

Е.В. МИНЁНОК  
(Москва)

## КОНТЕКСТ ИСПОЛНЕНИЯ КАК ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКТОР

(на материале необрядовой лирики)

Размышления о контексте народной песни в рамках традиционной музыкальной культуры настоящего времени необходимо соотносить с двумя факторами, характерными для современного бытования необрядовой лирики. Первое — это кардинальное изменение возрастного состава исполнителей, и второе — искусственная ситуация исполнения, как правило, смоделированная собирателем.

В наши дни фольклористы обречены записывать произведения народной лирики исключительно от пожилых (более того, подчас престарелых) певиц, тогда как традиционно народное пение считалось преимущественно уделом молодых: «На всем земном шаре найти нельзя народа, который бы с такою веселостью и удовольствием, и притом так согласно и звучно пел, как российский народ; от ребенка до старика, кроме старух (курсив мой. — Е.М.), все и при всех веселых обстоятельствах поют, даже и при самых тяжелых работах, во все горло»<sup>1</sup>. Это замечание немецкого этнографа и путешественника Иоганна Готтлиба Георги привлекло наше внимание исключительно важной деталью: на Руси поют все, кроме старух! Этот факт неоднократно отмечала в народных выражениях о пении и Е.Э. Линева: «Молодые смеются над старухами: «Вы бы попросили на гроб досок да ладану, чем песни-то петь»<sup>2</sup>. О том же свидетельствуют и многочисленные поговорки и замечания, которые мне часто приходилось слышать в ответ на просьбу спеть, обращенную к пожилым женщинам: «Старухам петь смешно и грешно» (ФА Т.7. С.65. № 54.)<sup>3</sup>, «Наши песни вместе с молодостью прошли. Какие у старух песни? Пусть молодые поют» (ФА Т.12. С.87. № 65.), «Мне и петь-то стыдно, восьмой десяток пошел» (ФА Т.12. С.95. № 89.). В традициях Калужско-Брянского пограничья встречается и поверье: «Если старуху на песни потянуло — это к смерти» (ФА Т.16. С.178. № 165.).

Помимо такого осложняющего фактора, как возраст певцов, на воспроизведение текста существенное влияние оказывает «нетрадиционный» бытовой контекст

исполнения музыкальных произведений. Подавляющее большинство произведений народной лирики записаны в ситуации непосредственного контакта певца с собирателем, «поэтому все фольклористы фактически анализируют материал, зафиксированный в особых, выделенных условиях, то есть не сами фольклорные явления, а их имитацию, специально и сознательно воспроизводимую для фиксации»<sup>4</sup>.

В начале столетия, когда народная песня была буквально частью окружающей среды, данное положение было очевидным. Поэтому собиратели естественно замечали: «Исполнение для фонографа во множестве случаев, конечно, было хуже, чем простое пение, не в рупор»<sup>5</sup>.

Народная песня, исполненная по инициативе собирателя, независимо от того, запрашивал ли он, хорошо зная местный репертуар, конкретное произведение или само его присутствие стимулировало певцов, превращается из факта народной культуры в способ удовлетворения эстетических представлений певцов и научных интересов собирателя. При этом отодