытой» среде условия способствуют «утрабовыванию» и закреплению стабильных семантических, лексических, фонетических и даже фонических построений и нюансов, вырабатывается локальный тип высказывания, распространяющийся на все виды и жанры творчества. Заметим, насколько разительно сходными по стилю бывают самые различные жанры фольклора одного этнографического района благодаря единой эстетической установке на создание и исполнение народного произведения, единому модусу мышления среды. Стилистическое единство особенно ощутимо в циклах календарно-обрядового и семейно-обрядового творчества. В «закрытой» среде обнаруживается строгая видовая дифференциация фольклора на базе его функциональной приуроченности и вместе с тем интеграция на базе языка. Следовательно, решающее значение в определении качественных характеристик стиля фольклорного произведения имеет не столько его бытовая приуроченность, сколько язык среды, который в песенном фольклоре отражает функциональность высшего порядка — установку данной среды на определенный тип мышления³.

³ Эта закономерность более детально раскрыта нами в кн.: *Грица С. И. Мелос украинской народной эпики*. Киев, 1979.

«Открытая» — урбанизованная — среда прерывает непосредственную связь между творческой и производственной сферами деятельности, проявляющуюся в условиях натурального хозяйства, и делает ее значительно более опосредованной, хотя генетически узнаваемой. «Открытая» среда влияет интегрирующим образом на видовую дифференциацию фольклора и дифференцирующим — на его язык (тенденция прямо противоположная ситуации в «закрытой» среде).

Если в пределах «закрытой» среды основным каналом информации была коллективная память, передававшая информацию из поколения в поколение, то в урбанизованной, кроме каналов памяти, средствами ее локализации становятся книги, фоноархивы и пр. Эта среда увековечивает различные виды фольклора, дающие представление о моральных, ценностных категориях прошлого, трансформирует и обогащает его язык в различных формах профессионального творчества, но в то же время прерывает нить его «естественного» функционирования: в урбанизованной среде с разнонаправленной производственной специализацией, многообразным этническим составом населения возникают новые формы «общественного обращения» фольклора. У человека города, соприкасающегося с пестрой, разнообразной информацией, вырабатывается круг художественных предпочтений, в то время как для жителя «закрытой» среды возможность выбора весьма ограничена. Специфичность художественных ориентаций, их разнонаправленность в первом случае и однонаправленность во втором дают о себе знать при социологических опросах жителей города и села. Если в системе художественных интересов жителей города, особенно коренных, фольклор может занимать незначительное место, то у жителей села — основное. Правда, ориентации довольно быстро меняются с переходом человека из одной общественной среды в другую. Так, например, сельская молодежь, переезжающая в интегрированную среду города на учебу, работу, отдает предпочтение городской культуре по сравнению с сельской. Но тем не менее сфера психологии довольно устойчива. Приобщение к новым видам производства, новому образу жизни не приглушает у человека привязанности к традициям его генетической среды, а с возрастом эта привязанность может усиливаться⁴.

Многообразие информации урбанизованных объектов создает предпосылки для интеграции сельской и городской культуры, возникновения качественно нового симбиозного явления. В творческом процессе масс оно находит отражение в формах индивидуального любительства. При условии активного общественного спроса на него формы любительской деятельности превращаются в организованные формы самодетельности. Типичное для фольклора спонтанное развитие в условиях интегрированной среды нетипично. Здесь культурные процессы распадаются на множество сфер жизнедеятельности. Ведь и город возникает в условиях диф-

⁴ Пивоваров Ю. Л. Современная урбанизация. М., 1976, с. 16.

ференциации и концентрации на одной территории различных форм деятельности человека⁵, различных форм общения между людьми.

Предпосылки для взаимодействия сельской и городской культуры существовали еще при феодализме. Но они активизировались с развитием капиталистических отношений в городе и деревне, с отходничеством, батрачеством, что заметно сказалось и на эволюции фольклора. Но лишь в эпоху социальных революций эти предпосылки превращаются в качественно новые факторы, стимулирующие «социальный заказ» на творческую деятельность самых широких масс города и деревни. Наиболее полное отражение она находит в массовой художественной самодеятельности.

Одним из самых спорных в научной литературе является вопрос об установлении границ между фольклором и самодеятельностью. Он осложняется существенными изменениями в структуре функционирования самого фольклора в урбанизованной среде современности. Эти изменения можно наглядно проследить, если по коммуникативной схеме К. Шеннона (Т — М — Р)⁶ сравнить действие фольклора в полярных средах. Для условий первого типа («закрытой» среды) характерно совмещение звеньев: творец, исполнитель, слушатель могут выступать в одном лице (жница поет песню за работой «для себя» и т. д.). В урбанизованной среде отмеченные звенья дифференцируются. Появление спроса на фольклор (Р) за пределами «закрытой» среды стимулирует возрастание роли посредника-исполнителя (М). Это обстоятельство изменяет формы «общественного обращения» фольклора, превращает его из искусства «для себя» в искусство для других. Но изменения в нем поначалу происходят не за счет его генетической основы, а за счет расширения сферы его общественного функционирования, тиражирования путем исполнительства (многочисленные фольклорно-этнографические ансамбли), а также письменного распространения. Это же становится стимулом его взаимодействия и связей с другими видами творчества. В то же время самоопределение блока исполнительства М в коммуникативной схеме общественного функционирования фольклора (как новшество в современном его бытовании!) — важнейший источник возникновения в его недрах самодеятельного исполнительского искусства. Вначале это медиальное звено, интерпретирующее традиционный фольклор и доступные образцы профессионального творчества, соединяющее оба русла. Но со временем оно превращается в новую стадию в развитии фольклора, которая отличается новыми характеристиками по сравнению с классическими формами фольклора (обратное воздействие фольклоризма на состояние фольклора). Вместе с тем, некоторые признаки сближают массовое народное творчество с профессиональным искусством (авторство, письменные формы распространения). Существующие и объективные предпосылки этого явления (сближение духовных интересов

⁵ Там же.

⁶ Т — творец, М — медиум-посредник, исполнитель, Р — потребитель.

крестьян, рабочих, интеллигенции в странах социализма) не являются, однако, основой функциональной взаимозаменяемости народного и профессионального творчества. С прогрессом человечества и углублением знаний об этих дифференцированных руслах его деятельности становится лишь более обоснованной жизнедеятельность трудящихся масс и их участие в этом процессе⁷. Следует подчеркнуть, что народное творчество как саморегулирующийся феномен на протяжении многих веков определяло свои видовые, жанровые «пороги» творчества, доступные для реализации творческих замыслов талантливых индивидов из самых широких трудовых масс. В пределах этого круга, репрезентированного песней, сказкой и пр., совершенствовалась «профессионализация» фольклора, определялись границы его бытия.

Если снова вернуться к коммуникативной схеме Шеннона, то мы увидим, что больше всего точек соприкосновения между современным народным и профессиональным искусством во втором звене (исполнитель), в то время, как в крайнем и особенно первом (генетический источник), произошло мало изменений. Генезис первого звена обусловлен извечно существующим разделением труда, как и упомянутой ранее видовой и жанровой спецификой фольклора. Различие функционирования профессионального и народного творчества состоит в том, что в первом потребитель-реципиент (Р) без подготовки не в состоянии занять место творца или интерпретатора, в то время как в народном творчестве такая ситуация возможна. Границы их сближения регламентированы, таким образом, структурной сущностью каждого.

Намеченные здесь отдельные аспекты функционального анализа народного творчества в разных типах социальной среды («закрытой», «открытой») позволяют лучше понять качественные изменения в нем самом и в системе его функционирования на современном этапе, различительные параметры между традиционным фольклором в его классических формах и современным творчеством народных масс.

Мы не пытались давать здесь законченных, исчерпывающих дефиниций таких понятий, как фольклор, народное творчество, самодеятельность — это задача специальных терминологических словарей. Однако, признавая их нетождественность, необходимо принимать во внимание взаимопроницаемость, диффузию и взаимодействие этих видов культуры в современных условиях.

Современное творчество урбанизированной среды, объединяющей сельское и городское население, отличается большей, чем фольклор прошлого, разветвленностью, многослойностью. Оно отражает интеграционные процессы различных форм творчества бесписьменной и письменной традиции: выходец из села, он же студент, он же участник студенческой самодеятельности (возможно, поэт, ком-

⁷ Ким М. П. Проблемы развития социалистической культуры. — В кн.: Культура развитого социализма: Некоторые вопросы теории и истории. М., 1978, с. 3.

позитор), он же труженик завода, учреждения и пр. — яркий пример носителя различных творческих начал. Отмеченные моменты обязуют и к терминологической дифференциации различных проявлений творчества масс. Наиболее подходящим для определения спонтанных форм художественной деятельности различных социальных слоев «открытой» интегрированной среды представляется термин «современное народное творчество масс». Но и это понятие неоднородно, особенно если говорить о продуктах творчества. Его составляют: а) фольклорные произведения бесписьменной традиции (песни, обряды, танцы, притчи, анекдоты); б) произведения литературного творчества, адаптированные фольклорной традицией (песни, романсы литературного происхождения); в) произведения самодельных поэтов, композиторов, художников и пр., приобретшие массовую популярность.

Значит ли это, что современные условия жизни, преобладающая интегрированная среда ведут к поглощению фольклора профессиональным искусством? Конечно, нет. В традиционных жанрах и формах он развивается, воспроизводится там, где существуют для этого наиболее благоприятные условия. Новая среда его бытования несомненно откладывает на него свой отпечаток — отстраняет неактуальное для нее, активизирует и обновляет те жанры и формы, которые наиболее отвечают ее запросам, но ни в коей мере не разрушает его прежней основы, складывающейся веками, представляющей непреходящую эстетическую ценность. Функционально социологический метод и позволяет, в конечном счете, исследовать диалектику взаимоотношений и динамику развития разных форм народного творчества.

И. В. МАЦИЕВСКИЙ

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМНО-ЭТНОФОНИЧЕСКОГО МЕТОДА В ОРГАНОЛОГИИ

Начиная с 50-х гг. нашего века в советской и зарубежной науке о народных музыкальных инструментах — этноорганологии — обозначились тесно взаимосвязанные, но противоположные по направленности тенденции: а) стремление к индуктивному и по возможности полному собиранию, описанию и изучению материала; б) попытки обобщения индуктивных данных и выявления происходящих или происходивших в инструментальном фольклоре процессов, а также определения структурно-стилевых, жанровых и локально-диалектных видов, нередко методом дедукции. Реализация каждой из названных тенденций сопряжена с рядом дискуссионных проблем, охватывающих выбор порядка описания, методике экспедиционной работы, транскрипции звукозаписей, классификации, каталогизации и анализа материала и даже определение самого объекта исследования¹.

Существуют несходные точки зрения по вопросам: что является народным музыкальным инструментом и каковы объем и границы понятия «народная инструментальная музыка». Одни исследователи включают в сферу своих изысканий самый широкий круг инструментов и наигрышей на них, опираясь, в основном, на стабильность их функционирования в быту, составляя, таким образом, этнографическое направление в органологии². Другие, вслед за

¹ См.: *Dräger H.-H.* Instrumentenkunde. — In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1957, VI; *Elschek O., Stockmann E.* Zur Typologie der Volksmusikinstrumente. — In: *Studia instrumentorum musicae popularis*, I. Stockholm, 1969, S. 11—12; *Вертков К. А.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР. — В кн.: *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*. М., 1973, с. 262—274; *Мацевский И. В.* О методологических проблемах изучения народных музыкальных инструментов. — В кн.: *Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографических и антропологических исследований в 1974—1975 гг.* Душанбе, 1976, с. 267—268; *Мацевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования. — В кн.: *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Л., 1980, с. 143—169.

² См.: *Alexandru T.* Instrumentele muzicale ale poporului român. București, 1956; *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978; *Гуменюк А. І.* Українські народні музичні інструменти. Київ, 1967; *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1974.

А. Шеффнером, К. Заксом, К. Квиткой и К. Айзиковитцем³, более или менее обоснованно дифференцируют музыкальный инструментарий по эстетическому признаку, составляя искусствоведческое направление. При этом они опираются либо на социальную функцию⁴, либо на музыкально-структурные признаки⁵. Однако структурные признаки, определяющие музыку, и, в частности, народную музыку, а также народный музыкальный инструмент, трактуемые абстрактно, в отрыве от анализа исторического и локального своеобразия культуры местной традиции, приводят к известным недоразумениям. В самом деле, если согласиться с определением К. А. Верткова, согласно которому музыкальный инструмент непременно должен обладать «способностью издавать фиксируемые по высоте и ритмически организованные звуки»⁶, то не только «трещотка... колотушка... и свисток, на котором можно издавать неизменяемый по высоте звук... не могут служить объектом инструментоведения»⁷, но и огромное число музыкальных инструментов, составляющих нередко основной, определяющий стилевой и тембровый фонд музыкальной культуры множества народов и даже целых этнических групп (народы Дальнего Востока, Сибири, Африки, Океании) и т. д. Объясняются подобные недоразумения, видимо, тем, что современная органология выросла на базе инструментоведения европейской классической музыки, структурные и функциональные признаки которой были возведены в абсолют как музыки вообще. Выстроенная дедуктивно на базе этого иерархия множеств и подмножеств музыка — музыкальный инструмент — народный музыкальный инструмент приводит, если строго ей следовать, к описанию и изучению лишь тех инструментов, которые по тем или иным признакам родственны инструментам европейским, а не тем, которые определяют функциональное и стилевое лицо системы каждой конкретной музыкальной народной культуры мира. Сегодня все более явственно осознается особое местоположение народного музыкального инструмента на перекрестке двух иерархических классификационных путей: 1) народ — народная духовная культура — народная звуковая культура — народная музыка — народный музыкальный инструмент; 2) народ —

³ См.: Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1929; Schaeffner A. Origine des instruments de musique. Paris, 1936; Квитка К. В. Избранные труды. В 2-х т. Т. 2. М., 1973, с. 251—276; Izikovitz K.-G. Musical and other sound instruments of South American Indians. Gëteborg, 1935.

⁴ См.: Emscheimer E., Stockmann E. Vorbemerkungen zu einem Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. — In: Deutsche Jahrbuch für Volkskunde, 5, 1959, S. 412—416; Stockmann E. Zur Terminus «Volksmusikinstrument». — In: Forschung und Fortschritte, 35, 1969, S. 337—340; Галайская Р. Б. Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках. Дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1975; Британов Г. Ф. О социальном функционировании русских народных музыкальных инструментов в современной культуре. Дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1979.

⁵ См.: Модр А. Музыкальные инструменты. М., 1959; Вертков К. Указ. соч.

⁶ Вертков К. Указ. соч., с. 264.

⁷ Там же, с. 264—265.

народная материальная культура — орудия — звуковые орудия — народный музыкальный инструмент⁸. Необходимо отметить, что в реальных органологических исследованиях границы между искусствоведческим и этнографическим подходами достаточно условны. Выдвинутый крупнейшими современными органологами Э. Эмсгаймером и Э. Штокманом принцип тотального изучения звуковых орудий с подробным и дифференцированным анализом их функционирования, истории, локализации и музыкально-стилевой специфики (комплексный метод)⁹ реализуется успешно в работах ряда советских и зарубежных исследователей¹⁰.

Основные методы современной органологии возникли в результате осознания упущений, имевших место при описании музыкального инструментария в трудах XIX и первой половины XX столетий (имеем в виду принципиальные методологические упущения, касающиеся и работ крупнейших исследователей — классиков инструментоведения А. Фаминцына, Г. Хоткевича, Г. Норлинда и т. д., и необходимости углубленного исследования в направлениях, предложенных К. Заксом, А. Шеффнером и К. Квиткой).

I. *Историко-морфологический метод* отчетливо реализовался в трудах Г. Беккера, И. Мачака, Т. Вызго, К. Верткова, Р. Галайской, П. Чисталева, И. Тынуриста и др.¹¹ Он основывается на изучении музыкального инструмента как такового, его конструкции, материала, способа изготовления, акустико-технических параметров, характера функционирования и исторического развития его формы, конструкции и практики применения. Задача обстоятельного изучения морфологии инструмента, вызванная еще в 1930-х гг. В. М. Беляевым как отличительная черта материалистического подхода к изучению народного искусства вообще и музыкальных инструментов в частности, чрезвычайно важна для понимания исторических процессов музыки бесписьменной традиции. Сам инструмент либо его останки — в археологических рас-

⁸ *Stockmann E.* Eintrittswort zum Simposium «Instruments de musique populaire». — В кн.: VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1970, с. 384—386; более подробно см. *Мацевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования.

⁹ *Emscheimer E., Stockmann E.* Op. cit.

¹⁰ *Kunz L.* Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Leipzig, 1974; *Нугмедзянов М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты. — В кн.: Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978, с. 266—297; *Чисталев П. И.* Традиционные и современные формы бытования коми народных музыкальных инструментов. — В кн.: Традиционная культура и быт народа коми. Сыктывкар, 1978, с. 49—63.

¹¹ *Becker H.* Historische und systematische Aspekte. — In: *Studia instrumentorum musicae popularis*. II, Stockholm, 1972; *Mačák I.* Slovenske ľudové hudobné nástroje. Bratislava, 1967. *Мачак И.* К вопросу о документации музыкальных инструментов. — В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974, с. 39—43; *Вызго Т. С.* Афрасиабская лютия. — Из истории искусства великого города. Ташкент, 1972, с. 269—297; *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975; *Галайская Р. Б.* Указ. соч.; *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты; *Tõnurist J.* Kannel Vepsamaast Setumaani. — В кн.: Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977, с. 149—182.

копках, музеях, коллекциях, иконографии или описаниях — единственный документ и материальное наследие народной музыки ушедших эпох. К историко-морфологическому направлению близко примыкают работы инструментоведов-археологов¹². От него же отталкиваются историко-морфологические классификации инструментов, восходящие к классическим систематикам В. Маййона и Хорнбостеля—Закса¹³: Л. Ленга, М. Тодорова, П. Чисталева и др.¹⁴

II. *Музыкально-стилистический метод* основывается на изучении звучащего музыкального инструмента. Идеи исследования строя, звукоряда, ритмо-динамических возможностей инструмента, особенностей исполнительства и не в лабораторных условиях, но в системе его реального функционирования и репертуара, анализа инструмента как феномена народной музыки, выдвинутые А. Хыбинским, К. Квиткой, Г.-Г. Дрэгером¹⁵, были успешно реализованы в их музыкально-функциональной и музыкально-структурной классификациях. Дальнейшее развитие они получили в трудах Ц. Рихтмана, Г. Благодатова, Л. Ленга, Г. Тампере, Р. Зелинского¹⁶. В результате музыкально-стилистическое направление в инструментоведении положило начало постепенному перерастанию органологии в органофонию — науку об инструментальной музыке. Музыкально-стилистический метод и его реализация в конкретных исследованиях стали одной из главных и определяющих составляющих в становлении и формировании современного системно-этнофонического подхода.

III. *Структурно-типологический метод* в этноорганологии был сформулирован и нашел свою реализацию в трудах Э. Эмсгаймера, Э. Штокмана, О. Эльшека, Г. Моека и др.¹⁷ Он основывается на изучении музыкального инструмента как элемента и по-

¹² См.: *Беляев В. М.* Руководство по обмеру народных музыкальных инструментов. М., 1929; *Садоков Р. Л.* Тысяча осколков золотого саза. М., 1971. См. также статьи археологов А. Сидорова, Р. Садокова, А. Оськина. — В кн.: *Музыкальные инструменты и народная музыка.* М., «Сов. композитор» (в печати).

¹³ *Mahillon V. Ch.* Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire de musique de Bruxelles. Bruxelles, 1880—1922; *Hornbostel E., Sachs C.* Systematik der Musikinstrumente. — In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, Berlin, 1914, S. 553—590.

¹⁴ *Leng L.* Slovenské ľudové hudobné nástroje. Bratislava, 1959; *Тодоров М.* Български народни музикални инструменти. София, 1973; *Чисталев П. К.* Коми народные музыкальные инструменты.

¹⁵ *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej. Kraków, 1961, s. 245—423; *Квитка К.* Указ. соч., с. 251—276; *Dräger H.-H.* Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente. Kassel, 1948.

¹⁶ *Благодатов Г. И.* Русская гармоника. Л., 1960; *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn, 1975; *Leng L.* Ľudova hudba Zubajovcov. — In: *Musicologica Slovaca*, Bratislava, 1973; *Зелинский Р. Ф.* Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев. Дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1976.

¹⁷ *Emscheimer E., Stockmann E.* Op. cit.; *Elschek O.* Typologische Arbeitsverfahren bei Volksmusikinstrumenten. — In: *Studia instrumentorum musicae popularis*. 1. Stockholm, 1969, S. 23—40; *Emscheimer E.* Zur Typologie der schwedischen Holztrompeten. — Ibidem, S. 87—97; *Moeck H.* Typen europäischen Kernspaltflöten. — Ibidem, S. 41—73.

рождения материальной и духовной культуры народа. Исследование морфологических и музыкально-стилевых особенностей инструмента координируется с анализом его функционирования, локальных и социальных особенностей, традиционной терминологии, знаковых параметров и символики формы, материала, тембра, исполнительских приемов. Характерен отказ органологов этого направления от классификаций и порядка сравнения инструментов от общего к частному, как приводящих к обобщениям и выводам, которые не отражают особенностей системы и не раскрывают ее внутренних структурных законов¹⁸. Объектом исследования становится отдельный звучащий и функционирующий инструмент во всем комплексе его составляющих. Группа отдельных инструментов, сходных *по структуре комплекса определяющих их признаков* как культурно-эстетический феномен, образует *тип* — главную структурную категорию. Синхронное и диахронное сопоставление типов и типологических групп и рядов с учетом историко-археологических данных, комплекса культурных памятников и с применением моделирования позволяет органологам структурно-типологического направления предпринимать серьезные попытки изучения этнической и социальной истории инструментов и породивших их музыкальных культур.

Системно-этнофонический метод сформировался в последнее десятилетие на базе конкретных органологических и органотонических исследований ведущих советских и зарубежных ученых, органично сочетающих в своей работе методы историко-морфологический, музыкально-стилистический, структурно-типологический. Наиболее рельефно он выкристаллизовался в исследованиях, посвященных реальному, современному бытованию народных музыкальных инструментов и традиционной народной инструментальной музыки¹⁹. Теоретически мы здесь его формулируем впервые, но его истоки и само наименование связаны не только с выше названными направлениями в органологии, но с исследованиями и концепцией крупнейшего советского ученого-инструментоведа К. В. Квитки, согласно которым музыкальный инструмент мыслится как элемент единой системы народного художественного быта и культуры, носитель звукового мышления народа. Согласно Квитке, взгляд на народную музыку только с сугубо эстетических позиций, к тому же выработанных на базе музыкальной эстетики европейской «ученой» музыки и ее критериев и оценок, весьма обедняет представление о подлинной природе народного

¹⁸ *Elschek O., Stockmann E.* Op. cit.

¹⁹ См.: *Кароматов Ф., Нурджанов М.* Музыкальное искусство Памира. Кн. 1. М., 1978; *Sarosi B.* Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig, 1967; *Бойко Ю. Е.* Некоторые особенности вокально-инструментальных жанров бассейна Волхова и Сяси. — В кн.: Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии и земель Северо-Запада. М., 1977; *Бойко Ю. Е.* К проблеме крупной формы в русской народной инструментальной музыке. — В кн.: Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М., 1979, с. 9—11; *Назина И.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Ч. 1. Духовые инструменты. Минск, 1979.

искусства, народного звукового мышления²⁰. К. В. Квитка же вводит и само понятие «этнофония»²¹, которое мы позволим себе трактовать шире, чем В. Л. Гошовский («раздел музыкальной этнографии, предметом которого является изучение манеры исполнения, особенностей фразировки и т. п. в народном пении»)²², — как науку о народном звукотворчестве, народном звуковом искусстве. Суть системно-этнофонического подхода в органологии заключается в следующем.

Народные музыкальные инструменты понимаются прежде всего как традиционно используемые народом орудия звукового творчества, его музыки. Музыкальные инструменты отражают сложную систему образно-звуковых представлений народа и эпохи, являясь особым рода материальным памятником традиционно бесписьменной музыки. Их строй, звукоряд, тембровая характерность, динамические и технико-исполнительские возможности — а отсюда и конструкция, материал, форма, способ звукоизвлечения — связаны со всей стилевой системой народной инструментальной музыки, соответствуют ее закономерностям и одновременно влияют на их становление и развитие. Нельзя понять особенности инструмента без изучения его в тесной связи с исполняемой на нем музыкой. Неразрывное изучение инструментария и музыки — первый вытекающий отсюда тезис.

Взаимосвязь между инструментом и инструментальной музыкой реализуется как на уровне народной музыкальной системы в целом, так и в каждом конкретном ее проявлении. Тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены не только система музыкальных инструментов данной местности и жанро-стилевая система музыкального фольклора, — каждое конкретное исполнение, каждая конкретная исполнительская версия того или иного произведения народной музыки и каждая стабильная группа таких версий неотделимы от особенностей воспроизводящего это произведение инструмента, его локальной и даже индивидуальной (принадлежащей данному исполнителю) разновидности. Причем в фольклоре — искусстве бесписьменной традиции, где исполнитель — одновременно творец музыки, — вариатность инструментария может реализоваться не только в том, что в европейской практике называется исполнением, интерпретацией, но и в музыкальной форме, ритмике, мелодике, фактуре, ладе. Отсюда следующее положение. Фиксация и изучение инструментария и инструментальной музыки должны вестись *одновременно, синхронно*. Базовым материалом исследований системно-этнофонического направления становятся прежде всего те инструменты, на которых исполнялась (и была зафиксирована в звукозаписях) традиционная народная музыка в традиционной ее интерпретации и, соответственно, те наигрыши, которые были исполнены на инструментах, непосредственно доступных изучению.

²⁰ Квитка К. Избранные труды. Т. 2, с. 6—8, 9, 14—15, 18.

²¹ Там же, с. 67.

²² Там же (примечания В. Гошовского в сноске 2).

В зависимости от жанра или ситуации исполнения (в помещении или на воздухе; зимой или летом; соло или в ансамбле и в каком ансамбле; в обряде или для слушания; в традиционной ситуации или специально для записи и пр.) народные музыканты варьируют исполнительскую манеру, приемы игры, динамическую шкалу, способ держания инструмента, аппликатуру и даже строй²³. Внимание исследователя к инструменту, его строю, а главное — к самому исполнителю во время его игры поэтому ни на минуту не должно ослабевать, а все происходящие изменения, новые штрихи и приемы должны быть зафиксированы (словами, знаками, а также с помощью кино- и фотосъемки)²⁴. Иными словами, синхронное изучение народного инструмента и инструментальной музыки должно вестись с первого же ее исполнения.

Народная музыка — живое, меняющееся, развивающееся явление. Ее структуры и жанры сформировались в результате многократных, на протяжении веков, изустно передаваемых от носителя к носителю, от поколения к поколению «исполнений-композиций». Чтобы понять произведение народной музыки в динамике, в процессе и выявить роль инструмента в его становлении, нельзя ограничиваться единичным исполнением, единичной записью. *Многokратная фиксация* одного и того же произведения, в интерпретации того же и других исполнителей, в тех же и в других ситуациях, в разное время, в разные годы — обязательное условие плодотворной работы системно-этнофоническим методом.

Народные музыкальные инструменты — явление духовной культуры народа. Они тесно связаны с его бытом, укладом, хозяйственной жизнью, верованиями, обрядами, праздниками, ритуалами, другими видами народного творчества. Понять народную музыку как живое, эмоционально наполненное, функционирующее явление народной культуры, понять ее тематику, образный мир, символику можно только при изучении ее в контексте всей духовной жизни народа. Тембро-акустические и выразительные особенности инструментов отражают не только структурную, но и образную сторону этой музыки. Недаром сам инструмент нередко ассоциируется в народном мышлении с живым существом, его звучание часто характеризуется такими определениями, как «выговаривает», «говорит», «поет», «играет», «перебирает» и т. д., а сами наименования частей инструмента легко ассоциируются с частями тела живого существа: головка, шейка, груди, плечи, бока, звуковые ноздри, уши и т. п.²⁵

²³ К. В. Квитка откровенно скептически относится к каким-либо попыткам судить о специфике инструментального музицирования по лабораторным анализам инструмента. См. там же, т. 2, с. 24—26.

²⁴ См. *Бойко Ю. И.* О методике фиксации инструментальной музыки. — См. наст. сб., с. 73.

²⁵ Такую, в частности, терминологию частей скрипки зафиксировал автор этих строк в экспедиции 1979 г. в восточнoбелорусском Полесье. Аналогичные «очеловеченные» термины имеют место в названии частей инструмента и разделов музыкальной формы наигрышей в казахской фольклорной традиции, как свидетельствует статья Б. Аманова в кн.: Музыкальные инструменты и народная музыка. М., «Сов. композитор».

Музыкальный инструмент, к тому же, является одновременно феноменом материальной культуры. Материал, из которого он изготавливается, конструкция, форма, способ хранения тесно связаны с традициями *материального производства*. Изучение их — составная часть органоэнологического исследования. Чтобы понять особенности выбора и обработки материала, характер изготовления, подгонки частей в конструкции, настройки и подстройки инструмента, мало «слышать» — нужно «видеть», видеть процесс изготовления инструмента, желательно исследователю даже самому принять непосредственное участие в этом процессе, научиться самому (понятно, в известных пределах) делать инструмент и играть на нем. Исследователь должен погрузиться в атмосферу всего быта изучаемой местности, войти в тесные контакты с носителями фольклора, знать их мнения и оценки тех или иных изучаемых явлений, стать (насколько возможно) своим в их кругу. Полевое экспедиционное исследование (с многократными возвращениями к тем же информаторам через определенные сроки, повторными выездами после аналитической лабораторной работы) — обязательное условие для сколько-нибудь серьезного изучения народных музыкальных инструментов сегодня. Идеал — стационарное, многолетнее комплексное обследование инструментализма в целостной системе народного быта и культуры, в системе фольклора в живых условиях его бытования. Эффект приближения к нему достигается с помощью организации *многоярусной перманентной экспедиции*, состоящей в привлечении к работе исследователя целой системы корреспондентов из числа постоянных жителей изучаемого края, обученных и руководимых исследователем: они создают свою систему подкорреспондентов, в результате чего уже целая иерархическая система исследователей-энтузиастов, своего рода народный институт занимается единым целенаправленным делом. Каждая конкретная зафиксированная корреспондентами информация проверяется фольклористом-исследователем непосредственно во время его очередного выезда. Таким образом велась работа Л. Ленга по изучению словацкого музыкального инструментария и инструментальной музыки²⁶, работа автора этих строк над музыкальными инструментами Гуцульщины²⁷ и др.

Итак, опора исследователя — *собранный синхронно полевой материал*. Музыкальные записи тщательно нотируются и анализируются. Анализ строя инструмента и специфики исполнительства на нем *сопоставляется* с данными анализа получаемых музыкальных результатов, данными нотации и наоборот. Координированный анализ может вызвать новые вопросы, потребовать новых записей и т. д. В итоге возникнут *аналитические нотации*, графически отражающие музыкальную структуру наигрыша, специфику исполнительской техники, штрихи, динамику, особенности аппли-

²⁶ Leng L. Op. cit.

²⁷ Мацієвський І. Гуцульські музичні інструменти. Київ, «Музична Україна».

катуры уже не абстрактно, а в музыке²⁸. Координированный анализ, многократные записи, а также сопоставление их с иными инструментальными и вокальными версиями на фоне целостного изучения музыкального фольклора данной местности и в сравнении с материалами по фольклору данного и родственных ему генетически, географически и типологически народов позволяют более четко дифференцировать основные и второстепенные элементы структуры инструментария и музыки, стабильные и мобильные составляющие и пр. Наряду и параллельно с аналитической нотацией отдельно звучащего текста инструментального произведения и описанием отдельного конкретного образца инструмента, выстраивается синтетическая нотация музыкального произведения фольклорной традиции как *вида*, систематическое описание *вида* и *класса* исполняющего его музыкального инструмента.

Практическая цель использования системно-этнофонического подхода к изучению инструментария — осуществление системного ареального исследования народного музыкального инструментария во всем комплексе его составляющих и многочисленных связей, в сегодняшнем состоянии и в диахронии его становления и развития. Естественно, наряду с включением в такое исследование в качестве основных собранных и изученных синхронно-систематически инструментов с инструментальными наигрышами также записей и материалов, сделанных ранее, в том числе осуществленных без достаточной документации. Сюда относятся и многочисленные устные свидетельства, и иконография, и данные археологических раскопок, и данные летописей, и литература (в том числе художественная) прошлого и настоящего, и тексты фольклорных произведений: песен, сказок, легенд, преданий. Но данные эти строго сопоставляются и координируются как между собой, так и, в первую очередь, с материалами системно-синхронных органофонических полевых исследований. Имея целью постичь стиль музыкального фольклора того или иного этно-исторического ареала, системно-этнофоническое исследование музыкального инструментария не может ограничиться фиксацией инструментов, выполняющих сегодня четко выраженную эстетическую функцию. Для формирования звукового идеала (термин Ф. Бозе, введенный в органологию О. Эльшеком²⁹) каждого народа, его музыкально-стилевой системы, семантики, образности структурных характеристик народной музыки и его инструментария большое значение имеет сфера прикладного музицирования, разнообразные пастушеские сигналы, манки, ритуальные кличи и т. п. Изучение их — важная задача. Сегодняшний инструментарий того или иного народа сформировался в длительном историческом процессе. По-разному эти про-

²⁸ Подробнее см. *Мацевский И. В.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки. — В кн.: *Традиционное и современное народное музыкальное творчество.* М., 1978, с. 5—56.

²⁹ *Эльшек О.* Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментариеведения). — В кн.: *Теоретические проблемы народной инструментальной музыки,* с. 28.

цессы проходили в различных районах, различными были в те или иные промежутки времени условия и характер быта, контакты с другими культурами. Все это привело к зональной и диалектной дифференциации инструментария, показать которую — необходимое условие исследования. Столь же необходимо показать социально-профессиональную дифференциацию инструментария, которая в тех или иных формах имеет место в большинстве народных музыкальных культур.

Становление и развитие системно-этнофонического метода в современной органологии — естественный этап сегодняшней науки, все более стремящейся к многостороннему пониманию сложной и высокоорганизованной системы художественной культуры во всех ее разнообразных проявлениях. Он прямо связан с системными подходами, развивающими диалектико-исторический метод, характерными для многих гуманитарных наук. Его главная задача — выявление сути функционирующей системы в реальной среде бытования, в процессе становления и развития. Наиболее рельефно становление системно-этнофонического метода проявилось в последних исследованиях Ф. Кароматова, Л. Ленга, О. Эльшека и других современных органологов народной музыки³⁰. На нем основана и подготовленная сейчас к печати монография автора этих строк³¹.

³⁰ Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972; Leng L. Op. cit.; Elschek O. Volksmusikinstrumente in Slovaeki. Leipzig.

³¹ Мацієвський І. Гуцульські музичні інструменти. . .

**ВЛИЯНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ИНСТРУМЕНТА
НА КОМПОЗИЦИЮ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА**
(К вопросу о методике органонологического исследования)

Инструмент и музыка, исполняемая на нем в условиях бесписьменной традиции, тесно связаны между собой. В процессе развития музыкального искусства возникает необходимость технического совершенствования инструментов, которое, в свою очередь, рождает новые явления в музыкальной практике. Однако методика исследования взаимозависимости инструмента и музыки нуждается в разработке. Заметим, что теоретическая мысль Востока издавна учитывала эту взаимосвязь¹. Музыкально-теоретические трактаты прошлого, в которых инструмент рассматривался неразрывно с исполняемой на нем музыкой, представляются любопытным прототипом современных этноорганологических работ.

В условиях бесписьменных культур инструмент является важным средством фиксации «информации». Обращение к живой практике инструментального исполнительства помогает выявить те закономерности, на которые ориентируется народный исполнитель, понять специфику его мышления. Сформировавшийся в современной фольклористике системно-этнофонический метод² основывается на взаимосвязи инструмента и музыки и имеет большое значение для изучения восточных культур. Поэтому попытаемся предложить опыт его конкретной реализации на материале азербайджанских мугамов и сосредоточим внимание на связи формы мугама со спецификой инструмента, в частности, с его строем, системой настройки, диапазоном, количеством и видом струн. Анализ становления формы основан на исследовании азербайджанского тамбуровидного хордофона — тара, а также исполняемых на нем мугамных композиций Шур и Рахаб. Особенности инструмента определяют лад, основные опоры которого выявляются настройкой, и строй, закрепляемый перемещением ладков на грифе. От порядка обыгрывания ладков и чередования контрастных по тембру струн зависит общий план композиции. Выбор конкретных тематических построений также связан со специфическими возможностями инструмента.

¹ См.: Руководство по восточной музыке Арутина Тамбуриста. Ереван, 1968; Трактат о музыке Абдурахмана Джами. Ташкент, 1960; Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али. Ташкент, 1946.

² См. Мацневский И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии. — Наст. сб., с. 54.

Азербайджанские мугамы представляют собой вокально-инструментальные и сольные инструментальные композиции, основанные на вариантно-импровизационном развитии канонизированных мелодико-ритмических попевок, связанных с обыгрыванием определенных ладовых опор. Сам лад мугама понимается как система попевок, функционирующая в тесной связи с ритмом, строем, тембром. Самой крупной разновидностью мугама является Дастгях (перс. букв. — сооружение). Это — цикл, состоящий из импровизационных разделов и эпизодов неимпровизационного характера (тэснифов — песен, ренгов — танцев). Сюда же может включаться зерби-мугам (ритмический мугам) соединяющий импровизационность в вокальной партии с четким, периодичным по ритмике инструментальным сопровождением. Цикл объединен как общностью образно-эмоциональной сферы, так и собственно музыкальными моментами, в том числе интонационным родством и звукорядом. Песенные и танцевальные эпизоды Дастгях могут опускаться при сольном инструментальном исполнении. Названия Дастгях часто совпадают с наименованиями лежащих в их основе ладов, например, Раст, Шур и др.

Следует сказать о том значении, которое имеет инструмент для восточного музыканта. «Тело — это инструмент... исполнитель — это душа музыкального инструмента», — писал армянский музыкант XVIII в. Арутин Тамбурист³. Отношение к инструменту передавалось такими эпитетами, как «волшебный», «пламенный», «любвеобильный», «благородный». Очертаниями корпуса, сочетанием струн подчеркивалась аналогия между инструментом и строением человеческого тела⁴. Струны тамбура, например, уподоблялись четырем кровеносным сосудам вокруг сердца; корпус — голове, шейка — телу, ладки — гортани человека⁵. Гриф современного иранского тара называется «дастэ» (от перс. даст — рука от запястья до локтя), а головка с колками — «панджэ» (пандж — пять), олицетворяя (наряду с пятью колками) пять пальцев руки.

На особенностях конструкции инструмента были ориентированы первые восточные нотации, в том числе «хорезмийская»⁶. Разумеется, такие табулатуры были рассчитаны на слуховые впечатления и слуховой опыт, что до известной степени напоминает нам тонко и удачно сформулированный Ю. Крачковским принцип воспроизведения Корана, а именно: «Возможность чтения, только при знании наизусть»⁷. Добавим к этому, что арабская и персидская системы письма, в которых не находят графического отражения многие гласные, также рассчитаны на звуковое знакомство с языком.

³ Кароматов Ф. К истории инструментальных ансамблей в Узбекистане. — В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973.

⁴ Завадовский Ю. Н. Внесистемная семиотика жеста и звука в арабских диалектах Магриба. — В кн.: Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969.

⁵ Рахметов А. Ахмед Бакиханов. Баку, 1977 (на азерб. яз.).

⁶ Еолян И. Очерки арабской музыки. М., 1977.

⁷ Джами А. Указ. соч.

Воплощение исполнительского замысла начинается в момент настройки инструмента. Известно тринадцать вариантов настройки азербайджанского тара (зависимых от ладовых особенностей группы мугамов), акцентирующих опорные тоны, по традиции имеющие канонизированную высоту. Назовем три группы струн тара: а) мелодические — две пары струн (так называемые белые и желтые); б) басовые — две одинарные и одна белая (не басовая); в) звонке — две пары струн, настраиваемые октавой выше мелодических и расположенные за грифом на специальной подставке. Мелодические и звонкие струны имеют постоянную настройку, басовые — переменную⁸.

Тщательная настройка басовой группы не случайна: эти струны звучат в кадансах, напоминая слушателю главную ладовую опору; они играют важную роль в кульминации — как «органные пункты» или аккордовые последования, фоническая сторона которых небезразлична исполнителю. Например, таристы школы Бахрама Мансурова — одного из лучших в Азербайджане музыкантов — строят басовую струну *до* (самый низкий бас), а не *соль* (см. пример 1), желая достичь наиболее выразительного прозрачного звучания аккорда. Так уже в момент настройки исполнитель предопределяет будущие кульминационные построения, в которых наиболее часты аккорды.

При вокально-инструментальном исполнении мугама тарист строит инструмент с учетом специфики голоса певца-ханенде (исполнителя мугамов). В этой связи азербайджанский тар может перестраиваться в пределах малой терции (абсолютная высота на-

Пример 1

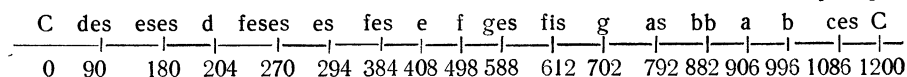
Название мугама	Вид струн		
	мелодические	басовые	звонкие
1. Шур	C^1g	C^1cg	$g^1 c^2$
2. Раст	»	d^1d^1g	»
3. Чахаргах	»	C^1C^1g	»
4. Хумаюн	»	des^1fb	»
5. Баяты-Гаджар	»	Bf^1b	»
6. Орта-махур	»	f^1fg	»
7. Забул-сегах	»	e^1e^1g	»
8. Харич сегах	»	hhg	»
9. Мирза хусейни-сегах	»	$A-f-a$	»
10. Махур-хинди	»	C^1c^1g	»
11. Баяты-кюрд	»	Ad^1A	»
12. Эбу эта	»	Ad^1A	»
13. Нава	»	C^1C^1g	»

⁸ Брутян М. А. О бытовании мугама в Армении. — В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.

стройки струн безотносительно к интервальному соотношению между ними). Многие хордофоны (тар, саз) имеют объем звучания в две — две с половиной октавы, т. е. приблизительно равный голосовым данным певца. В турецкой традиции XVIII в. индивидуальные особенности голоса исполнителя закреплялись семью разновидностями аэрофона — неа. Певец называл вид неа, по которому и настраивался хордофон (обычно тамбур)⁹.

Перемещение ладков, подставки оказывает существенное влияние на общую настройку тара. Настройка же инструмента тесно связана со строем исполняемой музыки. Азербайджанский тар приспособлен прежде всего для исполнения народной музыки. В середине прошлого столетия он был реконструирован музыкантом из Шуши Садыхджаном. Эта реконструкция была вызвана требованиями музыкальной практики (необходимостью более громкого звучания и насыщенной фактуры, увеличением технических возможностей), которым не отвечал старый иранский тар. Реконструированный инструмент, в свою очередь, привел к существенным изменениям в мугаме, в частности, к расцвету сольного инструментального исполнительства. Одна из сторон этой реконструкции заключалась в изменении строя инструмента. Садыхджан отбросил лишние ладки на грифе¹⁰, на грифе имеются по два ладка *ре*, *фа*, *ля*, не совпадающие с темперированными звуками. В. М. Беляев приводит следующий октавный отрезок звукоряда закавказского тара¹¹ (см. пример 2).

Пример 2



Сегодня, когда таристы исполняют европейскую музыку, перестраивается высота всех струн, меняется положение ладков. Например, для получения темперированного *ля* один из двух ладков подтягивают (подстраивая по роялю), другой не употребляют вовсе. Такая комплексная подстройка тара осуществляется при исполнении турецкой, иранской музыки — в соответствии со строем данных культур. Это свидетельствует о важности понятия строя для инструменталиста и может рассматриваться как одно из предположений исполнения мугама.

Во время экспедиционных поездок в Азербайджан автору неоднократно приходилось наблюдать некоторую отрешенность таристов в момент настройки инструмента. Это связано с тем, что музыкант должен войти в образно-эмоциональную сферу мугама. Азербайджанские мугамы отличаются большой философской на-

⁹ Шушинский Ф. Народные певцы и музыканты Азербайджана. М., 1979.

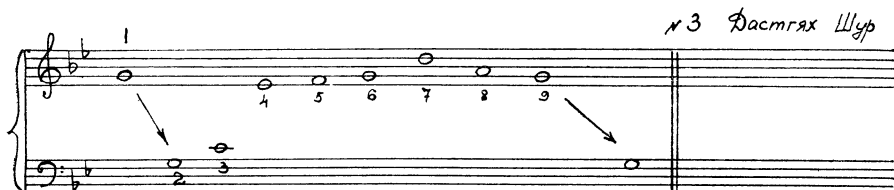
¹⁰ Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971.

¹¹ Тамбурист А. Указ. соч., с. 65.

сыщенностью. Кроме того, это — искусство необычайно сильного воздействия. За 20—30 минут (максимальное в наши дни время звучания мугама) исполнитель демонстрирует широкий спектр эмоциональных оттенков в диапазоне от зарождения эмоции до ее всепоглощающего, экстатического проявления. В вокально-инструментальном варианте мугама именно инструменталист начинает импровизацию, давая певцу «эмоциональный импульс», и следовательно, именно от него зависит судьба создаваемой композиции.

Перечисленные факты несомненно убеждают в важности настройки для будущей композиции, еще как бы только «планируемой» в этот момент. Исследователь получает здесь доступ в творческую лабораторию исполнителя — создателя произведения бесписьменной традиции — в ту область, которая в европейской музыке остается «тайной» композитора.

Каждый основной раздел Дастгях базируется на обыгрывании определенной ладовой опоры¹². Порядок их чередования обуславливает последовательность появления разделов (шобэ). Структура Дастгях Шур будет выглядеть следующим образом:



1. Бэрдашт, 2 Майе-шур; 3. Шур-шахназ; 4 Баяты-тюрк;

5. Шикестен-фарс; 6 Симаи-шэмс, 7. Хиджаз;

8. Сарендж; 9. Нишиби-фераз.

Такая последовательность разделов дает возможность певцу-ханенде показать весь диапазон голоса от нижнего до верхнего регистра. Инструменталист также обыгрывает ладки (пэрдэ) от нижних к верхним и обратно. Каждый ладок — местонахождение ладовой опоры. Попевки, связанные с опеванием ладка, носят название пэрдэ и являются мелодическими эмбрионами шобэ¹³. Следует отметить, что в средневековой теории музыки лады назывались «пальцами», так как центральная опора лада определялась по местонахождению пальцев исполнителя на грифе инструмента¹⁴. Иногда она могла быть звуком открытой струны¹⁵. Арутин Тамбурист писал: «Пусть учащийся сам придает роскошь записанным нами шобэ, насколько это в его силах. Но при этом он пусть не выходит в каждом отдельном случае за пределы со-

¹² В Дастгях, кроме основных, есть несколько группирующихся вокруг них более мелких разделов, называемых «гюше».

¹³ Тамбурист А. Указ. соч., с. 132—133.

¹⁴ Еолян И. Указ соч., с. 32.

¹⁵ Джами А. Указ. соч., с. 103.

вокупности пэрдэ»¹⁶. Тот же автор отмечал, что затруднительно определить вид мугама, если он поется без инструментального сопровождения¹⁷. В наши дни тарист Бахрам Мансуров, подтверждая эту мысль, говорит, что, увидев руки исполнителя на грифе (но не слыша голоса), он может легко определить, какая Дастгях и какой ее раздел играется. Можно сказать, что структура Дастгях во многом зависит от последовательности обыгрывания ладков тара.

Основные ладки исполнитель показывает во вступительном импровизационном разделе, называемом Бэрдашт, где дается «план» композиции, обнаруживается большая часть звукоряда, устанавливается эмоциональная сфера.

Помимо определенных ладков за каждым разделом закреплен тот или иной вид струн. Тарист Фаик Челябиев (ученик Б. Мансурова) назвал следующую очередность ладков и струн в начале разделов. Им же указана возможность вариации в номере ладка¹⁸:

1. Бэрдашт	белые струны	8-й пэрдэ
2. Майе-Шур	басок, желтые	8
3. Шур-Шахназ	белые	5
4. Баяты-Тюрк	желтые	5
5. Шикестей-сарс	желтые	5
6. Симаи шемс		
а) инструментальный вариант	белые	8
б) вокально-инструментальный	белые	11 и т. д.

В Дастгях выдержан принцип тембрового контраста, связанный с употреблением определенного вида струн. Для более плавного перехода исполнитель может изменить местонахождение связующего раздела. С этой целью в Дастгях Шур, например, раздел Сальмек (белые струны), исполняемый по традиции перед разделом Хаджи-Дервиши, Б. Мансуров и его ученики играют перед Шур-Шахназ. Здесь случай специального изменения структуры Дастгях, вызванный конструктивно-тембровыми особенностями тара, без учета которых объяснить явное нарушение традиции невозможно. Изменение местоположения раздела в Дастгях ведет к необходимости создания новых связей и, соответственно, к появлению принципиально новых тематических построений.

Выбор исполнителем тех или иных разделов зависит также от регламента времени и степени знания музыкантом традиции. Для примера приводим сравнительную таблицу Дастгях Шур в исполнении нескольких таристов:

¹⁶ Тамбурист А. Указ. соч., с. 81.

¹⁷ Там же, с. 120.

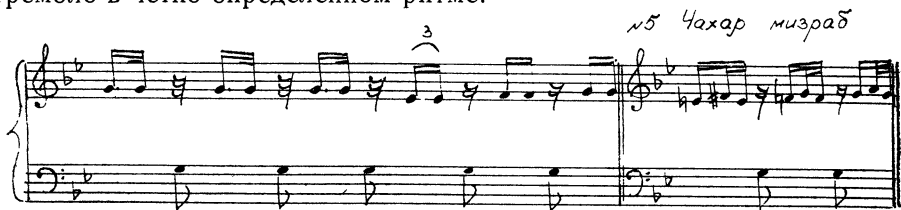
¹⁸ Номер ладка считается от головки к корпусу. На грифе тара 22—23 ладка.

Б. Мансуров	Э. Мансуров	Ф. Челябинев	М. Бабаев
БЭРДАШТ МАЙЕ ШУР	БЭРДАШТ МАЙЕ ШУР	БЭРДАШТ МАЙЕ ШУР Кёвхери Джидаи Хаджи-дервиши	БЭРДАШТ МАЙЕ ШУР
Сальмек Хаджи-дервиши Джидаи Кёвхери Герайлы ШЕХР-АШУБ	Сальмек Хаджи-дервиши Джидаи Кёвхери Герайлы ШУР-ШАХНАЗ	Сальмек	
		ШУР-ШАХНАЗ БАЯТЫ-ТЮРК Дугях ШИКЕСТЕИ- ФАРС Мюббериге Ашейран	ШУР-ШАХНАЗ БАЯТЫ-ТЮРК — — —
СИМАИ-ШЕМС ХИДЖАС Хаджи-юни Шах Хатаи Мавереннехр	СИМАИ-ШЕМС ХИДЖАС	СИМАИ-ШЕМС ХИДЖАС	Ашейран СИМАИ-ШЕМС ХИДЖАС
	Пехлеви	Пехлеви	
САРЕНДЖ Геменгиз Замин-хара НИШИБИ- ФЕРАЗ	САРЕНДЖ Геменгиз Замин-хара НИШИБИ- ФЕРАЗ	САРЕНДЖ Геменгиз Замин-хара НИШИБИ- ФЕРАЗ	САРЕНДЖ Геменгиз Замин-хара НИШИБИ-ФЕРАЗ

Наиболее простым можно считать вариант М. Бабаева, молодого музыканта. Остальные варианты — более полные. Таблица позволяет проследить некоторую постепенность в освоении традиции. Начинаящий музыкант (М. Бабаев) овладевает «остовом» Дастгях — совокупностью основных разделов. Необходимо подчеркнуть, что Дастгях сразу осваивается не как набор отдельных разделов, но как система, функционирующая по единым законам. Этот момент имеет принципиальное значение для понимания специфики формы Дастгях. Постепенно вокруг основных разделов группируются маленькие, дополнительные: Кёвхери, Джидаи, Хаджи-Дервиши — вокруг Майе-Шур; Хаджи-Юни, Пехлеви присоединяются к Хиджазу и т. д. Отметим, между прочим, что такого рода стадийность в освоении традиции обусловлена не только постепенным преодолением технических трудностей, но и степенью духовной зрелости музыканта. Ф. Челябиневу принадлежит образное определение дополнительных разделов Дастгях как «золотых», «бриллиантовых». Эти разделы наиболее тесно связаны с принципом классического стихосложения Востока — Ару-

зом, который основан на чередовании долгих и кратких слогов, а не на соотношении ударных и безударных. Это позволяет подчеркнуть условность дифференциации разделов на основные и дополнительные (не основные)¹⁹. Справедливее, вероятно, говорить о разделах, которые могут исполняться самостоятельно, и разделах, вне Дастгях не существующих.

В заключение рассмотрим, как специфика инструмента влияет на выбор исполнителем тех или иных попевок, построений. С этим связан вопрос о мугамных штрихах. Последние очень разнообразны, но в свете интересующей нас проблемы могут быть разделены на две группы. К первой относятся штрихи, не связанные с конкретным мелодико-ритмическим контекстом. Они имеют национальные названия, но по сути аналогичны европейским: легато, стаккато и т. д. Вторую образуют штрихи, связанные с какой-либо мелодико-ритмической формулой. Часто они закреплены за определенным местом композиции. К таким штрихам относится, например, «Чахар мизраб» в нескольких вариантах — особого вида тремоло в четко определенном ритме:



Взаимосвязи между инструментами в области штрихов строятся по двум принципам: а) подобия, б) специфичности (штрихи, связанные с мелодико-ритмическим контекстом, как правило, специфичны). Язычковый аэрофон — балабан и плектронный хордофон — тар весьма различны по техническим особенностям. На балабане можно воспроизводить, к примеру, длительное звучание ладовой опоры (что достигается особым способом дыхания). На эту тянущуюся линию второй исполнитель накладывает рисунок импровизации. Воспроизвести такой звук на таре невозможно. Поэтому тарист часто затрагивает одну из басовых струн, создавая органнй пункт и близкую балабанной фактуру.

Однако похожего звучания можно добиться не на всех инструментах. Балабану не под силу великолепно звучащие на таре кульминационные аккордовые комплексы. В этом случае исполнитель вынужден заменять тематические построения иными, удобными для его инструмента, на что указывают сами музыканты²⁰. Следовательно, специфика инструмента влияет на выбор исполнителем тех или иных построений и на конкретное мелодико-ритмическое наполнение композиционной схемы.

¹⁹ См. Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. — В кн.: Ученые записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова, № 2. Ташкент, 1969.

²⁰ Брутян М. А. Указ. соч., с. 148.

Кратко подытоживая сказанное, необходимо выделить ряд моментов в исследуемом процессе воздействия специфики инструмента на форму композиции:

1. Взаимосвязь инструмент — структура проявляется уже в момент настройки, когда определяются план будущей композиции, строй, лад, образно-эмоциональная сфера.

2. Конкретное тематическое наполнение композиционной схемы во многом зависит от технических возможностей инструмента. При этом можно выделить построения, доступные для исполнения на различных инструментах, и построения, специфические для каждого инструмента. Последние определяют новое понимание исполнительского штриха как комплекса мелодико-ритмического построения и способа его исполнения.

3. Действие «инструментальных» аспектов может быть разнонаправленным. Так, принцип чередования струн может нарушать общий композиционный план, определяемый порядком обыгрывания ладков.

Таким образом, особенности настройки, чередования струн, последовательность обыгрывания ладков, технические параметры инструмента — все это вызывает композиционные изменения, не объяснимые с других точек зрения. В то же время они функционируют в сложной системе канонов: эстетических, ритмических, мелодических, ладковых и т. д. и должны рассматриваться взаимосвязанно. Конструктивные особенности инструмента тесно связаны с исполняемой на нем музыкой, являются существенным фактором формообразующего процесса и требуют пристального внимания со стороны музыковеда, исследующего произведение бесписьменной традиции.

О МЕТОДИКЕ ФИКСАЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Народная инструментальная музыка представляет собой своеобразное явление как в контексте народной духовной (в частности, музыкальной) культуры, так и в контексте культуры материальной, принадлежностью которой является народный музыкальный инструмент. Она обладает многими специфическими чертами, одни из которых — устность, коллективность, вариантность, традиционность — делают ее разновидностью музыкального фольклора, другие же — авербальность инструментальной музыки, необходимая для нее активизация формообразующих процессов, наличие у исполнителей специальных навыков владения инструментом (а часто и технологией его изготовления), известная элитарность народных музыкантов, обусловленная выделением их из среды носителей традиционной культуры и особым отношением к ним в обществе, наконец, явление народного профессионализма — выделяют ее из фольклора и служат точками соприкосновения с иными сферами музицирования, имеющими, на первый взгляд, мало общего с народным искусством бесписьменной традиции.

Названные особенности народной музыки обуславливают специфику методики ее изучения и вызывают необходимость постановки определенного круга проблем, из которых центральной является проблема взаимосвязи инструмента и исполняемой на нем музыки, а также связанный с ней системно-этнофонический метод исследования инструментальной культуры¹. В данной статье мы специально остановимся на некоторых практических аспектах названного метода, главным образом, применительно к особенностям русской народной бытовой инструментальной музыки, однако многие вопросы могут иметь значение и для изучения инструментальной музыки иных народов и сфер музицирования, а некоторые из них — также для изучения народнопесенной культуры.

Изучение инструмента и музыки в их единстве начинается уже в поле. Здесь первостепенное значение приобретает выбор способов и средств, в том числе и технических, фиксации материала. Несомненно, магнитофон — величайшее достижение современной науки и техники, которое произвело революцию в фольклористике. Современные модели магнитофонов обладают длительностью непрерывного звучания, достаточной для фиксации самых крупных по масштабу композиций. Они легки, портативны, позволяют вести запись в любых условиях, пользуясь автономным источником

¹ О сущности системно-этнофонического метода см.: *Мацевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии. — *Наст. сб.*, с. 54.

питания. Автоматическая регулировка уровня записи (АРУЗ) избавляет от необходимости визуального контроля за качеством записи, освобождая внимание собирателя для зрительного восприятия и фиксации важных деталей инструментального исполнительства, обеспечивая необходимый уровень при скрытой записи и при изменении уровня сигнала, связанного с маневрированием микрофона между несколькими источниками звука.

Однако сам по себе магнитофон еще не решает многих проблем полевой фиксации материала. При самой технически совершенной монофонической записи невозможно с идеальной точностью прослушать и нотировать по отдельности каждый из сходных по тембру голосов или инструментов — в бытовой музыке это чаще всего ансамбли щипковых хордофонов и особенно правая и левая клавиатура гармоники. Все это возможно только с помощью многоканальной записи². Двухканальная запись гармоники с расположением микрофонов около клавиатур позволит при любой, даже самой причудливой «регистражке», при любом перекрещивании партий клавиатур с максимальной точностью «оторвать» при нотации партию правой клавиатуры от левой, что особенно существенно при попытках разобраться в наигрышах с насыщенным аккордовым изложением партий обеих рук. При нехватке магнитофонов для полной многоканальной записи ансамбля с участием гармоники лучше объединить на одном канале одну из клавиатур гармоники с инструментом, контрастирующим ей по тембру или темпуре, чем записывать обе клавиатуры на один канал. Многоканальная запись оказывается также существенную помощь и в нотации разнотембровых ансамблей, поскольку даже самые разные тембры в одной полосе частот взаимопоглощаются и не прослушиваются по отдельности.

При всех своих достоинствах многоканальная запись обладает одним недостатком: неудобством публичной демонстрации. Воспроизведение стереофонического звучания сложно и громоздко, каждый отдельно взятый канал не дает представления об общем звучании ансамбля. Поэтому при наличии свободного магнитофона желательно в дополнение к многоканальной записи сделать обычную монофоническую, для публичной демонстрации. Иногда для этой цели бывает пригоден канал, на котором записан самый громкий инструмент ансамбля.

При наличии только двух магнитофонов определенную помощь в записи и последующей нотации инструментального ансамбля

² См. Руднева А. В., Шуров В. М., Пушкина С. И. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М., 1979. Термин «многомикрофонная запись» не совсем удачен, поскольку сущность этого способа заключается в записи каждого голоса на отдельную ленту либо на отдельную дорожку специального многоканального магнитофона (в простейшем случае — обычного серийного двухканального стереофонического). Большое число микрофонов является лишь следствием соответствующего числа каналов. По существу, всякая студийная запись, производимая с помощью большого числа микрофонов, сигнал с которых через микшерский пульт подается на одну дорожку (при стерео-записи — на две), также является многомикрофонной, но не многоканальной.

может оказать так называемый «блуждающий канал». Сущность этого способа записи состоит в попеременном выделении одним из микрофонов каждого инструмента ансамбля при общей монозаписи на другой магнитофон. Перемену инструмента на «блуждающем канале» лучше всего производить на гранях построений. Применяется «блуждающий канал» и при записи соревнующихся между собой исполнителей частушек, в то время как на другие магнитофоны записываются инструментальные партии.

Магнитофонная запись оказывается недостаточной при фиксации музыки, исполняемой на редких инструментах, обладающих специфичным тембром. Поток непривычных звуков и созвучий практически не поддается точной нотации. Определенную помощь может оказать контрольная фонограмма «лабораторного» звуко-ряда инструмента, извлекаемого музыкантом или собирателем и сопровождаемого подробными комментариями, также фиксируемыми на фонограмме. Нотация производится при сличении записи наигрыша с контрольной фонограммой. Для лучшего сохранения слухового впечатления необходим быстрый переход от прослушивания записи наигрыша к контрольной фонограмме и обратно, что осуществляется сменой кассет на кассетном магнитофоне, либо копированием обеих фонограмм на параллельные дорожки четырехдорожечного катушечного магнитофона.

В фольклорной экспедиции 1978 г. в дер. Лазарево Тихвинского района Ленинградской области нами был зафиксирован любопытный инструмент, своеобразие и непривычность звучания которого потребовали применения описанного выше метода записи и нотации. Исполнитель — В. С. Лукашов, родом из г. Еланска Красноярского края, — во время службы в ГДР видел там в одной из сельских капелл такой инструмент и впоследствии изготовил его сам. Основой инструмента служит шест длиной около 150 см. В 70 см от нижнего конца к шесту гвоздем прибита продольная консервная банка, у верхнего конца прикреплен ремень длиной 28 см с тремя шаркунами разных размеров; с верхнего торца в шест вбит гвоздь (оставлен конец около 8 см), на который нанизаны 8 тарелочек от фабричного бубна. Специального названия исполнитель своему инструменту не дает, называя его просто «ударным инструментом» или «ударной установкой».

Играют на этом инструменте следующим образом. Исполнитель держит инструмент в левой руке и на сильную долю ударяет им об пол. В правой руке исполнитель держит деревянную палочку, которой ударяет на слабую долю то по консервной банке, то по шаркунам, то по тарелочкам, играя разнообразными звуками инструмента. Из незапрограммированных, случайных приемов зафиксированы два: встряхивание всего инструмента без удара об пол и удар палочкой по шесту мимо шаркунов. Используется этот инструмент в ансамбле с гармоникой, реже балалайкой (примеры 1 и 2).

Многие важные моменты в народно-инструментальном исполнительстве представляют собой явления зрительного ряда, без

Русского (фрагмент)

♩ ≈ 90, sempre accelerando

пример 1

гармоника-хромка

тарелочки
шаркунки М
сер
консервная банка
об пол

Вальс "Мамушка милая" (фрагмент)

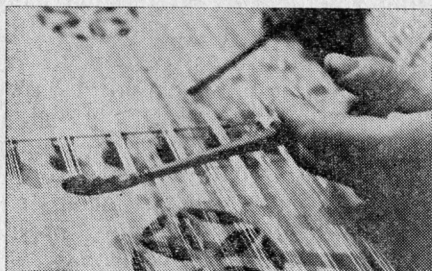
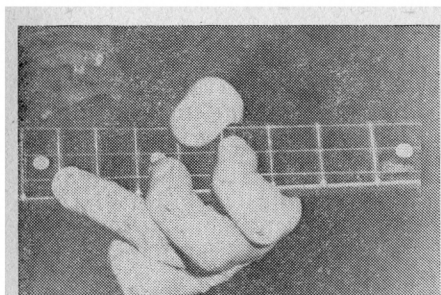
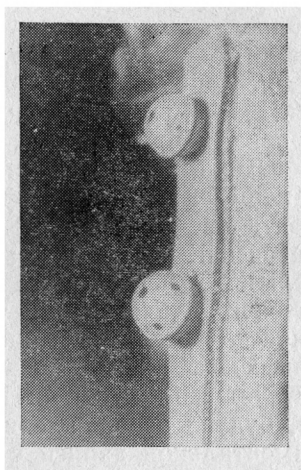
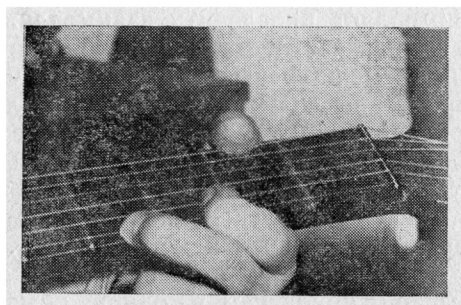
♩ = 66

пример 2

балалайка

тарелочки
шаркунки М
сер
консервная банка
об пол

фиксации которых невозможно понять ни специфику инструмента и исполнительства на нем, ни характерные особенности наигрышей. Сюда относятся: аппликатура, способы звукоизвлечения на щипковых хордофонах, направление движения меха гармоник, особенно систем с разными звуками на сжим и разжим меха, приемы игры на ударно-ритмических инструментах (ложки, «ударная установка» и др.), наконец, способ держания инструмента и



постановка исполнительского аппарата. Здесь идеальным подспорьем явится многоканальная видеозапись несколькими камерами с разных точек в разных масштабах либо киносъемка, синхронная со звукозаписью. Определенные результаты дает фотосъемка в укрупненном масштабе деталей инструментов и исполнительского аппарата музыканта (см. фотоприложение). Некоторые моменты можно фиксировать во время исполнения письменно, с помощью специальных условных знаков.

В этноинструментоведении, как ни в одной другой области фольклористики, особое значение имеет вхождение исследователя в изучаемую традицию. Многие фольклористы-инструментоведы сами осваивают основной инструментарий и репертуар исследуемой традиции. Более того, освоение традиции является неотъем-

лемой частью подготовки этноинструментоведов в аспирантуре Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Знание традиции «изнутри» поможет понять многое из того, что недоступно традиционной методике исследования, позволит проникнуть в психологию народного музыканта-инструменталиста, почувствовать образ его мышления на инструменте. Кроме того, владение исследователем основами изучаемой традиции способствует установлению его контакта с носителем этой традиции.

Определенная степень вхождения фольклориста-инструментоведа в исследуемую традицию открывает возможность разного рода исследовательских экспериментов, преследующих различные цели. Например, включение экспериментатора в исполнение фольклорного произведения, ставящее традиционных исполнителей в несколько иные условия, позволяет проследить взаимовлияние различных компонентов фактуры. В частности, для особого инструментально-вокального жанра междуречья Волхова и Сяси «Спасовская»³ во многом характерно совмещение в одном лице вокальной и инструментальной партии. Это совмещение представляет собой значительную трудность, особенно при достаточной мелодической развитости инструментальной партии. С помощью эксперимента можно установить, насколько раскованнее исполнитель чувствует себя в одной из партий (вокальной или инструментальной), будучи освобожденным от другой партии. В сравнении экспериментальной записи с обычной ярче, чем в одной обычной записи, видна дифференциация исполнителей по степени преодоления трудности совмещения пения с игрой на инструменте.

Другая цель подобного рода эксперимента — проверка на совместимость различных версий того или иного характерного для традиции жанра. Экспериментатором может быть исполнена в ансамбле с носителем версия, характерная для близкой или более отдаленной местности. Конечная цель — выявление границ жанра, нахождение того момента, с которого данный жанр перестает быть самим собой. При этом очень важна оценка носителей, которую они дают версии, исполненной экспериментатором, — «по-нашему» или «не по-нашему» он играет.

Экспериментальным путем могут быть выявлены закономерности взаимодействия участников инструментального ансамбля, если реальный ансамбль собрать невозможно. При наличии у народного исполнителя ансамблевых навыков, особенно если он владеет несколькими инструментами, эта цель достигается с помощью другого эксперимента — записи с наложением. К созданию такой записи собирателя нередко стимулируют сами исполнители, подпевая или подыгрывая демонстрируемой им записи, сделанной от самого исполнителя («ансамбль из одного исполнителя») или от другого исполнителя той же традиции («заочный ансамбль»).

³ См. Бойко Ю. Е. «Спасовская». — В кн.: Музыкальные инструменты и инструментальная музыка междуречья Волхова и Сяси. М., 1982.

Последнее служит также проверкой на совместимость. При этом, в условиях ограниченного количества аппаратуры, можно обойтись без многоканальной записи, если записывать каждый последующий голос на большем уровне, чем предыдущие, которые могут быть нотированы с промежуточных фонограмм. Неравномерность звучания разных голосов такого ансамбля, оказывающая существенную помощь в его нотации, делает запись малоприменимой для публичной демонстрации.

Описанная методика фиксации и последующей обработки материала отнюдь не является исчерпывающей. Во многом выбор средств определяется материалом, с которым имеет дело исследователь. В процессе полевой работы важно помнить о предстоящей обработке материала, основную часть которой составляет нотация, и делать максимум возможного непосредственно в поле.

III

А. А. БАНИН

МЕТОД МОРФОЛОГИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОЛЬКЛОРА

Методу морфологического описания фольклорного произведения по совокупности его вариантов посвящена специальная работа¹. В ней изложены исторические предпосылки становления этого метода, приведен ряд логических обоснований его применения, сделана попытка уточнения и систематизации его понятийного аппарата. В основу современной трактовки метода нами положено моделирование глубинных структур слогового ритма. Цель настоящей статьи — дальнейшая разработка методики моделирования глубинных структур музыкально-словесного текста фольклорного произведения. Наряду с ритмикой, в сферу приложения данного метода должны быть включены такие параметры фольклорного текста, как мелодия, лад, гармония (многоголосье) и др.

Методика моделирования обобщенной слоговой ритмики подробно обсуждается как в указанной статье, так и в ряде других публикаций², поэтому напомним только основные положения, относящиеся к ней. Объектом слогоритмического анализа является ритм песенного исполнения поэтического текста. Слоговой ритм народной песни — это особый феномен, представляющий собой сплав многих ритмических элементов устной музыкально-поэтической речи (словесного, стихового, музыкального); это результат единения, согласования слов и музыки в песне. Он выступает прежде всего как ритм времяизмерительный. Строительным элементом слогового ритма является *слогонота* — абстрагированная от звуковысотной шкалы музыки суммарная музыкальная длительность слога, записываемая (над слогом) в виде ноты.

В иерархическом ряду ритмической организации песни имеется, вообще говоря, четыре уровня — два поверхностных и два глубинных: а) собственно музыкальный ритм, б) фактический слоговой ритм, в) обобщенный слоговой ритм в объеме строфы и г) обобщенный слоговой ритм в объеме стиха³. Уровни перечис-

¹ Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978, с. 117—157.

² См. Банин А. А. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма: Вопросы методики и методологии. — В кн.: Памяти К. Квитки (1880—1953): Сб. статей к 100-летию со дня рождения. М., 1981, с. 165—179.

³ Банин А. А. Об аналитическом методе..., с. 135—141. В текстах со строфами два последние уровня редуцируются, естественно, в один.

лены в порядке увеличения степени обобщенности, нарастания свойства инвариантности представляющих их ритмических структур песни. Приемы моделирования обобщенного слогового ритма довольно многочисленны. Они опираются на четыре основных принципа: *не учитываются* внутрислоговой распев, пунктирный ритм, ферматы и паузы, а также избыточность (всевозможные повторения) словесного текста. Первые три принципа сформулированы К. В. Квиткой в статье «Ритмические параллели в песнях восточных славян» (1923), последний предложен нами⁴.

Глубинные уровни, уровни обобщенного слогового ритма выявлены в результате последовательного и регламентированного свертывания смысловой и, одновременно, ритмической избыточности словесного текста. Отличительным признаком глубинных ритмических структур является ярко выраженное свойство инвариантности, которым ни музыкальная, ни фактическая слоговая ритмика, как правило, не обладают. Слогоритмические формулы, в которых свернута словесная избыточность поэтического текста, являются формулами обобщенного слогового ритма, выполняющего роль своеобразного *ритмического синтаксиса* произведения устной традиции. Строительным элементом обобщенной слоговой ритмики является *обобщенная слогонота*. Она отличается от обычной слогоноты тем, что входящий в нее слог не является избыточным.

Для моделирования песенной *ритмосинтаксической формы* необходимо абстрагироваться от звуковысотного компонента мелодии и от всех элементов ритмической избыточности, которые обнаруживаются в мелодии (ритмика внутрислогового распева), ритме (пунктирная ритмика, а также паузы и ферматы), словах (ритмика огласовок, вставок, обрывов, повторов и пр.). Абстрагирование осуществляется на основе учета природы и закономерностей возникновения тех или иных проявлений ритмической избыточности, которая устраняется свертыванием различных элементов дробления песенной речи.

Основным правилом, которым следует руководствоваться при свертывании ритмической избыточности песенного текста, является правило сохранения музыкального времени исключаемых элементов дробления путем распределения его между ритмосинтаксически значимыми слогами модели стиха. Показателем удовлетворения этому требованию является равенство объемов суммарного музыкального времени строфы — как единицы поверхностного уровня, и ее ритмосинтаксической формы — как единицы глубинного уровня.

В песнях, составляющих наиболее мощный пласт русского музыкально-поэтического фольклора, основной ритмосинтаксической единицей является *слогоритмический период* — одна, две или несколько характерных конфигураций обобщенного слогового ритма,

⁴ См. Банин А. А. О принципах моделирования..., с. 167.

периодически повторяющихся в песне от строфы к строфе, как правило, без изменения⁵. В контексте слогоритмического периода обобщенная слогонота обладает свойством позиционности, что позволяет осуществлять внутри- или межстрофную, а также межвариантную парадигматику, т. е. изучать варьирование элементов музыкально-словесного текста, находящихся в идентичных музыкально-временных позициях различных реализаций одной и той же ритмосинтаксической формы.

Структурно-типологическое изучение музыкального фольклора предполагает корректное морфологическое описание всех компонентов фольклорного произведения. Элементы методики моделирования обобщенных, глубинных структур имеются в музыкальной фольклористике не только применительно к слогоритмическому компоненту песни, но также и в отношении ладового, мелодического, гармонического и ряда других компонентов.

Что касается мелодического компонента, самого пристального внимания заслуживает опыт выведения мелодического рисунка, предпринятый еще Е. Э. Линевой при анализе «Лучинушки»⁶. Произведя впервые в русской фольклористике моделирование обобщенной слоговой ритмики и нераспетого стиха (в принципе, очень умелое, хотя и не во всех деталях совершенное), она оставила ритмический и мелодический компоненты мелодии нерасчлененными⁷. В результате мелодический рисунок оказался (в данном случае точнее было бы сказать — остался) соотнесенным со структурой обобщенного слогового ритма. И в этом следует усмотреть основное достоинство опыта. Аналогичным образом мелодический рисунок выводят и многие другие фольклористы, в частности, А. В. Руднева⁸. Однако никто не попытался, насколько мне известно, осмыслить это теоретически.

Проецируя опыт предшествующих исследователей на разрабатываемую нами методику корректного морфологического описания произведений фольклора, требование соотнесенности мелодико-интонационного контура со структурой обобщенного ритма следует формулировать как обязательное условие. Требование соотнесенности предполагает применение определенной техники соотнесения. Рассмотрим ее вкратце на примере схемы четырех вариантов-типов «Лучинушки», полученной Линевой.

Две таблицы мы объединили для удобства сравнения в одну (сокращенно, только для одного первого такта), подписав под

⁵ В некоторых песнях моделирование обобщенного слогового ритма не приводит к выявлению слогоритмического периода. В них в качестве основной выступают ритмосинтаксические единицы, которые мы называем терминами «музыкально-временной период» и «тирадный период». См. Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха (методологические заметки). — В кн.: Фольклор. Поэтика и традиция. М., 1982.

⁶ Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. Спб., 1909, с. LIII — LIV, LVIII — LIX.

⁷ Банин А. А. Об одном аналитическом методе. ., с. 123—126.

⁸ См. Руднева А. В. О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце». — В кн.: Музыкальная фольклористика. Вып. 2, с. 6—29.

Пример № 1

1а

Лу-чи-на мо-я, лу-чи.

1б

Лу-чи-на мо-я, лу-чи..

1в

Лу-чи-на, лу-чи..

1г

Ой да лу-чи-на мо-я, лу-чи-лу-шка

каждым из вариантов ту модель варианта-типа, которую получила Линева. Прежде всего сопоставим первый такт четвертого варианта с его обобщенной схемой (см. пример 1, г). Из сопоставления видно, что Линева совершенно справедливо сняла равномерное дробление в слогонотах первых двух музыкально-временных позиций, осуществленное в данном варианте с помощью вставки в виде традиционных зачинных частиц «ой да». Моделирование интонационного контура на этих слогонотах, т. е. соотнесение их со звуками *до* и *ми бемоль*, не представляло каких-либо трудностей, поскольку дробление не коснулось звуковысотного компонента. Сопоставляя варианты между собой, Линева, надо полагать, видела в первом такте первого варианта подтверждение правильности первого шага моделирования, причем, как в отношении моделирования интонационного контура, так и в отношении перераспределения слогов подтверждали и два другие варианта начала песни.

Моделирование третьей и четвертой обобщенной слогоноты в четвертом варианте «Лучинушки» значительно сложнее первых двух. Аналогичное место в первом такте третьего варианта намекает на то, что имеющаяся в трех других вариантах двусложная вставка «мо-я» является ритмосинтаксически незначущей и потому должна быть свернута. Именно так и поступила Линева. Но как распределить длительность исключаемых слогов между оставшимися двумя слогами и с какими соотнести их обобщенными опорными звуками? Решая эту задачу, Линева была на правильном пути, хотя и не довела, как увидим, решение до логического конца. Она правильно выбрала для третьей слогоноты VI ступень лада, и, видимо, не только потому, что именно с этого лада начинается попевка, приходящаяся на позицию третьей и четвертой слогоноты в трех из четырех вариантов. Анализ этой попевки, а также его варианта, имеющегося в первом такте первого варианта «Лучинушки», показывает, что звуки *соль* и *си бемоль* являются опевающими по отношению к VI ступени, а звук *до* — своего рода «вершиной-исгочником», выполняющим роль дублера по отношению к звуку *ля бемоль*, подготавливающим естественное появление задержания к VI ступени в продолжительном поступенном нисходящем движении.

Выбору аналитическим путем звука *ля бемоль* в качестве обобщенного тона третьей слогоноты препятствовал, возможно, второй вариант «Лучинушки», имеющий в аналогичной позиции слогоритмического периода звук *соль*. По этой же причине, вероятно, осталась несвернутой попевка *ля бемоль* — *соль* в третьем варианте песни.

Однако Линева шла, по-видимому, не только и не столько аналитическим путем, сколько эмпирически, на слух. И не ошибалась, поскольку слух в подобного рода анализах действительно выполняет роль «дополнительного аргумента».

Наиболее трудным оказалось моделирование четвертой обобщенной слогоноты. В первом такте четвертого варианта-типа эта

слогонота представлена в виде двух шестнадцатых, включенных вместе с предшествующей третьей слогонотой в фигуру пунктирного ритма. Задача моделирования четвертой слогоноты не доведена до логического конца в отношении не только обобщенной ритмики (не свернута указанная фигура пунктирного ритма, в то время как аналогичная операция выполнена ею в первом варианте), но и обобщенного интонационного контура. Процесс моделирования состоял, вероятно, из двух этапов: а) выравнивания уменьшенной фигуры пунктирного ритма и б) изъятия попевки на слове «мо-я» и передачи ее суммарной длительности слогу «на», как это показано в примере 2, а. В результате получилась новая фигура пунктирного ритма, теперь уже на уровне обобщенных слогонот нераспетого стиха. Более правильный и простой



путь моделирования — распределение музыкального времени попевки «мо-я» поровну между слогами «на» и «лу» с последующим выделением опорных звуков в одинаковых по продолжительности попевках, как показано в примере 2, б.

Конечно, возможен и тот путь, по которому шла Линева. Но тогда процесс моделирования следовало бы продолжить: выровнять новую фигуру пунктирного ритма и снять распев на слоге «лу». Однако этого исследовательница не сделала. Не услышала она звука *фа* в качестве обобщенного тона для четвертой слогоноты и не обозначила аналитически тот факт, что *соль* в этой попевке выполняет роль задержания к *фа*. А между тем, в третьем варианте имеется хорошая «подсказка» — четвертая слогонота в этом варианте представлена звуком *фа* в нераспетом виде.

Суммируя полученный Линева результат по моделированию интонационного контура, можно констатировать, что свернутыми оказались не все мелодические распевы, а только самые развитые. Простейшая же распетость «обобщенных» слогонот в виде попевок из двух звуков возде сохранена. В результате получился интонационный контур некоторого среднего уровня обобщения.

Однако уровень обобщения необходимо четко фиксировать. Поэтому доведем моделирование обобщенного интонационного контура «Лучинушки» до логического конца (см. пример 3) и сформулируем на основе полученного результата основные приемы такого моделирования: а) моделирование обобщенного интонационного контура осуществляется в тесном контакте с моделированием обобщенной слоговой ритмики; б) свертывание мелодической распетости осуществляется на основе определения ладо-мелодических и ладогармонических функций звуков и соотнесения этих функций с аналогичными у звуков, реализующих слогоноту той же позиции в других вариантах; в) в результате обоснованного отбора обобщенных опорных звуков мелодии каждой четвертной слогоноте периода ставится в соответствие, как правило,

Пример №3

The image shows a musical score for the song 'Luchinushki'. It consists of four staves, labeled I, II, III, and IV. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the staves: 'Лу-чи-на, лу-чи-на, бе-ре-зо-ва-я. Что же ты, лу-чи-на, не я-рко го-ришь?'. The melody is simple and folk-like, with a clear intonational contour. Vertical dashed lines connect the notes across the staves, indicating the same pitch classes or intervals.

один звук; г) на слогоноты, выделенные большей протяженностью, например, на половинные, может приходиться по два обобщенных звука, как это видно на примере «Лучинушки», если только на них происходит смена ладо-мелодической или ладогармонической функций.

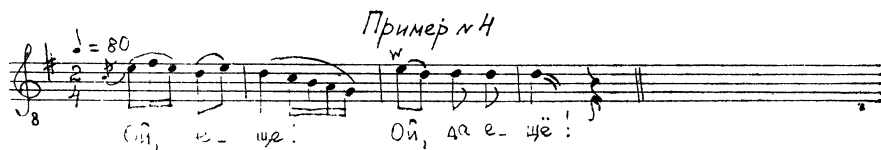
Как видно из примера 3, обобщенный интонационный контур «Лучинушки» обладает *слабым свойством инвариантности*: даже сравнительно близкие пары вариантов (первый — четвертый и второй — третий) имеют различающиеся между собой обобщенные интонационные контуры. Степень различия становится особенно заметной, если сопоставить более далекие варианты, например, первый и третий или второй и четвертый.

Ладовый компонент музыкально-фольклорного произведения, в отличие от мелодического, соотносится с обобщенной ритмикой лишь опосредованно. Ладовый компонент представляет собой весьма специфическое, музыкальное «обобщение» мелодико-звуковой, интонационной природы музыкального искусства и является в большой степени независимым от ритмико-временного компонента музыки, хотя и связанным с ним. Обычно лад фиксируется в виде ладового звукоряда, представляющего собой абстра-

гированную от временного компонента суммарную проекцию всех звуков произведения (или его фрагмента — в случае ладовой переменности) на ось музыкальной высоты. Ладовый звукоряд тоже является своеобразной моделью произведения, до известной степени отражающей характер взаимодействия его звуков в звуковысотной плоскости.

Основное методическое требование к моделированию обобщенного ладового звукоряда фольклорного произведения состоит в том, что сначала моделируются звукоряды отдельно для каждого его известного варианта, а затем полученные звукоряды объединяются в таблицу. Это дает возможность наблюдать в ладовой сфере объем и характер реализации «целого» произведения как определенной художественной потенции фольклорной традиции в каждом из его имеющихся вариантов. При этом важно правильно выбрать центр соотношения индивидуальных звукорядов, а также порядок расположения их по вертикальной оси, чтобы получить по возможности полное представление об обобщенном ладовом звукоряде.

Опыт морфологического описания ладовых звукорядов был в свое время осуществлен мной на материале трудовых артельных припевок⁹, поэтому проиллюстрируем сказанное на примере припевки «Ой еще»¹⁰ (см. пример 4):



Индивидуальные ладовые звукоряды, встретившиеся в двадцати двух вариантах указанной припевки, собраны в таблицу¹¹ (см. пример 5).

Как видно из таблицы, все звукоряды соотносятся между собой через мощный центр ладовых тяготений — звук *ре*, возникающий как следствие прикладной функции припевки (организовывать коллективные усилия артели), и генетико-функциональных связей ее с речевой командной интонацией. Лад припевки «Ой еще», взятой в совокупности ее вариантов, является составным (полиладовость). Компоненты составного лада — лад обычный дорийский (см. 11 строку таблицы) и лад дорийский (по звукоряду), но с главным устоем не на I, а на V ступени, т. е. своего рода гиполад (см. в таблице строки 5—10). Вторая модификация лада может иметь и мажорное наклонение (см. строку 9), что

⁹ Банин А. А. Об особенностях ладообразования в жанре трудовых песен. — В кн.: Музыкальная фольклористика, 1978, вып. 1, с. 84—106.

¹⁰ Пример взят из сб. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971, № 11.

¹¹ Таблица составлена на основе анализа 41 реализации слогоритмического периода, имеющейся в 22 вариантах припевки. См. Там же, № 6—16, 33—36, 68, 119—120. Некоторые строки таблицы представлены 1—2 реализациями периода, другие реализованы в данной выборке вариантов до 10 и более раз.

Пример №5

Handwritten musical notation for 12 exercises in treble clef. Each exercise shows a sequence of notes on a five-line staff with various accidentals and fingerings indicated below the notes.

- 1) Notes: G4, A4, B4, C5. Fingering: 1, 2, 3, 4.
- 2) Notes: A4, B4, C5, D5. Fingering: 2, 3, 4, 5.
- 3) Notes: B4, C5, D5, E5. Fingering: 3, 4, 5, 1.
- 4) Notes: C5, D5, E5, F5. Fingering: 4, 5, 1, 2.
- 5) Notes: D5, E5, F5, G5. Fingering: 5, 1, 2, 3.
- 6) Notes: E5, F5, G5, A5. Fingering: 1, 2, 3, 4.
- 7) Notes: F5, G5, A5, B5. Fingering: 2, 3, 4, 5.
- 8) Notes: G5, A5, B5, C6. Fingering: 3, 4, 5, 1.
- 9) Notes: A5, B5, C6, D6. Fingering: 4, 5, 1, 2.
- 10) Notes: B5, C6, D6, E6. Fingering: 5, 1, 2, 3.
- 11) Notes: C6, D6, E6, F6. Fingering: 1, 2, 3, 4.
- 12) Notes: D6, E6, F6, G6. Fingering: 2, 3, 4, 5.

переводит реализацию припевки в сферу миксолидийского лада. В отношении звукового объема в конкретных реализациях припевки индивидуальные ладовые звукоряды также весьма разнообразны: есть и узкообъемные (в 3—5 звуков), и полнообъемные (в 7-8 звуков). Кроме того, узкообъемные могут «осваивать» различные участки «полного» девятиступенного звукоряда, обобщенного на основе всех индивидуальных¹².

Приведенные наблюдения было бы невозможно сделать на основе линейного, а не табличного представления обобщенного звукоряда. Все эти важные различия в нем оказались бы нивелированными. Таким образом, и обобщенный ладовый звукоряд припевки «Ой еще» и тем более ее индивидуальные ладовые звукоряды обладают *слабым свойством инвариантности*. Так же обстоит дело в других трудовых припевках, в произведениях других жанров.

Своего рода недостатком ладо-звукорядной модели музыкального произведения является то, что динамика содержащихся в нем конкретных ладовых сопряжений в такой модели не просто свернута до некоторого глубинного уровня, а почти полностью снята. Реконструировать по ладовому звукоряду тот или иной мелодический вариант даже схематически невозможно. Вместе с тем во многих случаях желательно было бы иметь не только статическую модель ладовых взаимоотношений звуков, но и показать хотя бы в обобщенном виде ее динамическое, процессуальное становление. Такую возможность, как нетрудно убедиться, представляет обобщенный интонационный контур. Следовательно, последние две категории — ладовый звукоряд и интонационный контур — существенно дополняют друг друга. Проиллюстрируем это на примере той же припевки «Ой еще».

В примере 6 приведены результаты моделирования обобщенного интонационного контура ряда ее вариантов. В качестве такового выступает четырехмерная попевка секундовой интонации. Как видно из примера, она также подвержена значительному варьированию: в одних случаях движение к основному устойчивому звуку направлено не сверху, как в большинстве вариантов припевки, а снизу; в других происходит «опевание» основного устоя; в третьих — волнообразное движение; наконец, имеются такие варианты, в которых обобщенный интонационный контур остается на постоянном звуковысотном уровне. Вместе с тем, для понимания ладо-интонационной сущности припевки набор обобщенных контуров дает много больше, нежели аналогичный набор индивидуальных ладовых звукорядов. Важно отметить в связи с этим и другое. Как в случае «Лучинушки», так и в случае припевки «Ой еще» интонационный контур также обладает слабым инвариантным свойством. Инвариантной же характеристикой припевки «Ой еще» является ее слогоритмический период.

¹² Более подробно о специфике лада припевки «Ой еще» см. Банин А. А. Об особенностях ладообразования ., с. 91—96

Интересной попыткой осмыслить закономерности музыкально-фольклорного процесса в плоскости звуковысотной вертикали является исследование И. А. Истомина, написанное тоже на материале трудовых артельных припевок¹³. Центральное место в этой работе занимает понятие «обобщенное гармоническое последование». Исходя из гипотезы Ю. Н. Тюлина о зарождении гармонии в народной музыке, автор стремится выявить существующие в припевках в скрытом виде гармонические созвучия.

«Обобщенное гармоническое последование» Истомин выводит из «суммы естественно сочетающихся, сопоставленных разделов

Пример № 6



музыкальной формы»¹⁴. Метод выведения обобщенных гармонических созвучий, который применен автором, эмпиричен и в своей основе восходит к методу эквиритмического сопоставления вариантов Линевой. Сам принцип «суммирования естественно сочетающихся разделов формы» автор, к сожалению, не обосновывает и не формулирует, отмечая лишь, что сравнивает варианты припевок между собой так, чтобы «можно было вывести ту гармонию, которая возникала бы в многоголосии», если бы припевки звучали одновременно¹⁵.

¹³ Истомин И. А. Закономерности распределения звуков в музыкальных формах (на примере структурного анализа бурлацких песен). Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1973.

¹⁴ Там же, с. 54.

¹⁵ Там же, с. 92.

Применяемую Истоминим технику извлечения народной гармонии из бурлацких припевок можно уяснить из многочисленных конкретных анализов, в которых «суммирование» обобщенных гармонических созвучий осуществлено практически. Он записывает столбцом различные варианты припевки один под другим таким образом, что вертикальными линиями соединяются звуки, приходящиеся в припевке на одну и ту же музыкально-временную позицию, т. е. осуществляется эквиритмическое или, точнее, парадигматическое сопоставление напевов, подобное тому, какое принято Линевой на примере «Лучинушки».

Анализируя звуковой состав такой вертикали, Истомин решает, какие из представленных в ней звуков образуют «суммарное», или «обобщенное», созвучие, однако, как следует из текста его работы, решает это эмпирически, главным образом, на слух. Не отрицая эффективности и обязательности слухового контроля в подобных анализах, следует вместе с тем указать на необходимость разработки еще и специальных аналитических приемов.

Прежде всего отметим, что нельзя ориентироваться при моделировании обобщенного созвучия на суммарный, чисто арифметический метод, поскольку в одной вертикали, как известно, нередко оказываются как аккордовые, так и неаккордовые звуки. Требуется какой-то критерий для оценки одних звуков в качестве аккордовых, других — в качестве неаккордовых. И если руководствоваться в этом вопросе только слухом, можно непреднамеренно привести в фольклорный материал имеющиеся у каждого музыканта в его слуховой памяти гармонические закономерности композиторской музыки.

Нетрудно показать, что количество различных звуков, попадающих в парадигматическую вертикаль и подлежащих обобщению в гармоническое созвучие, непостоянно и зависит по крайней мере от двух факторов: а) от количества и разнообразия сопоставляемых вариантов; б) от выбора временной, протяженности вертикали.

Первый фактор особых пояснений, по-видимому, не требует. Остановимся на втором. Если мелодии всех сопоставляемых вариантов движутся, скажем, только четвертными звуками, а мерой протяженности парадигматической вертикали выбрана также одна четверть, то каждая вертикаль будет содержать столько звуков, сколько сопоставляется вариантов. Однако практически мелодии движутся не только четвертными, но и восьмыми, которые, в свою очередь, перемежаются шестнадцатыми. В таком случае при той же мере протяженности вертикали количественно попадающих в ее сферу звуков будет значительно больше, чем в первом случае и, главное, они будут разнообразнее. При этом ясно, что часть аккордовых звуков может прийтись на первую половину четверти, часть — на вторую. Более того, нельзя исключить и такую возможность, когда на протяжении одной четверти может произойти смена гармонии.

Можно сформулировать следующие принципы, которыми следует руководствоваться при моделировании обобщенного гармонического созвучия. Нельзя в качестве материала для модели брать ни мгновенный состав звуков вертикали, ни суммарно-интегральный состав, образовавшийся за какой-либо произвольно выбранный промежуток музыкального времени. Моделирование обобщенного созвучия должно осуществляться на основе выборки звуков, попадающих в вертикаль, опирающуюся на элементарные музыкально-временные единицы, из которых складывается структура обобщенного слогового ритма. В случае вокально-песенного произведения такой единицей чаще всего является обобщенная слогонота, в случае инструментального наигрыша — обобщенная единица инструментально-музыкального времени. Причем само моделирование созвучия должно исходить как из конкретного состава звуков указанной выборки, так и соотношения ее с выборками соседних музыкально-временных позиций.

Это не значит, конечно, что смена обобщенных созвучий следует синхронно за сменой слогонот обобщенной ритмики. Смена созвучия обобщенной гармонии, вообще говоря, может либо совпадать со сменой обобщенных слогонот, либо отставать от нее, либо даже опережать ее. Последнее происходит тогда, когда смена созвучия совершается на протяжении одной обобщенной слогоноты. Такие случаи относительно редки, но забывать о них все же не следует. Смена созвучий обобщенной гармонии имеет собственный темп и ритм, которые либо совпадают, либо не совпадают с темпом чередования обобщенных слогонот и их ритмической конфигурацией. Вместе с тем смена обобщенных созвучий, жестко увязанная через обобщенную слогоноту слогоритмического периода с течением музыкального времени в нем, позволяет корректно соотносить темп и ритм этой смены в одном варианте с аналогичными параметрами в другом.

Аналитическая непроработанность методики моделирования обобщенного созвучия в работе Истомина явилась следствием недостаточного внимания автора к временному параметру музыкально-фольклорного процесса и, в частности, того, что он не учитывает обобщенную слоговую ритмику как важнейший регулятор всех сторон этого процесса и один из факторов, влияющих на развертывание во времени аккордовых и неаккордовых звуков обобщенного гармонического последования. Хотя Истомин допускает в результате ряд неточностей и натяжек, однако, в целом сделанные им наблюдения очень ценны и в общем правильны. Главное, что заслуживает внимания в его работе, — это положение о наличии в музыкально-фольклорном процессе обобщенных аккордно-гармонических представлений, запечатленных в сознании традиционных носителей в виде модели обобщенного гармонического последования..

Уточняя и углубляя опыт Истомина, следует решительно подчеркнуть необходимость опоры при моделировании обобщенных гармонических последований на обобщенную слоговую ритмику.

Конечно, в трудовых припевках границы обобщенного гармонического последования, как правило, совпадают с границами слого-ритмического периода. Однако в других жанрах, в которых гармонический компонент, а также элементы протяжной формы и строфического строения представлены шире и разнообразнее, соотношение обобщенной гармонии и обобщенной слоговой ритмики гораздо более сложно и не столь очевидно, как в жанре артельных припевок. Поэтому аналитическая соотнесенность гармонического компонента с обобщенной ритмикой представляется совершенно необходимой.

Стремясь придать обобщенному гармоническому последованию значение меры музыкального времени, Истомин пришел к отрицательному выводу. Он пишет, что «обобщенное гармоническое последование не является сколько-нибудь универсальной мерой музыкального времени и характеризует лишь отдельную запись припевки»¹⁶. И это в значительной степени так. Обобщенное гармоническое последование обладает *слабо выраженными инвариантными свойствами*. Свойство инвариантности в данном случае распространяется главным образом на строфы одномоментной записи варианта и то не всегда и не очень строго. Вместе с тем, вывод Истомина представляется слишком категоричным, поскольку инвариантные свойства гармонического компонента, по нашим наблюдениям, иногда распространяются также и на ряд близких вариантов одного произведения. А это дает возможность слабые инвариантные свойства обобщенной гармонии использовать в качестве одного из критериев определения степени родства различных вариантов фольклорного произведения.

Итак, выявление свойства инвариантности в различных компонентах музыкально-фольклорного процесса показывает, что наиболее значимым инвариантом в процессуальной сфере народнопесенного и инструментального мышления являются структуры обобщенного ритма, в частности, слогоритмический период. То, что наиболее сильными инвариантными свойствами наделен именно ритмический компонент фольклора, а не какой-либо иной, представляется не случайным. В этом как раз и находит отражение изначальный признак фольклора — устность бытия, в результате чего фольклорное произведение передается через звуковую среду, требующую довольно жесткой временной упорядоченности сообщения. Будучи наиболее значимым инвариантом, формулы обобщенного ритма во многих случаях оказываются универсальной мерой музыкального времени, позволяющей осуществлять парадигматику единиц музыкально-фольклорного текста.

Как видим, морфологическое описание произведений фольклора пользуется в основном теми же категориями, что и общее музыкознание: лад, гармония, ритм, мелодический рисунок (инто-

¹⁶ Истомин И. А. Закономерности распределения звуков в музыкальных формах. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1973, с. 10—11, 15.

национный контур), созвучие, аккорд и др.¹⁷ Однако эти традиционные категории получают в фольклористике некоторый весьма существенный, дополнительный смысл. Анализируя произведения фольклора, мы говорим не только о ритме или слоговом ритме, но еще и об обобщенном ритме и об обобщенном слоговом ритме; не только о созвучии или последовательности созвучий, но еще и об обобщенном созвучии и об обобщенном гармоническом обороте; не только о ладовом звукоряде или мелодическом рисунке, но еще и об обобщенном ладовом звукоряде и об обобщенном интонационном контуре.

Нетрудно убедиться, что характер и способ обобщения каждой из музыкально-теоретических категорий фольклористики различны. Обобщенный аккорд обнаруживается путем сопоставления звуков, приходящихся на одну и ту же музыкально-временную позицию в *различных* строках *одного* варианта песни. Аналогично моделируется обобщенный интонационный контур. Однако обобщенный ладовый звукоряд обнаруживается совсем иначе — суммированием индивидуальных ладовых звукорядов многих вариантов. Наконец, для обнаружения фигур обобщенного слогового ритма, строго говоря, нет необходимости сопоставлять между собой ни строфы одного варианта песни, ни строфы разных вариантов. Обобщенная ритмика моделируется путем свертывания всевозможных элементов ритмической избыточности как в мелодии, так и в словесном тексте.

Вместе с тем, в самом факте обобщения различных музыкальных компонентов фольклорного текста есть и нечто общее: всякий раз моделируется некоторая абстрактная схема-структура, которая присутствует в тексте фольклорного произведения, как правило, в скрытом, неявном виде. Извлекаются эти глубинные абстрактные структуры-схемы путем *корректного*, т. е. адекватного природе явления, регламентированного моделирования. Таким образом, морфологическое описание фольклорного произведения, рассматривая каждую из музыкальных категорий на двух уровнях — поверхностном и глубинном, — вводит тем самым дополнительную категорию «глубины».

Обобщенные параметры фольклорного произведения, в принципе являющиеся глубинными структурами фольклорного текста,

¹⁷ Наиболее существенные различия в категориальном аппарате музыкальной фольклористики и общего музыкознания относятся к области музыкальной формы. Не затрагивая эту проблему по существу, отмечу принципиальное различие между такими фундаментальными и внешне сходными понятиями, как музыкальный период композиторского произведения и слогоритмический период произведения устной традиции. Это различие состоит прежде всего в том, что термин «музыкальный период» обслуживает понятие, относящееся к единицам поверхностного уровня членения музыкальной формы, в то время как термин «слогоритмический период» соотносится с единицами, наоборот, глубинного уровня членения текста фольклорного произведения. Но даже если иметь в виду конкретную звуковысотную реализацию слогоритмического периода, лежащую, естественно, на поверхностном уровне текста, то и тогда эти две единицы формы, теперь уже обе относящиеся к поверхностному уровню, имеют в своем строении больше различий, нежели сходства.

нередко «появляются» в его поверхностном слое. Известны, например, случаи «звукорядных» попевок, экспонирующих тот или иной обобщенный ладовый звукоряд или его часть. В некоторых вариантах русских плясовых наигрышей, исполняемых, например, на гуслях или на скрипке, можно встретить тот или иной аккорд, совпадающий по структуре с созвучием обобщенной гармонии. В балалаечных наигрышах можно встретить даже последовательность реальных аккордов, как бы воспроизводящую обобщенное гармоническое последование, свойственное тому или иному инструментальному произведению, например, «Русскому наигрышу» или «Камаринской». Еще чаще в поверхностном слое наблюдаются попевки, точно повторяющие модели обобщенных интонационных контуров. Особенно поразительны в этом отношении факты совпадения формул обобщенного слогового ритма одних вариантов произведения с фактическим слоговым или даже музыкальным ритмом других. Нередко такие факты служили поводом для поспешно прямолинейных, псевдогенетических выводов. Поэтому большое значение приобретает необходимость изучения связей, существующих между глубинными и поверхностными структурами текста.

Разрабатывая принципы морфологического описания музыкальных компонентов фольклорного произведения, необходимо ставить задачу выявления постоянных элементов — инвариантов, имеющих в их текстах. Необходимо раскрывать глубинную структуру фольклорного произведения на уровне всех музыковедческих категорий и, прежде всего, на уровне ритмической организации.

Типы обобщенной ритмики обладают инвариантными свойствами не только в плане синхронии, но и в плане диахронии, т. е. являются инвариантами в известных исторических пределах. Вместе с тем эти инварианты не являются абсолютно неизменными, раз навсегда данными. Они подвержены исторической эволюции, и эволюция этих форм есть одновременно эволюция историко-фольклорного процесса в сфере музыкального мышления.

Таким образом, морфологическое описание должно быть естественным образом нацелено на историко-генетическую интерпретацию фольклорного материала. Устанавливая общие признаки для сопоставляемых элементов фольклорного произведения, открывая закономерности, лежащие в основе общности входящих в систему вариантов данного произведения, метод морфологического описания стремится понять и объяснить их также и как ступени исторического, стадийного развития народной музыки.

ИССЛЕДОВАНИЕ НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

(На материале одного эксперимента)

Сегодня уже ни у кого не вызывает сомнений недостаточность изучения музыкального фольклора только на основании письменных нотаций. Совершенно очевидно, что ни принятая сейчас, ни какая-либо другая система нотации не в состоянии отразить всю неповторимость и все богатство живого звучания песни, частушки, наигрыша, каждый раз как бы заново рождающихся в исполнительской практике народа. Не отрицая необходимости поиска системы графической фиксации, способной дать представление о конкретном реальном воплощении фольклорного произведения, отметим, что пока за пределами возможности нотации остаются такие важнейшие элементы исполнения, как тембр голоса певца, инструмента, особенности звукообразования (звукоизвлечения). Однако сущность проблемы заключается не только в том, что многие, даже очень важные элементы фольклора остаются вне поля зрения исследователя. На характер исполнения фольклорного произведения влияет множество долговременных и краткосрочных факторов. Обстановка, в которой происходит исполнение, состав слушателей, музыкальные и вокальные данные певца (музыканта), психический склад и психологический настрой, характер отношений со слушателями, даже состояние его здоровья — все это каждый раз вносит новые краски в исполнение, делает непохожим исполнение одного певца (музыканта) на исполнение другого. Игнорирование всех этих факторов и связей неизбежно приведет к неполному и искаженному представлению о реальной жизни фольклора. Необходимо изучать фольклор в его живом звучании, с учетом особенностей личности и мироощущения народного исполнителя, иначе говоря — необходимо изучать народное исполнительство во всех его причинно-следственных связях.

Принимая термины «народный исполнитель», «народное исполнительство», оговоримся, что будем употреблять их лишь условно, поскольку роль народного певца (музыканта) значительно активнее роли исполнителя в музыке письменной традиции, откуда этот термин заимствован.

Изучение народно-песенного исполнительства ставит перед исследователем целый комплекс вопросов. Не претендуя на полноту, попытаемся очертить круг хотя бы основных проблем.

Прежде всего, это изучение техники народного пения у различных половозрастных групп. Эту проблему можно расчленить на

ряд вопросов: 1) народно-певческое дыхание (типы народно-певческого дыхания и принципы их использования в различных жанрах; 2) народно-певческое звукообразование (характер и интенсивность подачи звука, певческая артикуляция в связи с диалектными нормами произношения, певческое звукообразование в различных жанрах и певческих tessituraх); 3) система ориентации певца в звуковысотном пространстве (этот вопрос, несомненно, тесно связан с проблемой лада в народной музыке, но не тождествен ей — он включает как выявление системы устоев и неустоев в ощущении певца, так и выявление техники тональной, ладовой и интонационной настройки народных певцов; 4) приемы вокальной орнаментации в различных песенных жанрах.

Мимо внимания исследователя не должны пройти ни речевые моменты, встречающиеся в пении, ни вопрос о взаимосвязи тембра в народно-песенном искусстве с господствующими инструментальными тембрами.

Известно, что К. В. Квитка ввел в научный обиход термин этнофония. Если подразумевать под ним область музыкальной фольклористики, изучающую народную музыку в ее живом звучании, т. е. не втиснутой в жесткие рамки чуждой ей темперированной системы, и не только в звуковысотных, ритмических, но и в тембровых характеристиках, то перечисленные вопросы и составляют круг собственно этнофонических исследований.

Тщательного и серьезного изучения требует проблема народной интерпретации — темповые градации и агогика музыкальной речи в связи с обрядовыми действиями и передвижением певца в пространстве, артикуляция мелодии (что следует отличать от певческой артикуляции), вопросы стабильности и мобильности интонации и выбора варианта.

Своеобразие проблемы интерпретации в фольклоре обусловлено спецификой народной музыки как искусства, в котором исполнитель является одновременно и соавтором. Чем более талантлив, одарен, самобытен народный певец, тем значительнее может быть его авторский вклад в произведение. Само фольклорное произведение существует в сознании многих народных певцов как некий «идеальный» тип, созданный коллективным творчеством и закрепленный традицией. Слушатель же имеет возможность познакомиться с фольклорным произведением только благодаря его интерпретации, т. е. благодаря реализации коллективного замысла посредством слышимых и видимых образов. По разным причинам и под влиянием различных факторов реализация может в большей или меньшей степени соответствовать «идеальному» фольклорному произведению. Однако и сама реализация становится одним из факторов, влияющих на фольклорное произведение. Представляется чрезвычайно интересным и актуальным как вычленение общих и индивидуальных, традиционных и новых элементов в исполнении произведений различных жанров, так и исследование механизма воздействия социальных и психологических факторов на исполнение.

Ряд интересных проблем возникает при изучении коллективного пения, в частности, вопрос о взаимовлиянии индивидуального и коллективного пения, об исполнительско-психологических связях внутри различных исполнительских групп.

Подведем итог сказанному. Народно-песенное исполнительство как предмет исследования включает в себя, с одной стороны, изучение процесса реализации фольклорного произведения в его жанровых, функциональных, социально-психологических связях, а с другой — изучение реализации как конечного результата пения певца в его динамике и живом звучании.

Изучение народно-песенного исполнительства может быть эффективным только при соблюдении двух условий: 1) при учете большого сравнительного материала по исследуемому ареалу, зоне, населенному пункту, исполнительской группе, причем художественно неполноценный материал может оказаться в научном отношении не менее важным, чем высокохудожественный, ошибки и неудачи исполнителя или исполнителей (подчас кажущиеся) не менее показательны, чем творческие озарения; 2) при применении не только собственно музыковедческих (аналитических) приемов, но и социологических методов исследования.

Методика, основанная на сочетании музыкально-аналитических и социологических методов, опробована автором, в частности, на материале народно-песенного исполнительского стиля деревни Горчаково Киришского района Ленинградской области, объектом исследования избран первичный фольклорный ансамбль, созданный здесь в 1976 г. Несмотря на то, что условия, в которых ныне приходится петь ансамблю, естественно, отличаются от тех, в которых песни исполнялись обычно в быту (а это не могло не отразиться на исполнительском стиле ансамбля), автор считает возможным рассматривать упомянутый ансамбль как певческую группу¹. Это позволяют ему следующие обстоятельства: 1) стабильный состав участников (за время существования ансамбля лишь одна исполнительница выбыла по состоянию здоровья); 2) все участники ансамбля являются местными уроженками и большую часть жизни прожили в родной деревне; 3) все участницы ансамбля знают исполняемые песни с детства, все, за исключением одной, более молодой по возрасту, пели их в молодости; 4) на протяжении всех лет существования ансамбля не было попыток преднамеренного изменения стиля ансамбля, участницам не давалось никаких советов, которые могли бы оказаться чуждыми местному исполнительскому стилю.

В репертуаре ансамбля частушки, свадебные, лирические, хородовые, игровые песни. В составе ансамбля шесть участниц в возрасте от 54 до 72 лет. В ноябре 1979 г. автором при помощи чле-

¹ Под певческой группой автор понимает более или менее стабильную по составу группу певцов, регулярно на протяжении определенного временного промежутка объединяющихся для совместного пения и благодаря этому скорректировавших свои исполнительские принципы, однако не утративших каждый своей индивидуальной манеры пения.

нов фольклорного любительского клуба «Беседа» при Дворце культуры Киришского нефтеперерабатывающего завода осуществлена многоканальная запись ансамбля и одновременно запись тех же песен в индивидуальном исполнении участниц ансамбля.

Параллельно проводился опрос участниц ансамбля по разработанным автором тестам, которые можно разделить на три группы. Первую группу составляют обычные вопросы анкетного характера (год и место рождения, продолжительность проживания в данном населенном пункте, участие в певческих группах и т. п.).

Вторую группу составляют вопросы, цель которых — выявить взаимооценку участниц певческой группы: 1) у кого, по Вашему мнению, сильный голос? 2) у кого, по Вашему мнению, красивый голос? 3) кто, по Вашему мнению, знает больше всех песен? 4) кто, по Вашему мнению, хорошо запекает?

Третья группа вопросов имеет целью выявить внутригрупповые певческие связи: 1) чье участие помогает Вам петь? 2) с кем рядом Вам удобно петь? 3) к кому Вы прислушиваетесь во время пения? 4) не бывает ли так, что кто-то мешает Вам петь? кто именно? 5) не замечали ли Вы, прислушивается ли кто к Вам во время пения? кто именно?

Поскольку данное исследование находится в начальной стадии, делать окончательные выводы преждевременно. Автор считает возможным поделиться лишь первыми результатами изучения внутригрупповых певческих связей.

По этическим соображениям мы не будем называть фамилии участниц ансамбля, а зашифруем их литерами А, Б, В, Г, Д и Е.

В табл. 1 иллюстрируются ответы участниц ансамбля на вопросы второй группы. Против номера вопроса (см. перечень вопросов, отнесенных ко второй группе) по горизонтали в ней указано количество участниц, назвавших в своих ответах певицу А, Б, В, Г, Д и Е.

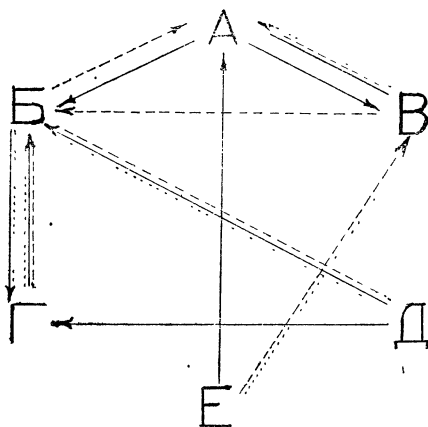
Таблица 1

Взаимооценка участниц певческой группы

	А	Б	В	Г	Д	Е
Сила голоса	1	3	4	5	—	—
Красота голоса	3	3	1	1	—	—
Знание песен	5	—	—	—	—	—
Способность к запеванию	5	4	—	—	—	—

Структура внутригрупповых исполнительских связей представлена на схеме. Векторы направлены от певицы, отвечающей на вопрос исследователя, к певице, на которую первая ориентируется. На схеме не отражены неопределенные и отрицательные ответы типа «не прислушиваюсь, пою, как знаю», «слушаю всех», «мне все равно».

В связи с тем, что на первом этапе нас интересовали лишь связи между исполнителями, но не сравнение этих связей между собой по их типу и интенсивности, опрашиваемые участницы ансамбля не были ограничены в своих ответах — они могли назвать любое количество своих товарищей, пение которых им нравится и на которых они так или иначе ориентируются во время процесса исполнения. По этой же причине автор рассматривает первые три



вопроса третьей группы как друг друга дублирующие и не анализирует разницы между ними, считая, что пока для этого недостаточно материала.

В табл. 2 отражена варьируемость основного напева лирической песни «Погуляйте-ко вы, красны девушки» (см. также нотный пример). В верхней графе таблицы показано количество попевок, варьируемых каждой певицей, в нижней — общее количество вариантов. Деление напева на попежки (сугубо условное) показано на табл. 2. Анализировался материал одной и той же многоканальной записи, когда участницы ансамбля спели указанную песню в объеме четырнадцати строф.

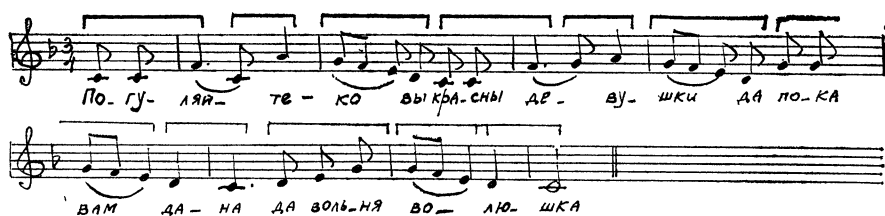
Сравнивая данные таблиц и схемы, нетрудно заметить, что исполнительницы А и Б, на пение которых ориентируется боль-

Таблица 2

Предрасположенность участниц певческой группы
к варьированию напева
(на материале песни «Погуляйте-ко вы, красны девушки»)

	А	Б	В	Г	Д	Е
Количество варьируемых попевок	11	3	5	5	4	4
Общее количество вариантов	48	7	10	13	21	8

шинство участниц ансамбля (по четыре вектора), названы и как хорошие запевалы. При этом исполнительница А, единственная, названная участницами ансамбля как знающая много песен, показала наибольшую склонность к варьированию (соотношение числа варьируемых попевок и общего количества вариантов у нее составляет 11:48), а исполнительница Б показала тенденцию к стабильности (соотношение числа варьируемых попевок и общего количества вариантов — 3:7). Если оценить каждый голос, поданный за певицу, одним баллом, то вокальные данные певицы А (по сумме показателей первой и второй графы табл. 1) оценены участницами ансамбля четырьмя баллами, а вокальные данные исполнительницы Б — шестью баллами. Небезынтересно отметить, что, как это видно из схемы внутригрупповых исполнительских связей, певицы А и Б показали друг на друга как на свои ориен-



тиры во время пения — и это при том, что отвечали они на эти вопросы довольно скупо.

Исполнительницы В и Г занимают примерно одинаковое положение и в обеих таблицах, и в схеме. По две участницы указали на них как на свои ориентиры во время пения. Примерно одинаково — соответственно, пятью и шестью баллами — оценены их голосовые данные, немногим отличаются и показатели склонности к импровизации — 5:10 и 5:13. Вместе с тем обращает на себя внимание и то, что они не названы в числе хороших запевал (хотя на практике им приходилось запевать, и не раз), и то, что прочная «двусторонняя» связь связывает певицу В с певицей А, а исполнительницу Г — с певицей Б.

Совершенно особое положение занимают в коллективе исполнительницы Д и Е. Они не получили положительных оценок своих товарищей: почти все участницы — за исключением их самих — в ответах на вопрос «не случается, что кто-то мешает Вам петь?» — указали на них. При этом у них довольно разнятся показатели склонности к варьированию: у исполнительницы Д он составляет отношение 4:21, у певицы Е — 4:8.

Никакие статистические данные сами по себе не могут дать качественную характеристику художественных особенностей народно-песенного исполнительства. Поэтому автор считает необходимым дополнить их непосредственными наблюдениями в процессе исследования внутриголосовых исполнительских связей.

Исполнительница А от природы обладает сопрано большого диапазона. Тембр голоса довольно «светлый», и благодаря этому

ее пение всегда выделяется из общего звучания ансамбля. Певица прекрасно владеет и пением типа «напевание» — тогда ее голос звучит тепло, мягко, и «интенсивным» пением — тогда ее голос звучит звонко, ярко, иногда даже резко. Исполнительница великолепно владеет певческим дыханием. В последние годы голос певицы претерпел некоторые изменения — по собственному ее замечанию, ей стало легче петь в нижнем регистре, тем не менее она уверенно поет варианты как верхнего высотного пласта, так и нижнего. Сравнение многоканальной записи 1979 г. с записью 1977 г. показало, что исполнительница А, запевая песню «Погуляйте-ко вы, красны девушки», начала ее на большую секунду ниже, чем в 1977 г., но, однако, в записи 1979 г. она наряду с вариантами нижнего и среднего звуковысотного пласта исполняла варианты верхнего звуковысотного пласта, которые отсутствовали или только были намечены в записи 1977 г. Кроме того, насколько позволяет судить одноканальная запись 1977 г., в 1979 г. эта исполнительница не спела полностью ни одного варианта из тех, которые зафиксированы записью 1977 г. Певица обладает превосходной памятью, хорошо помнит и напевы, и поэтические тексты песен, исполнявшихся в годы ее молодости (однажды в течение вечера она спела 148 частушек). Характерная особенность певицы — в том, что она «входит» в лад постепенно, на протяжении двух-трех строк песни.

Исполнительница Б в настоящее время обладает сопрано небольшого диапазона, звучащим, несмотря на некоторую «ломкость» (которую можно объяснить и возрастом, и неудовлетворительным состоянием здоровья в последнее время), довольно ровно во всех тесситурах. Певица твердо помнит напевы всех исполняемых песен, но иногда путает поэтические тексты. Тенденция к стабильности, которую проявила певица при исполнении песни «Погуляйте-ко вы, красны девушки», подтверждается и сравнением записей: в 1979 г. она пела те варианты напева, которые господствовали в записи 1977 г.

Исполнительницы В и Г обладают сильными голосами типа меццо-сопрано. У обеих доминирует прямая подача звука при пении и обращает на себя внимание преимущественное пользование головным регистром. При этом голос певицы Г, как правило, звучит более «интенсивно», напряженно, у певицы В — более спокойно. Пение интонационно устойчиво. Знание традиционного песенного репертуара указанными исполнителями ограничено (особенно это касается певицы В).

Исполнительницы Д и Е поют интонационно неустойчиво. Голоса характеризуются возрастной «ломкостью». Сравнение их индивидуального пения с пением в ансамбле показало, что при коллективном пении их исполнение становится более определенным и ритмически, и интонационно (особенно это касается певицы Д, которая, исполняя самостоятельно песню «Погуляйте-ко вы, красны девушки», спела ее в таком варианте, который не имел ничего общего с основным напевом ни в интонационном, ни в ритмиче-

ском отношении и отличался даже метром). Обладая посредственной памятью, певицы значительно хуже знают репертуар ансамбля, чем остальные его участницы. Тем не менее автор не рискует ни зачислять этих певиц в разряд «плохих» или «фальшивящих» исполнителей, ни соглашаться с мнением остальных участниц ансамбля об исполнительницах Д и Е как о певицах, безусловно мешающих коллективному пению, и полагает, что и само индивидуальное пение исполнительниц Д и Е, и их роль в процессе коллективного пения требуют дальнейшего объективного изучения.

Внимательный читатель заметил, видимо, некоторое несоответствие между оценками участницами ансамбля голосовых данных певицы Б и личными наблюдениями автора, особенно в отношении силы (громкости, как уточнялось при опросе). На наш взгляд, в оценках участниц ансамбля дает себя знать сила инерции — они оценивают себя и своих товарищей не такими, каковы они есть сегодня, а какими они их знают давно. Особенно это относится к оценке тех людей, которые пользуются определенным авторитетом. Что же касается исполнительницы Б, то и наблюдения автора, и многоканальная запись относятся к тому периоду, когда физическое состояние певицы оставляло желать лучшего, а голос человека чрезвычайно подвержен влиянию и возраста, и общего состояния здоровья.

На основании всего сказанного можно прийти к следующему предварительному заключению: 1). В исследуемой певческой группе существуют два психологических типа исполнителей — ведущих (лидеров) и ведомых. К первому относятся певицы А и Б, ко второму — певицы В, Г, Д, Е. В реальной обстановке при выявлении лидера учитываются не только голосовые данные, но и знание традиции. 2). В исследуемой певческой группе существуют два типа певцов по склонности к варьированию (импровизации) — стабильный и мобильный. К первому типу относятся певицы Б, В, Г и Е, ко второму — певица А (и, возможно, исполнительница Д). Наличие в ансамбле и, в частности, среди лидеров певцов этих двух типов обеспечивает одновременно и сохранение, и развитие традиции.

Дальнейшее совершенствование избранной автором методики позволит не только уточнить характеристику конкретной певческой группы, но и проверить возможность ее применения в изучении народно-песенного исполнительства на более широком материале.

О КОДИРОВАНИИ РИТМИЧЕСКИХ ФОРМ

Практика сравнительных исследований, а также работы по систематизации и каталогизации произведений народной музыки показывают, что оперирование ритмическими формами в обычной нотной записи часто оказывается делом весьма трудоемким и в конечном счете малопродуктивным. Поэтому для облегчения процесса обработки материала, а также поиска нужной информации обыкновенно прибегают к их кодированию — переводу на другую, более удобную систему условных обозначений.

Хотя в литературе представлено немало опытов кодирования народно-песенной ритмики¹, эта, казалось бы, незамысловатая задача не получила вполне удовлетворительного решения. Их важнейший недостаток — принципиальная конвенциональность применяемых кодовых обозначений, по своей природе, как правило, нейтральных, безразличных к отражаемому явлению. Устанавливаемые от случая к случаю, они не имеют единых, строго фиксированных значений и используются различными авторами в разном толковании. Это, разумеется, снижает качество используемых кодов как носителей информации и средства научного общения. Отсюда — насущная потребность в такой методике кодирования ритмических форм, которая, благодаря автоматичности переходов от нотной записи к ориентирующим кодовым обозначениям и обратно, обеспечивала бы последним объективность и абсолютную однозначность.

Решение этой задачи может быть осуществлено посредством следующих довольно простых правил (алгоритма) кодирования:

(1) свойственная ритмической форме наименьшая (наиболее короткая) длительность принимается в качестве счетной единицы (*chronos grōtos*) и обозначается цифрой «1»;

(2) остальные длительности мысленно расщепляются на счетные единицы («слигванные» наименьшие длительности), из ко-

¹ Людкевич С., Роздольский Й. Галицько-руські народні мелодії. Львів, 1906—1908, ч. 1—2, с. 1, 3, 12; Колесса Ф. Мелодії гаївок. — В кн.: Гнатюк В., Роздольський Й., Колесса Ф. Гаївки. Львів, 1909, с. 1, 8; Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ, 1970, с. 358, 379, 381, 388, 403; Bartók B. Das ungarische Volkslied. Berlin: Leipzig, 1925, S. 19, 30; Квитка К. В. Избранные труды. М., 1971—1973. Т. 1, с. 40—41, 49; Т. 2, с. 121, 128—132, 148—167; Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 88—91, 97—98, 103, 301—302; Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975, с. 38, 171; МААФАТ-75 (Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов). Материалы. Ереван, 1977, с. 72, 159, 191—192, 198, 200, 211—216.

торых первая записывается цифрой «1», все последующие — цифрой «0»;

(3) возникающая таким образом цепочка единиц и нулей разбивается справа налево на грани по четыре цифры (неполная крайняя грань слева при этом дополняется нулями);

(4) каждая грань выражается соответствующим буквенным символом по таблице:

Грани	0000	0001	0010	0011	0100	0101	0110	0111
Символы	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>k</i>	<i>l</i>

Грани	1000	1001	1010	1011	1100	1101	1110	1111
Символы	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>r</i>	<i>s</i>	<i>t</i>	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>z</i>

(5) полученная в результате последовательность буквенных символов и образует кодовую формулу ритмической формы.

Таким образом, можно кодировать как отдельные ритмические рисунки:

$$1. \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ } \longrightarrow \text{ ♪ } = 1 \rightarrow \frac{1111}{z}$$

Код *z*

$$2. \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ } \longrightarrow \text{ ♪ } = \text{I}, \text{ ♪ } = \text{♩} = 10 \rightarrow 110110 \rightarrow \frac{0011}{f} \cdot \frac{0110}{k}$$

Код: *fk*

$$3. \text{ ♪ ♪ ♪ . ♪ ♪ ♪ } \longrightarrow \text{ ♪ } = \text{I}, \text{ ♪ } = \text{♩} = 10, \text{ ♪ } = \text{♩♩} = 100, \text{ ♪ } = \text{♩♩♩} = 1000 \\ \rightarrow 1000 \rightarrow 111001101000 \rightarrow \frac{1110}{y} \cdot \frac{0110}{k} \cdot \frac{1000}{m}$$

Код: *ymt*,

так и ритмические формы напевов в целом²:

$$4. \left(\frac{6}{8}\right) \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ . | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ . } \parallel \longrightarrow \\ \rightarrow 111110101100111110100100 \rightarrow \frac{1111}{z} \cdot \frac{1010}{r} \cdot \frac{1100}{t} \cdot \frac{1111}{z} \cdot \frac{1010}{r} \cdot \frac{0100}{s}$$

² Людкевич С., Роздольський Й. Указ. соч., № 1; Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. М., 1968, № 1; Квітка К. Народні мелодії: 3 голосу Лесі Українки. Київ, 1917—1918, № 1.

Код: *zrtzrg*

5. $\frac{3}{2}$  $\rightarrow 111110111110110101 \rightarrow$
 $\rightarrow \frac{0011}{f} \cdot \frac{1110}{y} \cdot \frac{1111}{z} \cdot \frac{*1011}{s} \cdot \frac{0101}{h}$

Код: *fyzsh*

6. $\frac{2}{4}$

Код *zzznzzzn*

или с учетом присущей им структуры членения³:

4a. $111110101100/111110100100 \rightarrow \frac{1111}{z} \cdot \frac{1010}{r} \cdot \frac{1100}{t} / \frac{1111}{z} \cdot \frac{1010}{r} \cdot \frac{0100}{g}$

Код: *zrt/zrg*

5a. $111110 \ 111110 \ 110101 \rightarrow \frac{0011}{f} \cdot \frac{1110}{y} \cdot \frac{0011}{f} \cdot \frac{1110}{y} \cdot \frac{0011}{f} \cdot \frac{0101}{h}$

Код: *fy2fh*

$$6^a. \frac{1001}{n} / \frac{1111}{z} \frac{1111}{z} \frac{1111}{z} \cdot \frac{1001}{n} \rightarrow \frac{1111}{z} \frac{1111}{z} \frac{1111}{z}.$$

Код: $z^{2zn/2}$.

Преимущества данной системы кодирования заключаются прежде всего в том, что она, обладая достаточной широтой охвата явления, не нуждается в специальном тезаурусе. Ее символы воспроизводят в свернутом виде соответствующую ритмическую форму, и следование вышеуказанному алгоритму в обратном порядке позволяет легко декодировать их, например:

$$7 \text{ cmmb} \rightarrow \frac{c'}{0001} \cdot \frac{n}{1001} \cdot \frac{m}{1000} \cdot \frac{b}{0000} \rightarrow 11001100000000.$$

(где допустим $1 = \bullet^3$) — 

³ Музыкально-синтаксические построения, отвечающие поэтическим строкам (стихам), размежеваны косой чертой; построение, отвечающее синтаксическим группам (полустиям), — пробелами между символами (группами символов). Цифра перед пробелом и после косой черты указывает количество непосредственных повторов данной музыкально-ритмической формы, равной синтаксической группе или поэтической строке соответственно.

Буквенные же обозначения дают возможность использовать алфавитный принцип группировки материала при составлении элементарных каталогов, указателей, таблиц и т. п., что наглядно иллюстрирует «словарь» музыкально-ритмических форм народных песен из первого выпуска сборника М. Лысенко⁴:

Схематичные ритмические формы напевов	Номера песен
<i>cs cy ct/cs2 ct</i>	3
<i>dr jz/jz2 rym</i>	19
<i>dx2/4</i>	38
<i>fk2 cst/2</i>	9
<i>fk ft fg/ fk2 fg</i>	4
<i>fr2 yrm/2</i>	24, 30
<i>fr2 yrm/z rr yrm</i>	7
<i>fr2 zrb/z ddrb rym</i>	28
<i>fr yrm/2 mrm yrm</i>	35
<i>fr zrb/2 fr2/3</i>	26
<i>fy2/ z2 fy</i>	33
<i>fz2 rym</i>	23
<i>lk2/2</i>	2
<i>mm yrm/2 mr rm/5 z2/2 y2/2</i>	40
<i>rrb2 yrm/2</i>	14
<i>rr2 zr z2 rr</i>	8
<i>skm xrm/ dy fk skm</i>	21
<i>sm ym xy2 mmym</i>	17
<i>sr2 ssmm/2</i>	13
<i>s z/ z2/3</i>	20
<i>yrm2/ ds fr yrm</i>	22, 27
<i>yrm2/ fr2 yrm</i>	10, 18
<i>y2 ydmm/2</i>	34
<i>zm yr zmm/zm sr yrm</i>	1
<i>zr2/ zrm/2</i>	15
<i>zr2/2</i>	32
<i>z s zr/2</i>	39
<i>z ym zmm/2</i>	29
<i>z y zr/2</i>	36
<i>z zr/3 rm zr/ z zr</i>	6
<i>z3 rmm/ rm2/ rr2 z rmm</i>	16
<i>z2 zr/2</i>	11, 12, 31
<i>z2/z ym</i>	5
<i>z3 yr/rr2 z yr</i>	25
<i>z2/4</i>	37

⁴ Лысенко М. Збірник українських пісень. Лейпціг, 1868, первый выпуск.

Л. М. ИВЛЕВА

ДВА МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ АСПЕКТА В ТЕАТРОВЕДЧЕСКОМ ИЗУЧЕНИИ ОБРЯДОВО-ИГРОВОГО ФОЛЬКЛОРА

Многие фрагменты русских «народных праздников и суеверных обрядов» можно рассматривать с театроведческой точки зрения. Это означает, во-первых, возможность интерпретировать их как драматизированное воплощение, как игровую версию мифологических представлений и соответствующих им сюжетов, во-вторых, непродуктивность поиска какой-либо корреляции между игровой формой обрядовых действий и их культовой семантикой или прагматикой (обычно связь такого рода устанавливается в виде обратной зависимости, а за коэффициент театральности принимается в этом случае исторически возрастающая эстетическая функция обряда). На наш взгляд, излишне обуславливать театроведческий интерес к обряду непосредственно процессом разрушения последнего — ослаблением его мифологической содержательности и, соответственно, высвобождением и усилением его эстетической функции, так как его «театральность», по существу, находится за этими пределами и определяется другими факторами.

Хотя в целом проблема театроведческого подхода к фольклорно-этнографическим явлениям не нова, далеко не все аспекты осознаны, вычленены и сформулированы: на русском материале ставится эта проблема недостаточно широко и универсально, а методологические принципы ее решения до сих пор по традиции ограничиваются эволюционистскими теориями и сковываются, как правило, идеей прогресса, якобы достаточно наглядно осуществляемого в последовательной смене игровых явлений. Эта установка эволюционизму стала инерционной — она сильна даже там, где подобный взгляд на игрище и обряд (главным образом, свадебный и календарный) заведомо выпрямляет историю русского театра, делает ее предельно целеустремленной, устраняет тот разрыв и стирает ту черту, которые реально существовали между народной и профессиональной театрально-игровыми культурами.

Опыты осмысления обряда под театроведческим углом зрения

берут начало в науке XIX в. — фольклористике, этнографии, истории театра — и, в общем, достаточно многочисленны; не каждый из них, правда, имеет характер систематического изложения, отличающийся, к примеру, работы В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Н. И. Савушкиной, В. Е. Гусева¹, зато все они (в различных вариантах) продолжают и утверждают идущую от Я. Гримма традицию историко-генетического подхода к решению данной проблемы: обряды рассматриваются как своеобразный пролог театра, как его исток и первоступень — тот нижний предел, до которого наше знание истории театра может быть доведено².

С этой точки зрения и театр профессиональный, и собственно народный театр (малой и большой форм, по терминологии Всеволодского) имеют одинаковую предысторию — длительное вызревание в обряде, который признается при этом наиболее ранней стадией в развитии театра вообще, представляющей собой либо «примитивные театральные действия» и «примитивную форму драматического искусства», либо только отдельные их элементы³. В первом случае предполагается, что накопление театральности в обряде (сторонниками этой концепции всегда объясняемое историческим смещением его функций — выдвиганием на первый план эстетической функции взамен магической) дает в итоге качественно новый результат, выходящий за пределы фольклора, т. е. создает предпосылки для рождения профессионального театра⁴; во втором — что поэтапное нарастание театральности в недрах самого фольклора исторически осуществляется в постепенном движении к собственно народному театру либо от игрища, через промежуточную обрядовую стадию (Всеволодский-Гернгросс⁵), либо непосредственно от обряда с присущими ему элементами те-

¹ Всеволодский (Гернгросс) В. Н. История русского театра. В 2-х т. Т. 1. Л.; М., 1929; Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976, с. 32—57; Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977, с. 11—53.

² См.: Каллаш В. Страничка из истории народного театра. М., 1903, с. 3—4; Харузина В. Н. [Рецензия на:] С. Meinhof. Die Dichtung der Africaner. Berlin, 1911. — Этнографическое обозрение, 1912, № 3—4, с. 124—125; У корней театра (от редакции). — Маски, 1912, № 1, с. 71; Бонч-Томашевский М. Театр и обряд. — Там же, 1912—1913, № 6, с. 1—20; Морозов П. О. Народная драма. — В кн.: История русского театра. Т. 1. М., 1914, с. 1—8; Гоян Г. Путь развития русского театра. М.; Л., 1939, с. 44—47; Кулаковский Л. Искусство села Дорожево. У истоков народного театра и музыки. М., 1975.

³ Критику подобных концепций см. Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр (к проблеме типологии игровых явлений). — В кн.: Народный театр / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1974, с. 20—23.

⁴ См.: Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М., 1948, с. 26—42; Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и России. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Т. 3. Харьков, 1911, с. 1—8; Авдеев А. Д. Происхождение театра: Элементы театра в первобытнообщинном строе. М.; Л., 1959, с. 37.

⁵ См.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Указ., соч., с. 16—19; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М., 1959 (гл. От игрища к драме).

атральности (Савушкина, отчасти Гусев⁶ и мн. др.). Таким образом, в рамках рассматриваемых концепций профессиональный русский театр и театр народный в равной мере оказываются вершиной или, по выражению Савушкиной, «кульминацией театральности», а обряд на этом фоне расценивается как ее минимум и зародышевое проявление (не случайно речь при этом идет не об игровом характере или игровой природе обряда, а всего лишь о присущих ему элементах театральности).

Думается, что видеть в обряде истоки собственно театрального искусства (в любой из его разновидностей) есть смысл только там, где они действительно определили русло театра в собственном значении этого слова и где факт преемственной связи между обрядом и театром может быть достоверно установлен. Путь, по Аристотелю, пройденный древнегреческим театром от обряда, не есть, как свидетельствуют факты, универсальный путь, и соответственно, не есть путь любой отдельной театральной культуры. У истоков русского профессионального театра был, как известно, не национальный фольклорный театр, не обрядово-игровые явления народной культуры, но профессиональный же театр — в одной из западноевропейских его разновидностей. Русский «культурный» театр не был ориентирован на фольклор, с оглядкой на театральные возможности своего народа, не вышел стихийно из недр народно-игровой традиции, но был заимствован и питался некоторое время соками инородной культуры. Законы этого театра не только не были согласованы с принципами, которые управляли стихией русского игрового фольклора, но во многом противостояли им: народный игровой язык, скрывавший в себе большие возможности обновления профессионального театра, долгое время существовал параллельно ему, оставался по ту сторону интересов и целей «культурного» театра и был в этом смысле осознан и оценен последним значительно позже.

В то же время и русский народный театр в большинстве своих проявлений не вызревал непосредственно из зерна народного обряда, а был обязан своим происхождением источникам самого разного характера. Факты и в данном случае требуют отказа от соблазнительной аристотелевой формулы: из небогатого репертуара русского народного театра «Царь Максимилиан», например, лишь вращаясь в народную почву в уже готовой драматической форме, начинал осваивать отдельные сюжетные и стилистические пласты народной игровой культуры; другая известная драма — «Лодка» — исконно также не была связана с обрядовой практи-

⁶ Гусев В. Е. Указ. соч.; Гусев В. Е. От обряда к народному театру: эволюция святочных игр в покойника. — В кн.: Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974, с. 49—59; Савушкина Н. И. Указ соч., с. 4 (отметим, между прочим, что, признавая обряд универсальным источником театра, Н. И. Савушкина намечает, однако, противоречащую этому типологическую градацию театральности в фольклоре, начиная этот ряд не с обрядово-игровых явлений, а с искусства сказочников, в котором автор усматривает минимум театральности).

кой и представляла собой, по-видимому, драматизированную версию песни «Вниз по матушке по Волге», осложненную рядом разноисточниковых мотивов и сцен.

Таким образом, мы не можем представлять историю русского театра как единый процесс, мы не вправе вытягивать сквозную, непрерывную линию развития русского театра и видеть ее начало в фольклоре: точка встречи русского фольклора (игрового в том числе) и русского профессионального театра не лежит в пункте возникновения последнего. Здесь и встает, как нам кажется, чрезвычайно существенный и методологически первостепенный вопрос о правомерности изучения на русской почве обрядово-игровых форм фольклора в соотношении с культурой театра. На наш взгляд, такое изучение принципиально возможно, однако плодотворным оно может оказаться лишь при условии переключения проблемы из генетического (историко-эволюционного) русла в типологическое. То, что русский театр не вырос из обряда, не означает еще, что эти явления не могут быть поставлены рядом и соотношены друг с другом. Для нас это означает лишь то, что отсутствие прямой генетической связи между ними не должно мешать поиску такого методологического основания, которое позволит увидеть больше, нежели чисто внешнюю, механическую, причинно-следственную (к тому же исключительно гипотетическую) связь данных явлений — в виде их временной последовательности; оно не должно препятствовать поиску такого принципа, который поможет обнаружить внутреннее, глубинное соответствие между ними. Такое основание и такой принцип видятся нам в структурно-типологическом подходе: отношения, которые связывают в данном случае обрядово-игровые действия и театр, не являются родственными — это отношения некоторого изоморфизма, которые следует рассматривать прежде всего типологически. Более того, театроведческий подход к обрядово-игровым явлениям и становится для нас преимущественно подходом типологическим, который — в отличие от всевозможных историко-генетических штудий, дающих лишь бесконечно длинные цепи преемственности, выводящие одного явления из другого (из элементов другого), — потребует разработки критериев, позволяющих как сближать обряд с театром по существу (а не только во времени)⁷, так и противопоставлять их друг другу в качестве разных игровых систем.

⁷ Сведение истории русского театра к некоторому ряду явлений, исторически следовавших одно за другим (напр.: «игрища перерастали в позорища», «сперва возникают устная народная драма и простейшие формы кукольного театра... позже было заложено основание национальной письменной драматургии, обслуживавшей придворный и школьный театры», см. *В. Н. Всеволодский-Гернгросс. История русского драматического театра. Т. 1. М., 1977, с. 40*), приводит к тому, что отдельные звенья этого ряда замыкаются на себе, рассматриваются изолированно, а точки касания между ними либо вообще не принимаются во внимание, либо берутся только как точки столкновения этих явлений во времени. При таком взгляде на вещи невозможно получить типологию игровых форм и, соответственно, представление об игровом языке в целом, т. е. игровом языке как таковом.

Обрядовые действия, полифункциональные и полисемантические, соотносимы для нас с театром через понятие игры⁸, а само это понятие сущностно, на наш взгляд, как для театра, так и для названных фольклорно-этнографических явлений. В первую очередь, данная методологическая установка означает, что характеристика обрядовых действий с точки зрения театроведа — вопреки сложившейся научной традиции — не должна зависеть от количественного соотношения в нем магически-мифологического и эстетического⁹: для этнографа и фольклориста имеющее первостепенную важность, оно не может быть определяющим в театроведческой концепции обряда, где этот материал рассматривается не столько под углом его обрядовой принадлежности, сколько с точки зрения специфически игровой модели мира, им создаваемой. Это отнюдь не исключает и не отменяет необходимости учета всех этнографических признаков данного материала, поскольку именно они определяют содержательность подобного рода игр и, кроме того, во многом делают специфичной их игровую форму, — это лишь иначе расставляет акценты.

После работ продолжателей А. А. Потебни, в частности, Н. Ф. Сумцова, в русской фольклористике нередко приходится читать о превращении обряда в игру лишь по мере его вырождения, постепенного освобождения от магических функций и мифологического содержания, нарастания в нем чистой занимательности, развлекательности, зрелищности, делающих его якобы впервые театроведчески значимым¹⁰. Стало общепринятым писать об игре как о пережиточной форме обряда, завершающей длинный путь его развития и создающей возможность перехода в новую, театральную, стадию его жизни, т. е. считать игру неисконной, вторичной формой существования обряда, своеобразной компенсацией утраченного им магически-мифологического комплекса значений.

Отметим, во-первых, что констатация процесса разрушения обряда — на фоне фиксируемых собирателями подробностей обряда — является преждевременной и сопровождается зачастую синонимичным использованием разных значений слова «игра», являющихся на самом деле омонимами (игра как драматическая форма выражения и игра как развлечение, забава, как обозначение

⁸ Подробнее см. *Ивлева Л. М.* Указ. соч., с. 24—25.

⁹ Достаточно вспомнить в связи с этим чрезвычайно важный, на наш взгляд, вывод, к которому пришел П. Г. Богатырев в результате рассмотрения функций «народно-драматического искусства»: «...не всегда функция эстетическая является доминантной». (см. *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков. — В кн.: Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 49).

¹⁰ Эта точка зрения нашла выражение в следующих работах: *Харузина В. Н.* Прimitивные формы драматического искусства. — *Этнография*, 1927, № 1, с. 57—85, № 2, с. 283—300; 1928, № 1, с. 24—43; № 2, с. 3—31; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Введение. — В кн.: Игры народов СССР. Л., 1933, с. XXIV—XXV; *Акимов Т. М.* Русская народная драма XVIII—XX вв. — В кн.: Русский фольклор: Материалы и исследования. 2. М.; Л., 1957, с. 343; *Гусев В. Е.* Истоки русского народного театра, с. 5—6; *Савушкина Н. И.* Указ соч., с. 4.

ние бесцельной, несерьезной деятельности в противоположность целенаправленной и полезной)¹¹.

Во-вторых, обратим внимание на то, что идеологическая окраска обряда исторически действительно могла меняться, как менялись и конкретно-игровые формы его выражения, — постоянно, неизменно присущей ему оставалась лишь его игровая природа. Конкретный характер обрядово-игрового действия мог видоизменяться в зависимости от той или иной функционально-семантической актуализации обряда носителем, но природа обряда как *игровой формы* ритуальной деятельности оставалась при этом величиной постоянной, измеряемой комплексом *перевоплощения* (преображения) и *действия*. Это означает, что значительная часть обрядов предстает перед нами как мифология, актуализируемая в игровой форме: перевоплощение и действие оказываются для них специфическими категориями формы, а мифологическое содержание воспроизводится средствами игрового языка: разыгрывается, представляется в лицах.

В связи с этим существенно напомнить, что перевоплощение игровое выступает в фольклоре на фоне перевоплощения абсолютного, воображаемого, допускаемого на уровне веры, — долгоили кратковременного превращения в иное существо, называемого «оборотничеством». В последнем случае игры нет — нет двуплановости в поведении «оборотня», нет осознания фиктивности выступления одного лица от имени другого. Способностью к доподлинному превращению в народном суеверии активно наделена всевозможная «нечистая и неведомая сила»: ведьмы, банные, лешие, водяные, домовые, колдуны и колдуньи (для них превращение и есть оборотничество, т. е. превращение «туда -и обратно»), пассивно — проклятые родителями дети, вообще заклятые люди. И те, и другие превращаются (бывают превращаемы) в свиней, коров, собак, медведей, сорок, гусей, куриц, лягушек, журавлей¹².

Все названные образы мы найдем и в святочном ряженье, например; однако оборотничество — в отличие от него — это антиигровое явление, в котором нет иллюзии превращения, но есть само перевоплощение в буквальном смысле слова, временное или

¹¹ Недостаточное различие этих понятий характерно, к примеру, для В. Н. Всеволодского-Гернгросса (см. Игры народов СССР), принципиально разомкнувшего привычные театроведом границы за счет фольклорного материала. В данном случае существенно только одно значение термина «игра»: игра как форма отражения действительности противопоставляется здесь последней не по признаку «серьезный — несерьезный», «утилитарный — лишенный утилитарности», а по признаку «настоящий — специфически имитирующий настоящее». В принципе предметом театроведческого анализа может стать далеко не все, что в народе называют игрой, хотя само по себе строительство смысловых мостов от явлений одного типа к явлениям другого — посредством языковой практики народа — не всегда бывает бесплодным.

¹² Записи подобного рода суеверных рассказов и поверий многочисленны, укажем лишь некоторые из них: Предания о народных суевериях, поверьях и некоторых обычаях. М., 1861, с. 36; *Иваницкий Н.* Заметки о народных верованиях в Вологодской губернии. — Этнографическое обозрение 1891, № 3 (гл. Вера в превращения).

постоянное. Превращение мыслится здесь как абсолютное и полное, независимо от его продолжительности, при этом сама возможность изменения облика обусловлена магически (принадлежностью нечеловеческому миру, например), в то время как в ряженье, наоборот, магические способности обусловлены переменной облика, приобретаются определенными лицами именно таким образом.

Итак, очевидна значительная разница между ряженым в гуся, волка, свинью, медведя и т. д., который только представляет воображаемое превращение, имитирует его, и, к примеру, ведьмой, которая на святках, по верованиям народа, «оборотится свиньей, да за девками пылет»¹³, или колдунами, способными «прикидываться различными животными»¹⁴. Водораздел между превращением такого рода и перевоплощением в обрядовой игре — это граница между действительностью (в данном случае мифологической) и игрой в эту действительность. Нельзя сказать, что эта граница абсолютна при дифференциации данных явлений: как ни далеко отстоит ряженье (святочное, например) от оборотничества, оно несет на себе определенный отпечаток последнего, являясь не просто стадией в развитии идеи превращения одного существа в другое, но и особой формой актуализации этой веры. Шкала перевоплощения в фольклоре многоступенна — от внешнего подражания какому-либо персонажу до веры в подлинное превращение в него, когда в результате перевоплощения «маска», «костюм» как бы намертво прирастают, становятся собственной плотью¹⁵, — но не все из этих ступеней могут стать предметом театроведческого изучения.

Мифологическое содержание, получающее в обряде игровую форму выражения, и актуализируется здесь, соответственно, в каждом новом исполнении по законам игры: прошлое (или предполагаемое, желаемое будущее) — неизбежно — силою игры — переводится здесь в план настоящего времени. Актуализация эта связана с наиболее ответственными, поворотными моментами природного или индивидуального жизненного цикла, когда очередное «проигрывание» определенной сюжетной схемы становится заново значимым, обеспечивающим вероятность благоприятного хода событий на определенном отрезке времени — будь то новый период кругового движения природы или новая фаза в круговороте человеческой жизни.

Необходимо заметить, что театроведческое понимание обряда по существу является логическим следствием или обратной сто-

¹³ Виноградов В. С. Селение Никольское Енотаевского уезда. — В кн.: Зеленин Д. К. Описание рукописей Ученого архива РГО. Вып. 1. Пг., 1914, с. 65.

¹⁴ Довнар-Запольский М. В. Белорусы (этнографический очерк). — В кн.: Довнар-Запольский М. В. Исследования и статьи. Т. 1. Киев, 1910, с. 286.

¹⁵ Поверья такого рода многочисленны и зафиксированы многими собирателями. См. Предания о народных русских суевериях, поверьях и некоторых обычаях. М., 1861, с. 36; Зеленин Д. К. Описание рукописей Ученого архива РГО. Вып. 2. Пг., 1915, с. 794; Иваницкий Н. Заметки о народных верованиях в Вологодской губернии. — Этнографическое обозрение, 1891, кн. 3, с. 228),

роной многих известных этнографических его концепций. Понимается ли обрядовое действие (к примеру, святочное ряжение, обряды Семика, Купалы, Масленицы) как символическое изображение наступающего в природе обновления — «как обычай лично представлять богов-покровителей природы»¹⁶ (в том числе их животные олицетворения; считаются ли соответствующие обряды отражением культа предков — с акцентом на игровом воплощении либо богов-предков, либо покойников вообще, либо тотемных их заместителей; идет ли речь о попытке воссоздать в обряде мир нечистой силы (в магических или апотропеических целях) — всюду подразумевается при этом один и тот же, по сути, игровой язык, а именно: достижение иллюзии присутствия божеств природы, богов-предков, мертвецов, духов-оборотней и т. д. — своеобразная персонификация их, основанная на фиктивном выступлении от их лица.

Таким образом, театроведческий взгляд на обряд есть лишь обращение этнографического взгляда на него: основные игровые признаки обряда являются как бы модификацией признаков этнографических, их alter ego и могут стать одним из языков описания обряда. Поле значений собственно игровых признаков обряда во многом обуславливается этнографическими факторами, и специфика обрядового перевоплощения, например, полноценно может быть определена только в результате ответа на вопросы о том, кому (в половозрастном смысле), в каких временных границах допускается данной традицией представлять другое существо, в какой аудитории (для кого), какими способами и средствами и для каких целей это осуществляется и т. д.

Одна из особенностей обрядового перевоплощения состоит, в частности, в том, что достаточным условием его оказывается, как правило, изменение внешнего облика — надевание определенного костюма, в отдельных случаях — маски, а также аналогичное ей прятание лица под платком или кисей, чернение лица сажей или обсыпание его мукой, мелом. Внешнее преобразование — от весьма незамысловатого, но обеспечивающего неузнаваемость, до самого изощренного — использовалось в этих случаях для фиктивного действия от лица другого существа и было основным знаком игры: оно служило обозначением временных границ игрового мира, его начала и конца. Как способ достижения неузнаваемости оно свидетельствовало о временном отказе ряженого участника игры от собственного облика по известной пословице «в рогожу одеться — от людей отречься», что сразу же выделяло его из среды других участников обрядового действия¹⁷: он приобретал, вернее, актуализировал, таким образом некоторые магические способно-

¹⁶ Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. — Киевская старина, 1889, т. 26, с. 414.

¹⁷ Не случайно обрядовое переодевание нередко сравнивалось с метаморфозами нечистой силы, своего обличья не имеющей и «надевающей» практически любую личину.

сти (например, способность воздействовать на будущее), наделенных определенными сакральными правами.

Все это нашло отражение в особой атмосфере опасности, греховности и страха, с одной стороны, уважения и почитания, с другой, которая окружала его (она достаточно полно восстанавливается по этнографическим источникам, хотя в театроведческой концепции ряженья ею нередко начисто пренебрегают, сводя прагматику ряженья к удовольствию и развлечению); это обнаруживается и в дозволенной ряженному свободе слов, поступков. Последнее особенно красноречиво выступает в тех описаниях обрядовых игр, где подчеркивается ненаказуемость фамильярных действий ряженого, вне ряженья недопустимых, а также обрядовая обязательность субъективно нежелательного, в том числе грубых жестов, реплик, движений: социально полезные, отвечающие интересам коллектива в целом, эти действия подчиняли себе интересы отдельных членов коллектива, которые, как свидетельствуют многочисленные описания, подвергались при этом испытанию страхом, болью, стыдом и т. д.¹⁸

Любой отказ от своего облика, греховный, по христианской концепции, связью с дьяволом, и с языческой точки зрения не был, вероятно, «чистым»: амбивалентность контакта с другим миром, равно полезного и опасного, вела к двойственности восприятия его в соответствующем коллективе, что и выражалось в одновременности страха и почитания по отношению к человеку, изменяющему в обряде свой облик. Опасность подобного союза граничила с приобретением в нем благ, необходимых всему коллективу. Снятие же одежды, маски, «грима», служащих в обрядовой игре средством магической сопричастности другому миру, не всегда освобождала рядившегося от приобретенных им свойств и от опасной для общества нечистоты: они могли оказаться продолжительнее самих границ перевоплощения в другое лицо. Поэтому вслед за снятием костюма и маски, иногда в специально предназначенные для этого ритуальные моменты (в русской традиции, например, в Крещенье), необходимо было подвергнуться некоторым очистительным процедурам. Не связанные с собственно игровой формой обряда (они предписывались и участвующим в гадании девушкам), эти процедуры тем не менее характеризуют обрядовую игру как игру особого типа.

В свою очередь, было бы нетрудно показать, что так называемая условность и шаржированность в изображении ряженым животных и других персонажей не может считаться лишь проявлением определенной художественной тенденции, хотя именно эта точка зрения прочно устоялась в науке. Как показывает, например, предпринятый нами в другой работе анализ мира персона-

¹⁸ См. *Завойко К. В.* В костромских лесах по Ветлуге-реке. — В кн.: Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 8 (1). Кострома, 1917, с. 26.

жей ряженья¹⁹, дело здесь не в условности жанра — дело в том, что соответствующие персонажи не являются выхваченными непосредственно из жизни, не являются копией отдельных фактов эмпирической действительности, а берутся в тех значениях, которые определяются мифологией и имеют ритуальный смысл. Обстоятельный учет всего мифологического (в данном случае, этнографического) контекста позволили бы избежать при трактовке перевоплощения в ряжение упрощения и модернизации этого явления, об опасности которых в свое время предупреждал В. Я. Пропп²⁰.

Однако нередко приходится сталкиваться с тем, что этнографические подробности обрядовых действий в тетроведческом исследовании отбрасываются, замещаясь ссылками на прогрессирующий эстетический характер данных явлений, или же коллективная традиция дается избирательно — глазами отдельного ее носителя, свидетельства которого, как известно, не всегда могут быть достоверны и объективны²¹. В этих случаях введение этнографического критерия означает еще и неизбирательное отношение к материалу, т. е. изучение материала во всем доступном объеме его, а не в отдельных образцах.

В работах последних лет, безусловно, обозначился новый крен в соотношении трех известных науке подходов к обрядово-игровому фольклору — этнографического, филологического и искусствоведческого: это крен искусствоведческий, в частности, театроведческий. Выступая в защиту театроведческого подхода как одного из возможных, нам хотелось бы вместе с тем подчеркнуть, что неискаженное представление об игровом языке обряда мы можем получить только тогда, когда будет широко обрисована и емко охвачена театроведческим взглядом этнографическая среда и почва функционирования этого языка. Избежать этнографизма здесь невозможно, так как содержательная и формально-игровая стороны обряда специфически спаяны; поэтому только «при свете этнографии» мы можем добыть верные значения театроведческих категорий на фольклорном материале.

¹⁹ *Ивлева Л. М.* Мир персонажей ряженья. — Сов. этнография, 1983.

²⁰ *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического анализа. Л., 1963, с. 110.

²¹ С противоречиями в описании одного и того же обряда разными информаторами, участвующими в нем, приходится встречаться на любом синхронном срезе; это знает каждый собиратель фольклора, об этом свидетельствует любая «географически» замкнутая коллекция.

СПЕЦИФИКА ИССЛЕДОВАНИЙ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА»

Наука о народном изобразительном искусстве, или «изобразительном фольклоре», еще очень молода. Она не обладает ни достаточным научным багажом, ни отточенностью методов исследования. Ее методология только складывается. Тем не менее за последние два десятилетия изучение народного искусства заметно активизировалось и обогатилось. Подобно тому как некогда фольклористика отделилась от общего литературоведения, наука о народном искусстве все больше утверждает себя как особая отрасль искусствознания, предмет которой имеет свои самобытные формы и закономерности развития и представляет художественную систему, не тождественную так называемому профессиональному искусству. В то же время ряд методов и проблем в его изучении сложились исторически на базе общего искусствоведения, их возникновение обязано условиям развития искусства своего времени.

Так, основоположник советской науки о народном искусстве В. С. Воронов, вводя в научный оборот новые пласты национальной культуры, раскрывал эстетическую ценность и художественные особенности крестьянского искусства и народных промыслов¹. Основатель ленинградской школы исследователей народного творчества Л. А. Динцес рассматривал его в единой системе истории искусств и характерной смены стилей, но в то же время, учитывая сложность и специфику народного искусства, разрабатывал метод его изучения в контакте со смежными науками — археологией, историей, этнографией, фольклористикой². В 1950-е — начале 1960-х гг. многими исследователями активно изучался преимущественно «прикладной» характер народного искусства, что было связано с нуждами художественной жизни того времени и необходимостью «реабилитировать» природу и принципы декоративно-прикладного искусства вообще. В теоретическое осмысление этих вопросов большой вклад внес А. Б. Салтыков³.

С тех пор значительно расширился круг изучаемых проблем, изменилась и методика исследований. В ее становлении немалую

¹ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избр. труды. М., 1972.

² Динцес Л. А. О методе изучения и планирования экспозиции народного искусства в Государственном Русском музее. — В кн.: Сообщения Государственного Русского музея. Вып. 11. М., 1976, с. 181—189. Далее: Сообщения ГРМ.

³ Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962.

роль сыграли труды ученых смежных дисциплин, прежде всего, фольклористики и этнографии. Среди них особое место принадлежит работам П. Г. Богатырева⁴ и В. Е. Гусева⁵. Но если принципиальная общность эстетики фольклора и народного искусства позволила Т. М. Разину по-своему проиллюстрировать основные положения книги Гусева материалами народного изобразительного искусства⁶, то комплексный метод изучения разных пластов народной культуры в трудах Богатырева, вопросы специфики форм и взаимопроникновения жанров, традиции и импровизации, коллективного и индивидуального, сравнительного изучения разных видов народного творчества и по сей день обогащают методику современных исследований народного искусства, не просто заимствованную у смежных дисциплин, но все более обретающую самостоятельные формы, соответствующие самому предмету исследования. Однако на этом пути еще немало сложностей и трудностей.

Обратившись к трудам по народному искусству последних лет и пытаясь обобщить их методику, приходится констатировать изрядное разнообразие подходов к изучаемым проблемам, точек зрения, мнений и выводов, далеко не всегда подкрепленных вескими доказательствами, не говоря о весьма произвольной терминологии.

Причины такого «многоголосия» различны. В одних случаях это «мода на народное искусство», характерная для нашего времени и вызывающая известные «издержки» и в научном плане. К проблемам народного искусства обращаются подчас люди, недостаточно в нем компетентные. Так появилась книга Т. С. Семеновой⁷, вызвавшая серьезную полемику и справедливую критику⁸. Эта книга не случайно получила одобрение в среде художников, воспринимающих явления искусства скорее эмоционально, чем с позиций научного знания. Народное искусство для многих из них и поныне является средством поиска новых выразительных средств в собственном творчестве, источником использования богатейшего опыта формальных приемов и навыков народных мастеров. Книга Т. С. Семеновой и основана главным образом на формальном анализе произведений народного искусства, но анализе вещей, субъективно выбранных и так же субъективно интерпретированных автором. Специалист по изобразительному искусству, Т. С. Семенова механически переносит его принципы на явления народного искусства и рассматривает его с предвзятых позиций посредством произвольно истолкованных понятий пространственности и пластичности. Игнорируя диалектическое единство коллективного и индивидуального в народном искусстве, ав-

⁴ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

⁵ Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.

⁶ Разина Т. М. Русское народное творчество. М., 1970.

⁷ Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы (очерки). М., 1977.

⁸ Вагнер Г. К., Велецкая Н. Н. О народном искусстве и его проблемах. — Искусство, 1978 № 5, с. 70—71; Скорость мысли и мыслительность познания. — Декоративное искусство, 1979, № 2, с. 29—32.

тор делает акцент на «личностном» начале, вне коллективных норм, уподобляя народного мастера индивидуальному профессиональному художнику. Поэтому и анализ тканых поясов или произведений гончарства аналогичен анализу станковой картины, в них видится «борьба человеческих страстей», драматизм, лиризм и т. п. Таким образом, ни эстетическая база книги Т. С. Семеновой, ни применяемая автором методика не позволяют отнести эту книгу к числу трудов, обогативших науку.

В других случаях повод для разных суждений дает неправильно понятый комплексный метод изучения народного творчества. Контакты смежных наук — археологии, этнографии, фольклористики, без чего сегодня изучать народное искусство невозможно, — не должны дезориентировать исследователя в предмете и методах своей науки. Между тем нередко имеет место смешение задач этнографии и искусствоведения⁹, прямолинейное перенесение археологических данных на материалы XIX в.¹⁰, внеисторический анализ явлений народной культуры, свойственных определенным, обычно ранним этапам развития¹¹. Такое «соскальзывание» на позиции другой науки создает впечатление непрофессионального подхода к исследуемым явлениям.

Несмотря на то, что народное искусство привлекают для своих исследований представители многих наук, каждая из них обладает своим предметом и методом изучения. Этнографы изучают бытование разных форм народного творчества. Искусствоведов интересует сам творческий процесс, особенности художественного метода и образность народного искусства, формирование и развитие его различных видов и жанров, местных локальных и общих стилистических особенностей как домашнего ремесла, так и художественных промыслов; взаимосвязи с другими формами творчества, контакты с так называемым «профессиональным» искусством и многие другие проблемы, имеющие непосредственное отношение к сфере искусства и ее сложным и многогранным проявлениям в народе.

Плодотворны исследования на стыке разных наук. Перспективы сравнительного анализа глубинных связей разных видов народного творчества наглядно подтверждает статья И. Е. Фадеевой¹². Автор прослеживает функциональные, содержательные и структурные связи «мусического» и «пластического» фольклора, создающие целостные художественные системы, специфические в своих связях для каждой формы творчества, но единые в общих

⁹ Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978; Шангина И. И. Геометрический орнамент вышивки на полотенцах XIX века русского крестьянского населения Тверской губернии. — В кн.: Сообщения ГРМ. Вып. 11, с. 160—161; Рождественская С. Б. Три формы бытования. — Декоративное искусство, 1979, № 6, с. 21—23.

¹⁰ Трофимов А. А. К вопросу о возникновении чувашской вышивки. — В кн.: Сообщения ГРМ. Вып. 11, с. 174—180.

¹¹ Канцедикас А. С. Искусство и ремесло. М., 1977.

¹² Фадеева И. Е. Народное искусство как пластический фольклор. — В кн.: Советское искусствоведение-78. Вып. 1. М., 1979, с. 284—306.

свойствах. Вряд ли только можно сопоставлять богатство разных видов народной культуры. Так, автору указанной статьи народное изобразительное искусство представляется «неизмеримо более бедным по сравнению со сказкой, былинной или песней»¹³. Надо думать, что это результат меньшего знания народного искусства в сравнении с фольклорными жанрами.

Сравнительное изучение разных видов народной культуры, выявление их общих принципов и закономерностей развития не снижает не менее актуальных вопросов существенных различий между ними и специфики каждого. Особенно важно это в изучении народного изобразительного искусства и народного зодчества, отражающих не только духовный аспект культуры народа, но и материализованных в конкретных сооружениях и предметах, связанных многими нитями со сферой производства, экономики, промыслов, явлений культуры более широкого плана и т. д. Специфика народного изобразительного искусства, справедливо подчеркнутая М. А. Некрасовой¹⁴, заслуживает особого внимания в связи с тем, что двойственная природа этих разделов народной культуры (материальная и художественная) во многом определяет своеобразие формы их бытования, закономерности развития, формирование локальных художественных особенностей, а также не всегда позволяет даже для ранних этапов отождествлять производителя и потребителя. Эта проблема имеет особое значение для народного искусства, в частности, для промыслов.

В ряде случаев потребитель (заказчик) оказывает существенное влияние на характер создаваемых изделий, их стилистическое выражение. В пореформенный период многие промыслы (например, строчевой художественной вышивки) работали исключительно на городского потребителя. Тем не менее анализ искусства любого центра не может основываться только на принципе бытования. Искусствоведение изучает творца, создателя художественного произведения, центр производства в целом, во всех его сложностях и противоречиях.

Индивидуальный художник может выполнять разные произведения по заказам, его собственное творческое «я» при этом может совсем нивелироваться в чужих вкусах. Народный мастер и в промысле всегда остается самим собой. Коллективный характер творчества, выработанные традицией стилевые нормы подчиняют себе все сторонние влияния. Поэтому любые изделия данного промысла или центра ремесла обладают образной цельностью и единством. Наглядный пример тому дает искусство холмогорских резчиков по кости. И массовые, для широких слоев, изделия (гребни, ларцы-теремки), и уникальные, предназначавшиеся для высших слоев общества (кубки, бюро, секретеры) представляют единую художественную систему, проникнутую народным мировосприя-

¹³ Там же, с. 285.

¹⁴ Некрасова М. А. Уровень теории, ее проблемы и реальность практики. — Декоративное искусство, 1979, № 8, с. 20.

тием, освоившим и вобравшим в себя черты больших стилей искусства — барокко, рококо, классицизма.

Для понимания местных особенностей и самобытности искусства разных центров перспективно применение метода системного анализа. Своя художественная система существует в каждом традиционном народном промысле или очаге крестьянского искусства. Она проявляется во всех создаваемых произведениях — и массовых, и уникальных, в рядовой продукции и отдельных «шедеврах». Ее структуру определяет природный материал и техника его обработки, характер изготавливаемых предметов и сложившиеся в данном центре особенности создания художественного образа. На стилистические особенности искусства косвенно оказывают влияние местные условия быта, культурные традиции, географическое положение местности и связанные с ним экономические и торговые связи. Все это в каждом центре составляет свои взаимосвязи и ведет к формированию неповторимого местного стиля произведений. Наиболее устойчивые связи и формируют традиции данного центра¹⁵.

Таким образом, в основе систематизации произведений народного искусства лежит не предметный или жанровый принцип, а принцип вида искусства и местных локальных художественных центров внутри каждого вида. Так, в искусстве росписи по дереву с помощью метода сравнительного анализа изучаются центры хохломской и городецкой росписи, Полхов-Майдана, местные разновидности северных росписей¹⁶, в глиняной игрушке — дымковская, каргопольская, филимоновская и др.¹⁷ В пределах локального центра изучаются типы создаваемых предметов с учетом их функции и связанных с ней форм, композиционных, орнаментальных, цветовых решений. Такой метод систематизации произведений народного искусства возник в процессе работы над научными каталогами ряда крупных музейных собраний и имеет в виду в перспективе создание свода всех произведений народного искусства в музейных коллекциях. Именно такой метод позволяет рассматривать явления народного искусства во всей их целостности и вместе с тем с учетом разнообразных истоков и форм воплощения. При этом сравнительный анализ материала сопровождается конкретно-историческим подходом к изучаемому явлению любого плана и уровня. Это, казалось бы, не требующее доказательств положение тем не менее не всегда осуществляется в практических исследованиях, особенно в тех случаях, когда явление народного искусства содержит напластования разновременного происхождения, подвергшиеся трансформации и получившие

¹⁵ Богуславская И. Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов. — В кн.: Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Л., 1981.

¹⁶ Тарановская Н. В. О типах северных росписей на бытовых предметах. — В кн.: Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. Т. 7. М., 1970, с. 193—200.

¹⁷ Богуславская И. Я. Русская глиняная игрушка. Л., 1975.

новое образное содержание в современном искусстве. Анализ таких сложных явлений требует от исследователя большой проницательности и умения «прочитать» сквозь современный образ его древние истоки. Примеры такого тонкого анализа и проникновения в суть явлений и образов народного искусства дают труды В. М. Василенко¹⁸.

Вопросам теории и методологии народного искусства в последние годы много внимания уделяет М. А. Некрасова¹⁹. Она справедливо рассматривает его как феномен этнический в системе национальных культур и общей культуре современного общества, отстаивает самобытность содержания и форм проявления этой области художественной деятельности народа, а следовательно, требующей и своеобразных методов изучения. Однако принципиально верная постановка вопросов и обширная проблематика ее статей вызывают необходимость частных исследований и анализа конкретного материала.

Наиболее остро среди теоретических проблем обсуждается вопрос самого понятия «народное искусство», его содержания и форм проявления как в прошлом, так и особенно современных. Именно на этой главной проблеме скрещиваются разные подходы и методы исследования.

Понятие «народное искусство» включает в себя разные аспекты. Один из них — социальный. Сегодня вновь поднимается вопрос об исключительно крестьянском характере народного искусства²⁰, хотя эта тема уже не раз обсуждалась и находила определенное разрешение²¹. Народный мастер, особенно сельский житель, владеющий ремеслом, объявляется чуть ли не универсалом, мастером на все руки. На самом же деле в деревне была довольно узкая специализация ремесла, существовали искусные мастера — прялочники, ткачихи, гончары и т. п., славившиеся на всю округу и нередко изготавливавшие изделия по заказам местных жителей. Следует отметить также, что далеко не каждый предмет крестьянского быта является произведением искусства, многие из них относятся к категории вещей материальной культуры, не обладающих художественным образом.

Ревнителю точки зрения об исключительно крестьянском характере народного искусства считают его принадлежностью только

¹⁸ Василенко В. М. Народное искусство. Избр. труды о народном творчестве X—XX вв. М., 1974.

¹⁹ Некрасова М. А. О развитии традиций в художественных промыслах. — Искусство, 1971, № 12, с. 35; Некрасова М. А. Традиции и проблемы индивидуального в народном искусстве. — Декоративное искусство, 1974, № 5, с. 15—16; Некрасова М. А. Проблемы и надежды народного искусства. — Художник, 1976, № 4, с. 28—29; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. — В кн.: Стенограмма Всесоюзной конференции по проблемам современного народного искусства в свете Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». М., 1977, с. 51—54.

²⁰ Канцедикас А. С. Указ. соч., с. 50—53.

²¹ Сакович И. Народное — не только крестьянское. — Декоративное искусство, 1960, № 11, с. 13; Островский Г. С. Городской фольклор — часть народного творчества. — Декоративное искусство, 1978, № 6, с. 26—27.

прошлого, исключают из него промыслы, проявляя непоследовательность, так как многие промыслы — крестьянского происхождения; видят современное народное искусство в одной самостоятельности²².

Называя свою книгу «Крестьянское искусство», В. Воронов писал: «Понятия «народный» и «крестьянский» не вполне покрываются друг другом, хотя и близко схожи и часто равнозначущи...»²³ Сегодня проблема «крестьянского» в народном искусстве приобретает особую актуальность²⁴. Социальная и территориальная неоднородность крестьянства вместе с менявшимся со временем социальным составом народа в целом обусловили весьма разнообразные проявления художественного творчества, от искусства примитива до освоения и подчинения народному восприятию самых различных источников, вплоть до станковой живописи²⁵.

Старое народное искусство развивалось в двух формах — домашнего ремесла и организованных центров, называемых сегодня традиционными художественными промыслами. Между ними не было резкой границы — домашние ремесла, особенно в пореформенное время, нередко превращались в промыслы. Независимо от того, были они организованными или мастера работали по домам, их принадлежность к народному искусству определяли ручной труд, коллективный характер творчества и строгое следование нормам сложившегося традиционного стиля²⁶. Эти главные условия принадлежности явления к народному искусству остаются в силе и сегодня. Они позволяют провести грань народного и самостоятельного творчества, которые нередко подменяют одно другим (обычно, самостоятельное — народным)²⁷. Они же подтверждают современное развитие тех же двух форм народного искусства, бытующих в разных республиках и краях нашей страны в различных соотношениях и разновидностях.

Одна из существенных проблем народного искусства — изменение функций предметов. Конкретно-исторический метод ее решения помогает понять, что смена функций предметов народного искусства и преобладание над другими их эстетической роли — процесс, начавшийся не шестьдесят лет назад, а значительно раньше. Полифункциональность произведений, историческая смена их функций и связанные с ней изменения образного содержания

²² Супрун Л. Я. Народное и самостоятельное (к постановке вопроса). — В кн.: Советское декоративное искусство — 75. М., 1976, с. 11—23; Зубова Т. Д. О границах понятия народного искусства. — Декоративное искусство, 1973, № 8, с. 25—27.

²³ Воронов В. С. Указ. соч., с. 102.

²⁴ Вагнер Г. К. К проблеме «крестьянского» в народном искусстве. — Декоративное искусство, 1978, № 8, с. 34—35.

²⁵ Богуславская И. Я., Графов В. В. Искусство Жостова. Л., 1979.

²⁶ Богатырев П. Г. Указ. соч., с. 393.

²⁷ Рождественский К. И. Выступление на открытии Всесоюзной конференции по проблемам развития современного народного искусства в свете Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» (см. Стенограмма Всесоюзной конференции..., с. 1—13).

требуют специального изучения, необходимого для развития современных художественных промыслов.

Принятое в декабре 1974 г. Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» и многие осуществленные в соответствии с ним мероприятия заметно оживили творчество современных народных мастеров, обострили многие вопросы их деятельности, а следовательно, актуализировали их изучение. В этой связи особое значение приобретает необходимость глубокого анализа самого понятия народных традиций, механизма их движения и исторического развития.

В последнее время в обиход вошел термин «вторичная традиция» по сравнению с «подлинной»²⁸. Этот неудачный термин дает неверную трактовку существу понимания традиции. Ведь традиция в народном искусстве — это не просто «комплекс изобразительных средств, стабильных и меняющихся одновременно»²⁹, а явление глубинного порядка, связанное с художественными системами локальных центров народного искусства и не просто поверхностно меняющихся, но претерпевающих перестройку своей структуры. Традиции для каждого центра крестьянского искусства или народного промысла связаны определенной цепью развития. В этой цепи могут быть периоды затухания и, наоборот, возрождения, даже перерывы во времени, но весь путь ее закономерен. Поэтому не может в народном искусстве быть традиции «первичной» или «вторичной».

Но было в прошлом, есть и сейчас явления, связанные с обращением к отдельным частным моментам традиционного народного творчества, заимствование его элементов, орнамента, механическое подражание навыкам ремесла. Такие явления ведут к стилизации, повторению в новом варианте «псевдорусского стиля», названного в свое время «петушиным». Это поверхностное обращение к наследию не имеет ничего общего с подлинными традициями народного искусства и часто, особенно в сувенирной промышленности, находится за пределами всякого искусства.

Таким образом, современные исследования народного изобразительного искусства подтверждают плодотворность применения разных методов его изучения (сравнительного, конкретно-исторического, регионального, системного), содержание и соотношение которых диктуются особенностями самого предмета изучения.

Определенный крен искусствоведения в последнее время в общие дискуссии и теоретические рассуждения побуждают к глубоким исследованиям многих конкретных проблем исторического развития отдельных видов и центров народного искусства с анализом конкретного материала. В этом плане еще очень много unrealized возможностей. Однако они могут быть осуществлены при условии отчетливого представления об особенностях методологии исследования разных видов народного творчества.

²⁸ Круглый стол «ДИ». — Декоративное искусство, 1978, № 8, с. 7; Рождественская С. Б. Указ. соч., с. 22—23.

²⁹ Рождественская С. Б. Указ. соч., с. 23.

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

За последние десять-пятнадцать лет в советской фольклористике явственно усилился интерес к танцевальному фольклору. Тому несколько причин. Одна из них — желание проследить сложные процессы, которые наметились в профессиональном и самодеятельном искусстве, в той или иной мере использующем материал народных танцев. *В каком виде* следует сохранять и пропагандировать народный танец — эта проблема встала со всей остротой и вызвала серьезную, не затихающую до сих пор полемику. Но еще существеннее то, что идея комплексного изучения фольклора все глубже проникает в сознание исследователей, на современном этапе развития советской фольклористики становится практической задачей. Изучать многосоставные, полиэлементные явления фольклора в их функциональной и художественной целостности — такова насущная потребность сегодняшней науки. Сейчас многие явления фольклора, такие, например, как хороводы, хороводные игры, обряды, невозможно рассматривать в отрыве от пластического содержания их образов. Кроме того, за все прошедшие годы собран такой объем первичной информации о народном танце, что возникла настоятельная необходимость в систематике и обработке накопленного материала.

Изучением танцевального фольклора занимается немало советских фольклористов — ученых, практиков, собирателей-энтузиастов. Среди них есть замечательные исследователи, признанные авторитеты, внесшие большой вклад в науку о народном танце, такие как С. С. Лисициан, А. В. Руднева, Н. М. Бачинская, Х. Ю. Суна и др. Постоянно расширяется география исследований, охватывая материал танцевальных культур большинства народов Советского Союза.

Вместе с тем изучение танцевального фольклора до сих пор продолжает оставаться на периферии советской фольклористики и обязано личной инициативе отдельных исследователей, усилия которых, как правило, не объединены и не скоординированы. Даже в лучших работах по народному танцу встречаются порой принципиальные недостатки, снижающие ценность исследования. Наука о танце по-прежнему тяготеет к описательности, к перечислению деталей; попытки аналитического подхода чрезвычайно редки, да и возникают, как правило, на весьма частном материале.

В какой-то мере отставание в изучении танцевального фольклора обусловлено логикой исторического развития самой фольклористики, которая возникла прежде всего как наука о словесно-

поэтическом народном творчестве. И хотя в XX в. музыкальная фольклористика развивалась чрезвычайно бурно и плодотворно, инерция методов, разработанных на материале словесного творчества, все еще не изжита и продолжает тормозить развитие других разделов фольклористики. Музыкальная фольклористика успешно преодолевает эту инерцию благодаря использованию опыта, накопленного теоретическим музыкознанием. Танец и здесь находится в невыгодном положении, лишен даже такой поддержки — ведь теория и эстетика профессионального танца находятся в зачаточном состоянии и мало чем способны помочь изучению танцевального фольклора.

В общеэстетических трудах по фольклору народный танец справедливо утверждается как существенный и равноправный компонент народного искусства¹. Между тем столь очевидное положение отнюдь не стало нормой в исследовательской работе фольклористов. И здесь к «гнету» филологическому добавляется «гнет» традиций музыковедческих: привычка к «музыкацентристскому» подходу в разборе явлений, связанных вообще с танцем, в том числе и с профессиональным. Зависимость танца от музыки трактуется односторонне — как обусловленность танца характером музыкального сопровождения (что, в принципе, верно); в тени же остается ничуть не менее существенная обратная связь — обусловленность самой музыки особенностями пластического, движенического материала. В лучшем случае об этом влиянии танца на музыку вспоминают при обращении к собственно пляскам, где танцевальные движения выполняют основную эстетическую функцию.

В весьма содержательной работе Н. М. Бачинской «Русские хороводы и хороводные песни» немало интереснейших наблюдений. Автор подробно рассказывает о характере движений, о ритмике поступи, о многообразии графической композиции — способа построения участников в целое — хоровод. Рассматривая различные виды хороводов, Бачинская отмечает: «Исполнение хороводных песен связано с определенным расположением певцов»². Здесь исполнители хороводных песен названы «певцами», это принято и как будто верно. Но ведь участники хоровода не только поют — и это принципиально. Более того, сам автор работы несколькими страницами далее утверждает, что в хороводе петь было отнюдь не обязательно: находились и такие, кто не пел вовсе, другие только делали вид, что поют. А вот оставаться в хороводе и не делать тех же движений, что и остальные — это, действительно, немисливо, поскольку разрушает хоровод как функционирующую систему. Тогда, может быть, все-таки не танец, каким бы простым он ни был, выполняет в хороводе прикладную роль? Или же разгадку природы хоровода стоит искать именно в синкретизме, в ор-

¹ См. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 90, 106, 148—149.

² Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни. М.; Л., 1951, с. 69, 77—78.

ганическом союзе составляющих его элементов — поэтического, музыкального, хореографического?

В приведенном примере не явно, а подспудно присутствует желание, вполне объяснимое профессиональными интересами автора, свести хоровод к хороводной песне. К неловкостям терминологическим можно было бы отнестись снисходительно, когда бы за этим не стояла определенная тенденция — видеть в танце некое, не столь уж обязательное, дополнение к слову и музыке.

Приоритет слова недвусмысленно отстаивает исследователь украинского музыкального и танцевального фольклора А. И. Гуменюк, который утверждает: «Тексту в хороводе принадлежит ведущая роль». По мнению исследователя, именно текст «определяет характер мелодии хоровода, характер танцевального движения, содержание и форму хоровода в целом»³. Автору это важно, и он еще раз акцентирует внимание на том, что хореография хоровода «всецело зависит от содержания текста». Сложность соотношений в хороводе слова, музыки и движения подменяется иерархией значимостей, установлением наиглавнейшего в системе соподчинения этому главному. По существу, такая постановка вопроса отвлекает от необходимости тщательного изучения танцевального фольклора.

Уничуждение танца было предпринято Гуменюком в работе, посвященной танцевальной музыке. В другом же труде, темой которого стала народная хореография, позиция автора может показаться противоположной. По утверждению исследователя, «танец — один из видов синкретического народного творчества, в котором нашли органическое слияние поэзия, хореография и музыка»⁴.

Однако столь широкое толкование танца как суммы равнозначных элементов оборачивается тем же — недооценкой *самого танца*, его собственной значимости, функциональной и эстетической.

Неточность исходной позиции мешает исследователю углубиться в выяснение природы собственно танцевальных закономерностей. И даже при искреннем желании познать эти закономерности танцевального фольклора исследователь нередко ограничивается констатацией каких-либо внешних и часто случайных соответствий. Например, делается попытка установить семантику каждого отдельного танцевального движения по чисто внешнему сходству с движениями, имеющими место в жизни, быту, трудовых процессах; оказывается, что «простое приседание — это изображение средствами хореографии скачущего всадника», а «простое приседание с растяжкой внизу — изображение того же всадника, который, выхватывая из ножен саблю, поднимается на стременах»⁵. Такие слишком буквальные соответствия мешают увидеть в народном танцевальном искусстве способность к образно-поэтическому осмыслению действительности.

³ Гуменюк А. Танцевальная музыка украинского советского народа. Автореф. канд. дис. Киев, 1953, с. 6.

⁴ Гуменюк А. Народное хореографическое искусство Украины. Киев, 1968, с. 4.

⁵ Там же, с. 25.

Констатацией внешних соответствий обычно ограничиваются и при обращении к игровым элементам хороводов и хороводных игр. Здесь неизменно отмечается наличие движений, почерпнутых в том или ином трудовом процессе. Но только ли в этом дело? Разве менее значимо установить, каков принцип отбора — ведь модель трудового процесса создается отнюдь не буквальным повтором всей последовательности движений? Происходит ли отбор в соответствии со значимостью движения в трудовом процессе или, например, определен его максимальной пластической выразительностью, или обусловлен тем и другим? На наш взгляд, именно этап зарождения пластического мышления, когда эстетически осмысленное движение только-только начинает отделяться от своего жизненного прототипа, чрезвычайно важен для выяснения природы образности в народной хореографии вообще.

Было бы несправедливо винить всех исследователей танцевального фольклора в забвении вклада, который привносит в тот или иной образец синкретического искусства сам таёнец. Более того, некоторые исследователи видят в танце первоисточник ритмических импульсов — тех, которые находят воплощение и в ритмике музыкальной. «При расстановке тактовых черт и членении музыкальной строфы на части, — пишет, например, А. В. Руднева, — необходимо внимательно относиться к тексту плясовой и хороводной песни и прислушиваться к основной ритмической формуле русской народной пляски, лежащей в основе ритма данной песни»⁶. Автор настаивает на том, что в некоторых частных случаях «текст всецело подчиняется ритмической формуле пляски». Наблюдение чрезвычайно ценно, хотя и ограничено лишь сферой ритмики. Сколь заманчиво было бы проследить подобное влияние в сфере образных соответствий, на уровне художественных средств и содержательности формы! По крайней мере, обнадеживает знаменательный вывод, к которому пришел Ш. Асланашили, изучая грузинские народные танцы. Исследователь заключил, что «в полной зависимости от хореографического содержания меняется также и сила звучания»⁷. Оказывается, стихия музыки может быть подвластной стихии танца!

В названной работе Бачинской о хороводах также есть страницы, где танцу отводится вполне заслуженное почетное место. Вот, например, одно из таких мест: «Песни, преимущественно те, исполнение которых связано с движением, пляской, претворяют в своих напевах не только ритмы и интонации речи, но и ритмы движений. Наиболее ярко стихия движения воплощена в напевах плясовых и хороводных. Разнообразнейшие сочетания «речевых» интонаций с ритмами «двигательными» создают богатейшую ритмику хороводных песен»⁸. Сказано немногословно, убедительно

⁶ Руднева А. В. О ритме и форме хороводных и плясовых песен. — В кн.: Русские народные хороводы и танцы. М., 1948, с. 73.

⁷ Асланашили Ш. Народная танцевальная музыка. — В кн.: Грузинская музыкальная культура. М., 1957, с. 78.

⁸ Бачинская Н. Указ. соч., с. 65.

и емко. К сожалению, на конкретном материале — анализе хороводной игры «Просо» — автор собственным выводом не воспользовался: танцевально-пластическое содержание игры там попросту игнорируется! Вслед за Н. Тихоницкой⁹ Бачинская утверждает, что во второй части игры «внезапно возникает столкновение: одна сторона угрожает вытоптать посев конями»¹⁰. Если же обратиться к пластике, то сразу становится очевидным, что уже разбивка участников игры на две партии и пространственное противопоставление этих партий с самого начала заключает в себе неизбежность столкновения. И действительно, все пластическое содержание игры и состоит в противостоянии двух групп, каждая из которых поочередно бросает вызов «противной стороне», ожидает ответа и снова продолжает «куражиться», спорить.

Забвение пластики неизбежно оборачивается неточностью, а то и ошибками. К таким ошибочным выводам, по мнению чрезвычайно дальновидного специалиста по народному танцу Х. Суна, пришел, например, зарубежный исследователь Э. Ала-Кенни. Причину ее неудачи Суна видит как раз в том, что Ала-Кенни, «описывая с позиций музыковеда черты различия и общности в формах древних и новейших танцев финского, шведского, норвежского, датского, немецкого, польского и других народов, не учитывает закономерностей развития хореографической структуры»¹¹.

Невнимание к хореографической структуре и образности танца нередко проскальзывает при попытке предложить классификацию народных танцев. Гуменюк, например, различает в народной танцевальной музыке — и соответственно в народной хореографии Украины — три жанра: календарные танцы (хороводы), бытовые танцы, танцы тематические. Тенденция расширить и дополнить эту классификацию, опираясь на особенности самого танца, представляется нам очень перспективной. Е. Моркунене, например, пришла к выводу, что «одной из основных черт литовской народной хореографии следует считать ее фигурную структуру» (здесь «фигура» означает танцевальное движение или общность нескольких движений). Исследовательница предлагает, таким образом, учесть пластическое содержание фигур: «Согласно характеру этих преобладающих фигур, хороводные танцы делятся на четыре группы: 1) танцы с фигурами вращения, 2) танцы с фигурами различного плетения, 3) танцы, в которых одни участники по-разному ныряют через поднятые руки других и 4) танцы, в которых участники, исполняя танцевальные фигуры, меняют свои места»¹². При всем том, что деление это, основанное на вычленении движений по внешнему признаку, представляется достаточно формальным, несом-

⁹ Тихоницкая Н. Русская народная игра «Просо сеяли». — В кн.: Советская этнография. Сб. статей. 1. М.; Л., 1938.

¹⁰ Бачинская Н. Указ. соч., с. 12.

¹¹ Суна Х. Некоторые параллели в латышской и эстонской народной хореографии. — В кн.: Взаимосвязи балтов и прибалтийских финнов. Рига, 1970, с. 111.

¹² Моркунене Е. Очерки литовской народной хореографии. Вильнюс, 1972, с. 7—8.

ненно привлекает здесь стремление автора почерпнуть в танце классификационные идеи.

Пространственный рисунок расположения танцующих учитывает в своей классификации народных молдавских танцев Л. В. Ошурко; он также обращает внимание на те танцевальные движения, которые, являясь основными, настойчиво повторяются. Кроме того, Ошурко проявляет интерес и к структурным особенностям молдавских танцев, обнаруживая в них форму запева и припева, что выражается «в чередовании изменяющейся части с постоянно повторяющейся, неизменяемой частью»¹³. Изучение структуры народных танцев Прикарпатья позволило Р. П. Гарасимчуку проследить определенную тенденцию — «хореографическая структура гуцульских танцев развивается из одночленной к трех- и более членным, причем наиболее распространена трехчленная»¹⁴. Как видим, постепенно накапливаются наблюдения и частные выводы, которые могут оказать значительную помощь в поисках рациональных путей классификации народных танцев на современном научном уровне. Такая классификация ныне немыслима без учета особенностей танцевального материала.

Внимание к танцу требует различать процессы музыкального развития и процессы, характеризующие становление пластического материала. При всем значительном и несомненном родстве, у танца и у музыки свои выразительные средства и своя образность, а закономерности музыкальные никак не могут исчерпать всю сложность и специфику, присущие хореографическому искусству. Установить корреляцию музыки и танца — задача чрезвычайно заманчивая и перспективная.

Весьма обнадеживает тот факт, что интерес к этой проблеме в некоторых работах уже наметился, хотя и не получил пока фундаментальной разработки. По наблюдениям Гарасимчука, взаимодействие музыкальной и хореографической структуры в гуцульских танцах «основывается на сочетании и разногласии структурных элементов»¹⁵. Вывод этот, сделанный в середине 50-х гг., свидетельствует о тонкой наблюдательности и интуиции автора; подобная идея даже спустя десятилетие по отношению к профессиональному танцевальному искусству воспринималась еще как неожиданная и смелая. Непредвзятость позволила Гарасимчуку заметить: «Динамика танца ярко выражена в его хореографической структуре тогда, когда сохранена однородность музыкальной структуры, варьирующейся без коренных изменений». Иначе говоря, художественный эффект достигается здесь за счет контрастного сопоставления материала музыкального и хореографического, имеющих различную подвижность структуры. Исследователь в конце концов пришел к заключению, что в гуцульских танцах «музыкальная структура <...> значительно проще, чем хореографическая».

¹³ Ошурко Л. В. Народные танцы Молдавии. Кишинев, 1957, с. 9.

¹⁴ Гарасимчук Р. П. Развитие народного хореографического искусства Советского Прикарпатья. Киев, 1956, с. 12.

¹⁵ Там же, с. 9, 12—13.

Оказывается, как выяснил Гарасимчук, границы музыкального такта вовсе не обязательно совпадают с границами того или иного движения. «Есть случаи, — пишет он, — когда структура па охватывает два или три такта, но есть и обратные явления — раздробление па или трех па на два такта». Все это дает основание для вывода в высшей степени знаменательного: «разрушается строгая параллельность хореографической и музыкальной структуры»¹⁶. По мнению исследователя, в данном случае таким путем достигается акцентировка динамики танца.

Однако подобное несоответствие — пластических и музыкальных — цезур может иметь и другую природу, и иной художественный эффект, например, открывать простор для пластической импровизации. На это обратила внимание Моркунене: «Иногда часть движений в хороводных играх не совпадает с ритмом мелодии песни». Происходит это в результате вклинивания игровых движений в среду движений хороводных: «кроме хороводных движений, — отмечает Моркунене, — здесь выполняются игровые движения и действия, которым свойственна импровизация, прямо зависящая от замыслов и способностей исполнителей (бег и ловля, ловля разных вещей, пантомимические движения и т. д.)»¹⁷. Открытие, сделанное Моркунене на материале танцевального фольклора Литвы, позволяет проследить, по всей видимости, общие закономерности сосуществования двух отличных по природе пластических систем — танцевальной и игровой: обязательность ритмической организации для танца — и значительно большая свобода в этом отношении игровых движений, в той или иной мере не утративших еще внешнего подобия жизненному прототипу, развивающихся по иным, чем танец, законам. Различие в отношении к ритму — вероятно, существенный признак для разграничения игровой и танцевальной стихий.

Замечательное по тонкости наблюдение высказывает Бачинская, разделяя быстрые и медленные хороводы: «Для быстрых хороводов типична строгая согласованность ритма и темпа напева с движением участников хоровода, которое нередко переходит в приплясывание в ритме песни»; в отличие от них, «для медленных хороводов характерна несогласованность ритма движения, поступи участников хоровода с ритмом и темпом напева». Сопоставление со сложной мелодикой русских хороводных песен побудило автора признать «единственно возможным именно такое движение, независимое от ритма и темпа напевов, несоразмеряемое с ними». Бачинская совершенно справедливо замечает: «Совпадение шагов с основной ритмической единицей напева неминуемо огрубляло бы его, придавало ему несвойственную дробность, рубленость, нарушая плавность и текучесть мелодического движения»¹⁸.

¹⁶ Моркунене Е. Указ. соч., с. 6.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Владыкина-Бачинская Н. Подмосковные хороводы М., 1964, с. 1—3.

Высказывание Бачинской в значительной мере объясняет поразительное свойство медленных хороводов — их завораживающую мягкость, удивительную кантилену, превосходящую по силе художественного воздействия ту неторопливую плавность, которая обусловлена напевом. Разгадка этого разительного феномена еще раз убеждает в том, что исследователь сторицей вознаграждается за внимание к пластике, за интерес к взаимоотношению танца и музыки, подтверждает плодотворность именно такого пути.

Следует заметить, однако, что свободу шага, поступи в медленном хороводе не стоит абсолютизировать. Эта свобода относительная — она ограничена жестким запретом: границы движения и музыкального такта не должны совпадать. При полном произволе поступи, хаотическом исполнении шагов неизбежно попадались бы такие, которые приходились бы как раз на начало и конец такта. Иначе говоря, соотношение музыки и движения здесь двоякое: с одной стороны, движения как бы не зависят от музыкального ритма (как в игре), с другой — соразмеряются с ним, чтобы не совпасть (т. е. зависят, как в танце). А это позволяет, в свою очередь, высказать предположение, что именно в медленном хороводе, где в отличие от быстрых хороводов, танцевальная стихия приглушена, еще не развита, выступает наиболее наглядно единство танцевально-игровых начал.

В блестящем по мысли и форме этюде В. Н. Всеволодского-Гернгросса о крестьянском танце, написанном на основе материалов Пинежско-Мезенской комплексной экспедиции 1927 г., содержится попытка наметить связь танца с трудовыми процессами (кстати, уже в этой ранней работе по народной хореографии предложено учитывать при классификации танцев разнообразные способы построения исполнителей). Отличие трудовых процессов от игрового действия и танца ученый видит в том, наличествует или же отсутствует реальный предмет — объект действия. «Процесс сознательного воспроизведения (движения. — А. С.) есть не что иное как подражание, — пишет Всеволодский-Гернгросс. — Воспроизведение бывает двух родов: 1) когда перед действующим лицом реальный объект — в этих случаях воспроизводимое действие приобретает все большую и большую целесообразность, точность, законченность, и 2) когда реального объекта нет, и мы имеем дело лишь с воображаемым — в таких случаях воспроизводимое действие постепенно теряет свои признаки, обобщается, схематизируется вплоть до полной утраты своего исконного смысла, назначения и формы. Наконец, танцы часто воспроизводят процессы не действиями же, но лишь своим общим построением, своей общей архитектуроникой... Воспроизведение действия при отсутствии реального объекта и реальной утилитарной установки свойственно двум видам действований — игровым и плясовым. Те и другие — внеутилитарное воспроизведение трудового утилитарного процесса»¹⁹.

¹⁹ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Крестьянский танец. — В кн.: Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Т. 2. Л., 1928, с. 236.

В приведенной трактовке абсолютизация действия, допустимая, на наш взгляд, применительно к игре, в отношении к танцу выглядит явной натяжкой. Но главное не в этом — для нас интерес представляет побочное замечание: многократное повторение действия в трудовом процессе «приобретает все большую и большую целесообразность, точность, законченность». Действительно, жизненно важная для человека эволюция трудовых процессов достигается точным согласованием усилий, иначе говоря, координацией движений человеческого тела. Но ведь именно координация движений лежит и в основе танца и игры! Разница — в природе движений и их связей между собой, в функциональности, в образности и семантике. Танец начинается тогда, когда возникает координация всех движений человека — движений, вступающих во взаимосвязи одного с другим и составляющих образно-эстетическое целое. Создается художественная система, единство которой обусловлено отношениями движений между собой — в соответствии с определенными для данной системы закономерностями, а также взаимоотношениями с музыкой и в народной хореографии — с поэтическим словом. Цель координации в танце — создание художественного образа, в трудовом процессе — овеществленного результата труда.

В трудовом процессе последовательность движений и их комплектность, набор диктуются прагматическим результатом, и только им. В игре, с одной стороны, происходит как бы отработка отдельных движений или качеств, необходимых для их выполнения, — глазомера, силы, быстроты реакции; с другой стороны, эти движения вовлечены в новую систему коллективных отношений, соподчинений, зависимостей, в условиях игры лишенных прямых прагматических целей. Играющий должен вовремя вступить в игру и вовремя выйти из нее, выполнить определенный комплекс движений в ограниченный отрезок времени, согласовать свои движения с движениями партнеров и т. п. Тренировка координации коллективных усилий и движений, в свою очередь, способствует лучшему выполнению трудовых процессов, требующих таких коллективных усилий. Движение в игре, таким образом, еще тесно связано с трудовыми процессами — и в то же время вовлечено в особую художественно-эстетическую систему с зачатками образности, систему, обусловленную не только прагматическими целями.

Даже в орнаментальном хороводе, лишенном как будто конкретных игровых задач, игровое начало присутствует, и оно сильно. В чем же оно заключается? Девушка, решив принять участие в хороводе, должна выполнить целый ряд действий, чтобы *стать* хороводницей. Ей необходимо отрешиться от многих индивидуальных черт — и обликом, и повадкой максимально приблизиться к сложившемуся представлению о хороводнице, в свою очередь, воплощающему идеал женской красоты в восприятии народа. Ритуал *превращения* в хороводницу предполагает и процесс обрядения в нарядное платье, специально предназначенное для праздников и гуляний и регламентированное местной традицией, и процесс пе-

реключения в иной, не бытовой пластический мир, в котором требуется определенным образом держать голову и руки, ступать и т. д. Девушка, которой свойственны в обычной жизни порывистые, резкие движения, должна двигаться плавно, величественно — насколько ей это удастся. Та, которая привыкла шагать крупно, размашисто, должна умерить свою поступь. Хохотушка принуждена к сдержанности, угрюмая — должна попытаться выглядеть приветливой. Хороводница не просто идет — она выступает, несет самое себя как некую эстетическую ценность, утверждает всем обликом, поведением, пластикой собственную эстетическую значимость, причастность к *идеальным* нормам женской красоты и добронравия. Игра и заключается в выполнении определенного набора нормативных требований, не переменных для статуса хороводницы. Несомненно присутствующие при этом элементы перевоплощения подтверждают театральную природу хороводов. Конфликтность порождается здесь несоответствием индивидуальных, личностных качеств конкретной участницы хороводов качествам идеальным, нормативным. Арена действия конфликта — сам исполнитель; этот конфликт не требует специально оформленного структурой игры театрального действия.

Костюм способствует созданию идеального женского образа, ступшевыивает индивидуальные различия, особенности внешности, фигуры. И если хоровод и можно представить как своеобразные «смотрины», способствующие выбору невест, — здесь скорее присутствует эстетическая оценка возможностей избранницы. Вместе с тем эта «маскировка» под идеальные требования и представления сообщает участнице хоровода особую привлекательность, делает ее желанной, увеличивает шансы быть выбранной в невесты.

Хоровод — не что иное как игра, игра в женский идеал. Соотносится она не с трудовыми, а с бытовыми процессами: прагматический результат здесь — создание семьи. Есть в хороводе и зачатки танца: существует как определенный художественный образ женской красоты, так и необходимая для воплощения этого образа пластическая выразительность. Регламентированы и облик, и позировка, и выбор движений, и характер их исполнения.

Роль нормативности существенна не только в хороводе — нормативность многое решает в народной хореографии вообще. Пока этому уделяется явно недостаточное внимание. Лишь редкие работы касаются этого вопроса, например, в книге большого знатока грузинской хореографии Д. Джавришвили специальный раздел посвящен правилам поведения и запретам в танце²⁰. Между тем именно недостаток сведений о том, что танцем того или иного народа предписывается, а что, напротив, считается недопустимым, во многом тормозит разработку эффективных методов записи образцов народной хореографии и тем самым — строго доказательного, подлинно научного анализа ее. Действительно, если не учитывать определенных ограничений в фольклорном танце — ограни-

²⁰ Джавришвили Д. Грузинские народные танцы. Тбилиси, 1958.

чений, освященных вековыми традициями, — то приходится фиксировать при записи все. А это превращает и без того сложное и трудоемкое дело в процесс необычайно громоздкий, иногда же — например, при сложных танцах, исполняемых в быстром темпе, — практически невыполнимый.

Все без исключения системы записи движений также страдают чрезмерной детализацией, словно соревнуясь одна с другой в стремлении как можно подробнее зафиксировать положение каждой части тела, каждого сустава исполнителя. Вводится огромное количество знаков, уточняющих записанное сведение. В результате запись танца становится неудобной как в момент проведения ее, так и при расшифровке. Учет нормативности народной хореографии позволил бы сосредоточить внимание лишь на немногих, вариативных элементах танца. Будущее записи движений, на наш взгляд, не в увеличении количества фиксируемых данных, а напротив, в ограничении их числа, в строгом отборе самого необходимого.

Другим недостатком существующих систем записи движений является чрезмерная эксплуатация пространственного воображения. Оказалось, что чрезвычайно трудно отрешиться от пространственного образа движения в условной, знаковой записи. Здесь сам процесс абстрагирования должен быть смелее. А для этого необходимо прежде всего отобрать те параметры движения, которые минимально необходимы и достаточны и потому подлежат фиксации. Причем параметры эти должны быть унифицированы для всех частей тела, положение которых обозначается в записи.

Недопустимым, на наш взгляд, является использование при записи народной хореографии терминов классического танца. Эта подмена невольна, вопреки желанию и того, кто записывает, и того, кто читает, вводит расшифровщика в заблуждение, заставляет его мыслить в категориях и нормах совсем другой пластической системы — с иной эстетикой, иной условностью, иным образным миром.

И, наконец, не надо забывать о том, что не всегда следует прибегать к услугам сложной, мало кому доступной системы записи. Для несложных танцев, использующих несколько простейших па, вполне можно ограничиться схематической, упрощенной формой записи, фиксируя временную длительность движений, порядок их следования, чередование исполнителей. Такая схема концентрирует внимание на хореографической композиции, на структуре отдельных частей танца, на их повторяемости и изменчивости. Она уже является результатом предварительного беглого анализа танца и дает материал для более тщательного аналитического рассмотрения.

Несмотря на то, что время от времени возникает вопрос о необходимости упрощения и совершенствования существующих систем записи движений и тем самым подтверждается интерес к этим разработкам и даже потребность в них, собиратели танцевального фольклора эти сложные системы записи практически не

используют (исключение составляет, пожалуй, лишь армянская школа фольклористов-хореологов во главе с С. Лисициан). В обыходе по-прежнему царит описательный способ фиксации танца — здесь каждое движение сопровождается подробным словесным разъяснением. Этот же способ принят в литературе, популяризирующей народные танцы, предлагающей репертуар для любительских коллективов²¹. Приходится признать, что пока описательный метод остается единственным, понятным для многочисленной аудитории любителей и специалистов. Громоздкость его в значительной мере искупается простотой в расшифровке и, главное, удобством при разучивании зафиксированного танца.

Интересно, насколько явственно проступает в исследованиях по танцу профессиональная принадлежность автора. Балетмейстеры сосредоточивают внимание на пластической характеристике танца, упиваются его выразительными деталями, особенностями манеры исполнения — и при этом обнаруживают беспомощность в вопросах фольклористики²². Ряд работ показывает несомненную принадлежность к этнографии. Здесь танец предстает в основном как материал для изучения этногенетических проблем, как компонент народной культуры, как явление быта. Для таких исследований характерна тщательность в описании всего комплекса сопутствующих танцу явлений: обстановки, аксессуаров, времени исполнения, костюмов и т. п. Все эти данные фиксируются чрезвычайно дотошно, в максимальном объеме, иногда в ущерб собственно хореографическим элементам. Односторонними остаются, как отмечалось выше, и некоторые музыковедческие работы о народных танцах.

Практика исследовательской и балетмейстерской работы со всей настоятельностью требует ответа на вопрос: что собою представляют дошедшие до нас образцы народной хореографии — плохо сохранившиеся обломки прошлого либо результат естественных эволюционных процессов, живое явление сегодняшней народной культуры? Спор об этом разгорелся на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук (август 1964 г., Москва), в составе которого проводила работу секция народного театра и хореографии. Зарубежные исследователи высказались категорически против любого вмешательства в народный танец и вообще использования его на профессиональной или любительской сцене. Иной точки зрения придерживались советские специалисты. Соглашаясь с необходимостью собирать и глубоко изучать подлинный сохранившийся танцевальный фольклор, они обращали внимание также на то, что народный танец живет и развивается, что его невозможно понять вне истории, вне общекультурных и социальных процессов.

Потому самой насущной проблемой является такое изучение танцевального фольклора, когда предметом изучения становится

²¹ См. *Марголис Е.* О записи танца. М., 1950.

²² См. *Голейзовский К.* Образы русской народной хореографии. М., 1964.

и фольклорное явление как целое, и непосредственно танец во всем многообразии своих собственных образно-эстетических возможностей. Именно в преодолении узкой профессиональной ориентации исследователей, с одной стороны, и в предельной концентрации внимания на хореографии и пластике, с другой, видится нам будущее науки о танце.

О МЕТОДИКЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Известно, сколь серьезное внимание уделял методологии этнографических и фольклористических исследований П. Г. Богатырев. В его предисловии к сборнику своих собственных работ не случайно объясняется, какими методами пользовался автор и к каким научным результатам они привели¹. Опыт Богатырева не только учит творческому перенесению в фольклористику и этнографию методов лингвистики (синхронный метод Ф. де Соссюра) и семиотики (функционально-структурный метод), а также их развитию (сравнительное изучение разных видов искусства), но и стимулирует поиски новых эффективных методов и методик.

Успешно развивающаяся в наши дни особая область филологии — лингвистическое изучение фольклорных текстов (лингво-фольклористика) — наряду с определением своего объекта, предмета и метаязыка, должна пристрасно осмотреть свой методологический арсенал, отобрать наиболее эффективные приемы поиска необходимой информации и ее углубленной интерпретации.

Возможности лингвофольклористического исследования народно-песенного текста продемонстрируем на конкретном примере одной методики — методики анализа квазиалогизмов.

Внимание исследователей устного народного творчества давно уже было обращено на частые в фольклорных текстах случаи нарушения логики здравого смысла, которые проявляются в алогичном сочетании слов и их семантической неопределенности. Первоначально такие случаи квалифицировались как случайная порча текста, издержки процесса передачи произведения из уст в уста. Например, В. Г. Белинский, цитируя былинные строчки: *В тридцать пуд шелепуга подорожная, В пятьдесят пуд налита свинцу чебурацкого*, — недоумевал: «... Как же шелепуга могла быть в тридцать пуд, если одного свинцу в ней было *пятьдесят пуд*?»²

Однако нарушений логики здравого смысла обнаружилось так много и они были так последовательны и закономерны, что мнение об алогизмах как проявлении ущербности творческого мышления певца или случайной порчи текста подверглось критике и коренному пересмотру. А. А. Потебня писал: «...Невозможно предположить, чтобы здравомыслящий человек не знал разницы между

¹ См. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1954, с. 358.

общеизвестными вещами или, зная, называл известное растение в одно и то же время и калиной, и малиной, и смородиной. Остается думать, что сопоставление несовместимых частных не есть нарушение логического закона, а способ обозначения понятия высшего порядка, способ обобщения, нередко — идеализация в смысле изображения предмета такого рода (напр., дерева, кустарника), но необычайного, чудесного, прекрасного»³.

В наши дни появилась даже теория о внелогической природе фольклорной поэтики⁴.

Действительно, примеров нарушений логики здравого смысла в народной лирической песне весьма много. Допускается локально-временная несовместимость:

Окол Дону, окол *Дону*, окол тихова *Дунаю*,
Окол тихова Дунаю добрый молодец гуляет⁵.

Приказал пострел в три часа сходить,
В три часа сходить, *в три минуточки*⁶.

Отождествляются реалии:

На том ли на кустике садилась кукушечка,
Садилась *кукушечка*, мелкая *соловьишка*⁷.

Совмещаются взаимоисключающие признаки предметов:

Из кармана вынимала
Бел лазоревый твяток (Кир. Нов. II, 2, № 1740).

Достаточно часто встретим мы алогичные с точки зрения здравого смысла сочетания существительных с прилагательными типа *утка лебединая, калина малиновая, столб малиновый, ива раки-товая* и т. п.

«Случайно в народной поэзии почти ничего не бывает»⁸ — это суждение может быть осмыслено в связи с марксистским тезисом о случайности как проявлении закономерности. Осмелимся высказать предположение, что все случаи алогизмов в народной песне — это закономерное проявление тех свойств фольклорного слова или его составных частей — морфем, о которых мы или не знаем, или знаем мало, скорее, только догадываемся. Это первая посылка нашей методики, которую опробуем вначале на установлении семантики одной из морфем — морфемы *пол*.

В былинных текстах употребителен устойчивый комплекс *чаша полтора ведра*. Возможно и другое количество ведер, но с обяза-

³ *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. Т. 3. М., 1968, с. 418.

⁴ См. *Венедиктов Г. Л.* Внелогическое начало в фольклорной поэтике. — В кн.: Русский фольклор. 14. Л., 1974.

⁵ Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Ч. 1. 1790 (свадебные, № 4). Далее: Прач.

⁶ Песни, собранные писателями. — В кн.: Литературное наследство. Т. 79. М., с. 310. Далее: ПСП.

⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским: Новая серия. Вып. 2, ч. 1. М., 1917. № 1415. Далее: Кир. Нов. 2, 1.

⁸ *Костомаров Н.* Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1845, с. 56.

тельной прибавкой половины (*полтретья* ведра, *полпята* ведра).
В народнопесенных текстах морфема *пол-* используется не менее активно.

Есть у меня, Катенька, *полтора*ста кораблей...

Есть у меня, Катенька, *полтора*ста душ крестьян (Кир. Нов. II, 2, № 1961).

Любил девку *круглый год*,
Раскрасотку *полтора* ⁹.

Сударушка-то моя отдалела от меня,
Отдалела от меня за четыре ровно ста,
За четыре *с половиной* — во матушку во Москву (Соб., IV, № 677).

Валентность (сочетаемость) этой морфемы в лирике еще выше, что дает возможность более широкого сравнения, а следовательно, установления ее семантики.

Один из распространенных эпитетов русской народной песни — прилагательное *шелковый*. *Шелковый* (*ая, ое, ые*) — *шатер, платок, юбка, плетъ, кисти, повод, петли, пояс, подпояска*. И вот на фоне многочисленных словосочетаний с эпитетом *шелковый* появляется определение *полушелковый*:

Присадила на крутеньком девка бережку
Растилала *полушелковый* алый платок (ПСП, Якушкин, № 31).

Я тебя платочком подарю,
Я тебя шелковым,
Другим *полушелковым* (Соб., V, № 18).

Кажется, что *полушелковый* используется в обычном, словарном значении «наполовину состоящий из шелковой пряжи». Однако в песне с ее идеализацией человека и мира вещей неполнота признака кажется необычной. Наше предположение о наличии в морфеме *пол-* пока неизвестного нам семантического компонента получает подкрепление. Любопытен случай, когда в контексте одной и той же песни *кушак* характеризуется то как *шелковый*, то как *полушелковый*:

Сняли с молодца бел-китайчатый халат,
С разудалова *шелков* сняли кушак...
Выкупала 'на бел-китайчатый халат,
Выкупала *полушелковый* кушак (ПСП, Костров, № 26).

Возможно, что во всех этих случаях есть связь между морфемой *пол-* и представлением о предельности ¹⁰.

Однако все примеры, где *пол-* употреблен с относительным прилагательным, оставляют возможность сомнений. Надо искать случаи употребления *пол-* с прилагательным качественным. Тогда

⁹ Великорусские народные песни / Изд. А. И. Соболевским. Т. 4. СПб., 1899, № 397. Далее: Соб., № тома

¹⁰ В собрании Соболевского есть такой пример:

Дорогих много вещей:

Много шитых, много браных,

Много белых полотняных,

Много *шелковицы, полушелковицы* (Соб., IV, № 320).

уже невозможно будет интерпретировать *полушелковый* как «наполовину состоящий...». Сам эпитет *шелковый* с переносным значением широко используется как качественное прилагательное. Например, *шелкова бородушка, шелковый веник* и др.:

Тебе спасибо, родимая матушка,
За парú и за баенку, и за *шелковый веничек*¹¹.

Весьма употребительно в песне словосочетание *шёлковая трава* (напр.: Кир. Нов. II, I, №№ 1786, 1831). И вот на фоне этого сочетания мы обнаруживаем случай типа:

Да будто у нас на широком дворе
Да выросла травушка шелковая,
Она *шелковая да полушелковая*¹².

Уж здесь-то значение «половины» у прилагательного *полушелковая* отсутствует полностью.

Полушелковая выступает в одном ряду с прилагательным *расшелковая*: Косил Ванюшка *расшелковую* мелку траву (Соб. III, № 509).

Аналогично использование морфемы *пол-* в составе существительных:

Я во сердце-то войду, — все гумно истопчу,
В *полусердце-то* войду, — все метлу изломлю (Сб., II, № 617).

Всю ночь, всю *полночку* проигралась (Соб., II, № 438).

Полдень и *полночь* не только середина дня и ночи, но и предельное средоточие сущностных свойств этих реалий. Отсюда качественный оттенок в соответствующих прилагательных:

Роса на меня пала *полуночная*,
Печет меня солнушко *полуденное* (Соб., II, № 589).

Заметим, что существительное с морфемой *пол-* устойчиво следует за однокорневым существительным без этой морфемы:

Дождусь я младенька поры-время..
Да я ночи, *ночи-полуночи*¹³.

Добрый молодец опасается,
Темной нощушки дожидается,
Светлого *месяца* и *полумесца* (Воронеж, № 15).

Слово с морфемой, находясь в постпозиции по отношению к слову без морфемы, в своей семантической структуре явно прибавляет оценочный компонент¹⁴. Это наблюдение помогает нам связать воедино две особенности морфологии и синтаксиса фоль-

¹¹ Бахтин В. Песни Ленинградской области. Л., 1978, № 14.

¹² Песни Терека. Грозный, 1974, № 22.

¹³ Народные песни Воронежской области / Под ред. С. Г. Лазутина. Воронеж, 1974, № 7. Далее: Воронеж.

¹⁴ То же с приставкой *раз-* (раскуст, раздворячик). Отличие в том, что приставка *раз-* со значением предельности или интенсивностью признака используется и за пределами фольклорных текстов, а морфема *пол-* проявляет это же значение только в тексте, при этом важно постпозитивное следование *его*.

клорного песенного текста: а) тотальную взаимозаменяемость морфем:

Пошел мой милинький с конца вы конец,
Во крайний *дворец*.
Во крайнем *дворике* вдова живет (Кир. Нов., II, 2, № 1898).

б) повторение в пределах одного стиха слова с морфемной вариацией:

Какие *винности-провинности* мои!
Только *винушки-провинушки* моей:
У соседа пир-беседушка была,
Я нечаянно к соседу узошла (Соб., II, № 453).

Из-под лесу-лесу, *перелесу*
Летал голубь, летал сизый (Соб., II, № 500).

Объясним это следующим образом. Поскольку в устнопоэтической речи семантика морфемы шире и диффузнее, чем в кодифицированном литературном языке, синонимизм морфем чрезвычайен. Это препятствует тонкой дифференциации слов по смыслу (*дворец* и *дворик* в песне — см. выше — обозначает одну и ту же реалью), зато дает возможность путем простого присоединения выделить слово из текста, противопоставить его предшествующему и тем самым проявить свой оценочный компонент. Это предположение объясняет частые квазиалогизмы типа:

Как на горке, на горке, на *горе*,
На высоком на *пригорочке*,
На горке два дубчика стоят (Соб., II, № 200) ¹⁵.

У меня жена гульливая была,
Что *гульлива*, *спогульливенькая* (Соб., III, № 144).

Этот префикс *спо-* свою функцию выполняет только на фоне предшествующего слова *гульлива*. Аналогично:

Не *лавровый* лист во поле шумит...
Не шуми-ка ты, *разлавровый* лист (Соб., V, № 96).

Из всего сказанного вытекает очень важный вывод, что в народно-песенном тексте семантическая широта и неопределенность морфемы уравнивается смыслопроявляющей ролью позиции в стихе и песне. Семантика слова во многом зависит не только от денотата, обозначаемого этим словом, но и от места слова в тексте, от его соотношения с другими словами. Оно обладает своеобразным релятивизмом, или повышенной значимостью (в духе концепции Ф. де Соссюра).

Учитывая связь семантики фольклорных языковых явлений с позицией их в тексте, можно дать иное объяснение очевидному

¹⁵ Пригорочек не как «небольшой холм, бугор» (С. И. Ожегов), а как оценка реалии гора.

факту, что устнопоэтическому слову свойственна многоприставочность¹⁶.

Методика анализа квазиалогизмов используется не только для вскрытия свойств народно-песенной морфемике, но и для выявления семантической структуры фольклорного слова. Проиллюстрируем это на примере эпитета *новый*¹⁷.

Эпитет *новый* в текстах лирических народных песен отличается повышенной валентностью. *Новый (ая, ое, ые) терем, ворота, слобода, шатер, струг, сени, сани, серп, клеть, собор, мода, хата, конюшня, ведро, кабак, скрипка, светлица* и т. д. и т. п. Заметим, что со всеми этими существительными не употребляется прилагательное *старый*. Отсутствие противопоставления дает основание полагать, что определение *новый* включает в свою семантическую структуру положительную оценку. Чтобы подтвердить правоту этого предположения, мы должны в народно-песенных текстах найти такие случаи, когда эпитет *новый* сочетается с существительными алогично. И такие случаи мы обнаруживаем:

Я ни вор был ни разбойничик, маладой был охотничик
ходить гулять по прилукам,
Па прилучушкам ходить, па новиньким па речонкам,
Па красеньким па девчонкам (Кир. Нов. II, 2, № 1842).

Если не принимать во внимание предположения о наличии в прилагательном *новый* оценочного компонента, трудно объяснить это окказиональное словосочетание. Аналогичным может быть объяснение словосочетания *новый город*:

Сама пошла матушка,
Во новенький городок,
Купила сударыня
Легкое суденушко (Кир. Нов. II, 2, № 1951).

По-иному воспринимаем мы и такие нередкие случаи, как *белая роца, частый мост, чистое письмо, золотое сукно, решетчатая река* и др.¹⁸

Методика анализа квазиалогизмов предвещает методику компонентного анализа и является составной частью последней.

Использование методики анализа квазиалогизмов позволило нам высказать мнение об особой семантической структуре народ-

¹⁶ См. Хроленко А. Т. Полипрефиксальность как проявление общих свойств фольклорной поэтики. — В кн.: Вопросы современного русского языка и методики его преподавания в педагогическом вузе. Ч. 1. Вопросы теории грамматики. Курск, 1974.

¹⁷ На примере цветowych прилагательных *белый, лазоревый* и др. мы обосновали это положение в нашей работе: Хроленко А. Т. Лексика русской народной поэзии. Курск, 1977.

¹⁸ Например: Во левую руку дайте мне *письмо частое* (Кир. Нов., 2, № 1818).

Уж как с-по мосту-мосточку,
С-по калинову частому,
Туды шли-прошли девицы (Соб., IV, 388).
Не глядел бы к красным девкам за реку,
За реку, реку решетчатую (Сб., IV., № 422).

но-песенного слова, внутренне бинарном, симметричном и антиномичном. Мы выявили внутри семантики слова такие оппозиции, как видовая и родовая номинация, значения: прямое и символическое, текстовое и коннотативное, конкретное и семиотическое, номинация и оценка, собственное и иерархическое (ценностное) ¹⁹.

Лингвистическое изучение народно-поэтической лексики в свою очередь поможет фольклористам увидеть более глубокую связь языка, поэтики и идейно-художественного содержания произведений фольклора.

¹⁹ См: Хроленко А. Т. Проблемы фольклорной лексикографии. — В кн: Дialectная лексика—1977. Л., 1979.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БЫЛИННОГО СЮЖЕТА

(К методике обнаружения эпического подтекста)

Когда индивидуальная форма творчества становится в литературе господствующей, автор, создавая произведение, имеет в виду определенную художественную цель и осуществляет определенное намерение. Целеполагающий принцип творчества приобретает для писателя обязательный характер. Автор владеет своим замыслом, ответствен за его воплощение и осознает это. Жизненные впечатления, личность писателя и данная ему в знании предшествующая литературная и культурная традиции служат предпосылкой, условием и наличным материалом возникающего литературного произведения.

Иначе обстоит дело в фольклоре, где нет автора в искусствоведческом смысле этого слова, но есть «исполнитель» — рассказчик, певец, сказитель. Свою задачу он не осознает (за редким исключением) как задачу творческую, но понимает ее как исполнительскую. Даже там, где личному почину предоставлен наибольший простор, например, в частушечных импровизациях, певец или певица часто не различает свои и чужие частушки, не отделяет внесенного в текст своего от существовавшего чужого. За частушки собственного сочинения, например, могут искренне выдаваться чужие, а свои восприниматься как традиционные.

Из этого достаточно хорошо известного различия литературного и фольклорного творчества следует важный вывод, касающийся содержательного своеобразия и специфики произведений фольклора в отличие от литературных. Если произведение литературы целиком подвластно автору, то о фольклорном произведении этого сказать нельзя. Автор создает новую художественную условность — исполнитель фольклорного произведения лишь вносит новое в уже существующую условность.

Разумеется, указанное различие не может пониматься как абсолютное. Оно верно лишь в некоторых пределах. И в индивидуальном художественном творчестве сюжет рождается часто в ходе многократных поисков разных авторов на одном пути и в одном направлении. Но в литературе преодоление традиций играет не меньшую роль, чем следование ей. Всякое последующее произведение, даже на традиционный сюжет («Фауст», «Дон Кихот», «Демон»), всегда бывает написано наново и с более или менее явным отталкиванием от предшествующих образцов. В противном случае речь идет об эпигонском подражании. С другой стороны,

в фольклоре создаются, разумеется, и новые произведения, и новые сюжеты. И хотя мы, в сущности, до сих пор не знаем конкретно, как они возникают, мы и тут можем заметить не творчество на пустом месте, но более или менее длительное вызревание нового в лоне существующей традиции.

Как бы то ни было, но в силу различий в самом характере творчества в фольклоре и литературе значение сюжета в той и другой области словесного творчества различно. Индивидуальное целеполагание играет в фольклоре слишком незначительную роль в сравнении с заранее заданной индивидуальному сознанию традицией. Поэтому каждое новое творческое переосмысление традиционного сюжета в фольклоре (исполнителем) не меняет его и не перерабатывает наново, но лишь прибавляет свои мотивы, придает новые акценты, оттенки, черты. Старое сохраняется традицией, новое же наслаивается на него.

Индивидуальный автор возвышается над собственным созданием и видит его так, как можно видеть пологую равнину с вершины одинокой горы, вознесенной над нею, в то время как фольклорный сюжет есть холмистая местность, которая видится нам по-разному, в зависимости от того, на какую из вершин мы поднимаемся. Поэтому целостное прочтение и интерпретация фольклорного сюжета исследователем не могут быть одноплановыми, так как в этом случае они вскрывали бы лишь один сюжетный пласт и лишь один смысл, игнорируя остальные и в ущерб им. Путем сопоставления вариантов мы получаем сложную систему сюжетного состава, в которой есть разные плоскости, ряды мотивов и образов, не совмещающиеся друг с другом, но создающие сюжетные пучки и комплексы мотивов, которые, не совпадая, взаимно налагаются один на другой; точно так же и смысл сюжета даже в пределах одного варианта возникает из пересечения и наложения некоторого множества смысловых интерпретаций. У фольклорного сюжета не бывает одной четко прочерченной логики, но общий смысловой рисунок создается из сближения несовместимых в своих очертаниях изображений. Такой сюжет находится в состоянии «неслаженных противоречий»¹.

Целостная интерпретация содержания фольклорного сюжета может осуществляться особым методом фольклористического исследования, разделяющего сюжет на отдельные сюжетные пласты и анализирующего их порознь, чтобы в заключение синтезировать результаты в единой, но имеющей несколько пространственно-временных измерений картине.

Сложная структура славянских эпических песен специально изучалась Б. Н. Путиловым. Согласно его наблюдениям, одним из существенных слагаемых сюжета является архаическое ядро, составляющее подтекст, скрытый за прямым песенным повествованием о событиях исторического времени, причем «второй сю-

¹ Пропп В. Я. Специфика фольклора. — В кн.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., 1976, с. 28.

жетный план бросает свет из прошлого на происходящие события...» и «между прямым повествованием и вторым сюжетным планом не может быть гармонии»; «прямое повествование и второй сюжетный план могут взаимодействовать по принципу контрапункта»².

Задача настоящей статьи — предложить метод интерпретации таких соотношений архаического и позднейшего элементов в составе фольклорного сюжета, когда каждый существенный его мотив имеет двойное значение и смысл, причем архаическое и новое содержание мотива не совмещаются, но существуют одно в другом как своеобразная «двусмысленность». В таком случае архаическое прошлое, вторгаясь в современный мир, сопоставленное с исторической действительностью, выявляет в ней скрытые и не реализованные художественной мыслью возможности и тенденции.

Попытаемся решить эту задачу на текстах былины о смерти Василия Буслаевича. Сюжет этой былины обоснованно представлен Проппом как сюжет о бунте героя. «Сила, с которой вступает в борьбу Василий Буслаевич в этой былине, — это сила церкви, «чистых» и «нечистых» нездешних сил, сила смерти», — пишет исследователь³. Бунтарская подоплека поступков героя вскрывается Проппом очень последовательно, доказательно и, главное, в каждом эпизоде, т. е. в процессе целостного, сквозного анализа сюжета.

Но при этом нельзя не заметить, что некоторые эпизоды не имеют и не могут иметь единого «прочтения»; наряду с логикой бунтарства в былине присутствует и иная логика. Это заметно уже в начальном эпизоде: герой просит мать благословить его поездку к святым местам с покаянием. Пропп замечает в связи с этим: «...Мать допускает, что он ее обманывает, что ему нужно вынудить благословение и что он едет на разбой...», «поездка в Иерусалим — только предлог»⁴. Но, обманывая мать, Василий не может обманывать таким же образом и дружину. Между тем и своей дружине он говорит о необходимости и вынужденности поездки:

Ай же ты, дружинушка хоробая!
Была у меня дана заповедь великая
Съездить нам в Иерусалим-град:
Святой святыне помолиться,
И ко гробу Господню приложиться,
В Иордан-реке окупатися⁵.

Как показано в работе Проппа, покаяние не является целью поездки Буслаева. Он кается только в варианте А. М. Крюковой, что объясняется индивидуальным замыслом певицы. Ни разбой,

² Путилов Б. Н. О некоторых структурных особенностях славянского эпоса. — *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Т. 19. Budapest, 1970, pp. 328, 339, 340.

³ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958, с. 476.

⁴ Там же, с. 467.

⁵ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Т. 1. М., 1909, № 65

ни покаяние не входят в намерение героя, их нет в былине. Поездка нужна для каких-то иных целей, о которых певец уже не помнит и его герой поэтому ничего не говорит. Это один из тех «загадочных» моментов сюжета (с двойной логикой), какие появляются в эпосе вследствие такого отражения действительности, когда в одном и том же эпизоде находим выражение нескольких различных исторических эпох. Какие же исконные цели, память о которых сохраняется в сюжетной традиции, могут стоять за поездкой Буслаева?

Герой былины, при всем его свободолюбию и бунтарстве, — не богоборец в байроновском смысле слова. Он не против бога и его авторитета, но решительно против его власти над человеком, которая принижает и умаляет индивидуальную человеческую независимость и самостоятельность. В святых местах Буслаев исполняет взятые на себя обеты. «В Иерусалиме он обычно совершает все полагающиеся для паломника обряды, то есть прежде всего прикладывается ко гробу господню, творит соответствующие молитвы и служит панихиды. Об этом повествуется весьма коротко...»⁶. Иногда обо всем этом говорится почти скороговоркой или даже прозой, так как не в этом состоит подлинная цель поездки. Во всяком случае, ничего кощунственного здесь нет. И только в одном случае Буслаев неожиданно бросает вызов христианским обычаям: он купается в Иордане нагим, как делал это, согласно былине, сам Христос при крещении. Мотив этот имеет двойной смысл. Во-первых, «Василий открыто проявляет свое „кощунственное“ отношение к иерусалимским святыням», «...входит в реку нагим, то есть просто купается в Иордане, как купаются в любой другой реке»⁷. Во-вторых, он не просто купается, а входит в Иордан так же, как сделал это, согласно былине, Иисус Христос. И в этом слое сюжета уже нет кощунства и бунта в их позднейшем смысле, навеянном средневековыми представлениями, а есть попытка приобщения к чему-то важному для героя, что теперь представляется неясным.

Удалась ли Буслаеву попытка? Он стремится узнать это, испытыв, распространяется ли по-прежнему и на него та власть, какую имеет над человеком смерть. Вызов ей уже брошен. Особое значение в сюжете имеет вынужденная остановка корабля Буслаева на пути в Иерусалим у Сорочинской (Фаворской и т. п.) горы. Иногда корабль останавливается, несмотря на то, что ветер рвет паруса. Промеривают дно и узнают, что корабль таинственным образом остановился на глубоком месте⁸. Сойдя на берег, Буслаев находит здесь человеческий череп, пинает его и слышит предсказание смерти: Василию суждено лежать там, где лежал череп. На обратном пути Буслаев снова останавливается на том же месте и то, что он делает, есть, в сущности, испытание судьбы, проверка

⁶ Пропп В. Я. Русский героический эпос... с. 473.

⁷ Там же.

⁸ Астахова А. М. Былины Севера. Т. 1. М.; Л., 1938, № 14.

предсказания. В этом и состоит смысл его прыганья вдоль камня с надписями, который Пропп определил как надгробный камень и который неожиданно возник на месте, где лежал череп. Исследователь указал на силу, с которой Буслаев вступает сейчас в спор, — это «сила смерти». Иногда смерть напоминает о себе сразу же, как только герой отплывает из Иерусалима. На обратном пути у него болит голова⁹. По древним представлениям, голова болит оттого, что потусторонний подземный мир притягивает к себе человека, живущего на земле. Пропп указывает на то, что среди разнообразных способов расположения приключений с «мертвой головой» и камнем по разным вариантам самым распространенным и логичным оказывается тот, где герой встречает голову и слышит угрозу смерти на пути в Иерусалим, а прыгает через камень на обратном пути¹⁰. С точки зрения предполагаемого доисторического подтекста, эта логика заключается в том, что, приобретая некое свойство во время купания в Иордане, Буслаев на обратном пути чувствует себя готовым вступить в открытую схватку со смертью. Поэтому в варианте Кирши Данилова он не решается прыгать вдоль камня на пути в Иерусалим, а делает это возвращаясь. В таком случае находят объяснение и забытые в историческое время подлинные причины его поездки. Ее цель заключается не в покаянии, не в разбое и не в кошунстве, а в стремлении приобрести некие свойства, которые позволили бы выдержать спор со смертью. Подобная, скрытая в подтексте, логика сюжета включает в себя и объяснение тех случайных встреч, какие ждут Буслаева на пути в Иерусалим. Они случайны с точки зрения нового, возникшего в средневековье плана развития сюжетных событий: весь сюжет предстает рядом неожиданных дорожных встреч и приключений героя. Но в этих случайностях скрывается древнейшая логика: поездка героя обставлена препятствиями (разбойничья застава, мертвая голова), которые должны не допустить Буслаева до конечной цели его пути или предостеречь его. «Вражеские заставы, которые некогда играли в эпосе очень большую роль (Соловей-разбойник), здесь уже носят характер реликта», — пишет Пропп¹¹. Так обстоит дело с точки зрения лишь нового смысла, какой приобретает сюжет в эпоху русского средневековья, но не древнейшего.

Предлагаемая здесь интерпретация второго (и, возможно, еще не самого древнего) плана былинного сюжета, разумеется, лишь намечена нами, но не развернута с необходимой широтой, поскольку в данном случае она — не самоцель, а служит лишь иллюстрацией методологического принципа. Поэтому в заключение необходимо указать на те новые прочтения текста, которые позволяет сделать воспроизводимая интерпретация. Во-первых, при такой интерпретации становится логически осмысленной сама поездка.

⁹ Гильфердинг А. Ф. Онежские былины... Т. 2. М.; Л., 1949, № 103.

¹⁰ Пропп В. Я. Русский героический эпос... с. 470.

¹¹ Там же, с. 469.

Более позднее переосмысление сюжета делает ее необязательной, так как для того чтобы создать видимость покаяния или совершить кощунство, не обязательно покидать пределы новгородской земли. «Кому думно спасаца, дак можно здесь спастись», — резонно говорит герою мать¹². И действительно, в ходе исторического развития сюжета появляются варианты, в которых поездка исчезает.

Во-вторых, в предлагаемой интерпретации получают объяснение те детали сюжета, которые недостаточно логически увязаны с общим сюжетным планом в его позднейшем средневековом преломлении. Приведем лишь один пример. Мать Василия испытывает сомнения, когда сын просит ее благословить его поездку, потому что:

Туда много добрых молодцев ведь уже хаживало,
Назад молодцы не ворочались¹³.

Это вызывает некоторое недоумение, как будто бы в былине речь идет не о паломничестве к святым местам, а о богатырском предпринятии (ср.: мать отказывается благословить выезд Добрыни Никитича в поле). В пути Буслаев на самом деле натывается у Сорочинской горы на череп богатыря, который погиб до него. Правда, причина его смерти другая, не та, что подстерегает Василия. Но как это бывает в волшебной сказке, здесь по следам погибшего богатыря идет живой. В волшебной сказке подлинному герою удастся преодолеть препятствие, вызвавшее смерть его предшественника. Однако перед нами не волшебная сказка, на что по другому поводу указывает Пропп¹⁴, а трагический былинный сюжет.

И, наконец, в-третьих, предложенная интерпретация помогает установить типологические параллели в международных эпических сюжетах. Это существенно, так как сказочные и эпические сюжеты носят интернациональный характер. Не разворачивая возможного сопоставления, укажем лишь на аккадский эпос о Гильгамеше. Известно, что два сюжета о Василии Буслаевиче (Василий Буслаевич и новгородцы и смерть Василия Буслаевича) связаны друг с другом последовательностью событий. Песня о смерти Василия представляет собою продолжение сюжета о его соперничестве с Новгородом. В этом последнем сюжете молодой герой ведет себя так, что настраивает против себя горожан и, в конце концов, со своей дружиной вызывает их на бой. После этого он отправляется в плаванье, во время которого погибает. Сюжетной композиции русских песен типологически близок сюжетный план эпоса о Гильгамеше. В аккадском сюжете перед нами «юный Гильгамеш в Таблице I, не знающий, куда девать свои силы и угнетающий

¹² Ончуков Н. Е. Печорские былины. Спб., 1904, № 89.

¹³ Там же.

¹⁴ Пропп В. Я. Русский героический эпос, с. 471.

свой народ»¹⁵, и тот же герой, переживший смерть друга и отправляющийся в плавание в поисках бессмертия. В стране блаженства он получает цветок, дарующий вечную молодость. Гильгамеш собирается испытать цветок, вернувшись домой, но теряет его по дороге назад. В данном случае, так же как и в русской былине, «отсутствие чувства приниженности человека перед богами — характерная черта поэмы»¹⁶.

Сопоставление шумерского и аккадского эпоса о Гильгамеше с русской былиной может быть вполне обосновано исторически. В составе русского героического эпоса былины о Садко и Василии Буслаевиче — песни сугубо городские, в дошедшем до нас виде сложившиеся в средневековом Новгороде и отражающие условия его исторического существования. Исследование социально-политической структуры древнерусских городов, предпринятое И. Я. Фрояновым, приводит к выводу о стадийно-типологическом родстве русских городов-государств эпохи Киевской Руси с городами-государствами древнего Востока и гомеровской Греции. «Большое сходство городских властей Руси конца IX—X вв. с властями городов-государств Востока и «доклассической» Греции, подкрепляемое терминологическими совпадениями в области политической лексики, вряд ли можно счесть случайностью, — пишет, в частности, Фроянов. — Оно, по нашему глубокому убеждению, свидетельствует о схожести социально-политических процессов, протекавших в древнем Шумере, гомеровской Греции и языческой Руси, говорит об их стадийной близости»¹⁷.

Попытка свести разные планы былины о поездке и смерти Василия Буслаевича в один неизменно наталкивается на трудности. С ними встретился еще А. Н. Веселовский. Видя в герое былины пробуждающееся самосознание личности, он одновременно толкует его ограниченно — лишь в духе осуждаемого христианством индивидуализма. «Он, — пишет Веселовский о Буслаеве, — не верит более ни в долю, ни в встречу, а в свою волю и силу; выход из фаталистического мирозерцания к самосознанию личности прекрасно выражен в варианте Кириши Данилова...: молодец не верит «ни в сон, ни в чох», а лишь «в свой червлёный вяз». Здесь вступало в свои права мирозерцание христианства: личная воля не освобождает молодца, наоборот, ведет его к греху, ибо не знает себе границ в христианских заповедях смирения, послушания»¹⁸.

Можно было бы показать достаточно широкую распространенность рассмотренного нами явления двузначности сюжета и мо-

¹⁵ Дьяконов И. М. Эпос о Гильгамеше. — В кн.: Эпос о Гильгамеше («О все издавшем»). М.; Л., 1961, с. 125.

¹⁶ Там же, с. 125—126.

¹⁷ Фроянов И. Я. Киевская Русь: Очерки социально-политической истории. Л., 1980, с. 231.

¹⁸ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 11—16. — В кн.: Сборник отделения русского языка и словесности имп. академии наук. Вып. 5. Т. 46, № 6. СПб., 1889, с. 250.

тива и на произведениях фольклорных жанров. В русской бытовой сказке о проделках шута, например, есть необычный мотив: мертвую мать шут сажает на салазки, привязывает к ее груди дощечку наподобие барабана, а в руки дает по палочке¹⁹. За пределами русской сказки Е. Д. Турсунов связывает этот международный мотив с древним обычаем наземного захоронения (конец мезолита — начало неолита) и с захоронением сильного шамана у тувинцев²⁰. Весь сказочный сюжет развивается одновременно в двух различных системах координат. С одной стороны, события разыгрываются как вполне реальные, с элементами некоторой странности и экстравагантности. С другой, в силу ряда «случайностей», мать героя оказывается в роли загробного помощника, т. е. в роли, подготовленной многовековой обрядовой и мифологической традицией.

Сложность и многоплановость фольклорного сюжета, требующая особого фольклористического метода его интерпретации, в конечном счете объясняется тем, что «фольклорные образования создаются не как непосредственное отражение быта (это сравнительно редкий случай), а из противоречий, из столкновений двух эпох или двух укладов и их идеологии»²¹.

¹⁹ Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок архива РГО по отделению этнографии. — В кн.: Записки Русского географического общества по отделению этнографии. Вып. 1—2. Т. 14 Пг., 1917, с. 306.

²⁰ Турсунов Е. Д. Генезис казахской бытовой сказки в аспекте связи с первобытным фольклором. Алма-Ата, 1973, с. 42.

²¹ Пропп В. Я. Специфика фольклора, с. 28.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
I	
<i>В. Е. Гусев</i> «Плюрализм» и «универсализм» в методологии фольклористики	5
<i>И. И. Земцовский</i> . Введение в вероятностный мир фольклора (К проблеме этномузыковедческой методологии)	15
<i>В. А. Лапин</i> . Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора	31
<i>С. И. Грица</i> . Функциональный многоуровневый анализ народного творчества	45
II	
<i>И. В. Мацневский</i> . Формирование системно-этнофонического метода в органологии	54
<i>В. Н. Садыкова</i> . Влияние особенностей инструмента на композицию азербайджанских мугамов (К вопросу о методике органологического исследования)	64
<i>Ю. Е. Бойко</i> . О методике фиксации инструментальной музыки	73
III	
<i>А. А. Банин</i> . Метод морфологического описания произведений фольклора	80
<i>А. И. Мозиас</i> . Исследование народно-песенного исполнительства (на материале одного эксперимента)	96
<i>Б. С. Луканюк</i> . О кодировании ритмических форм	104
IV	
<i>Л. М. Излева</i> . Два методологических аспекта в театроведческом изучении обрядово-игрового фольклора	108
<i>И. Я. Богуславская</i> . Специфика исследований «изобразительного фольклора»	118
<i>А. А. Соколов</i> . Проблема изучения танцевального фольклора	126
<i>А. Т. Хроленко</i> . О методике лингвистического анализа русской народной песни	139
<i>Ю. И. Юдин</i> . Интерпретация былинного сюжета (К методике обнаружения эпического подтекста)	146

МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА

Сборник научных трудов

Редактор *Е. Хваленская*

Сдано в набор 07.04.82. Подп. к печ. 07.6.83. М-29916. Формат 60×90¹/₁₆.
Бум. тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 9,75 уч.-изд. л.
Тираж 1000 экз. ТП 1983. Изд. № 11 (93). Заказ № 1041. Цена 1 р. 45 к.

Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.
191028, Ленинград, Моховая, д. 34.

Типография № 2 Ленуприздата. 191104, Ленинград, Литейный пр., 55.

ДЛЯ ЗАМЕТОК



1 pt. 45 n.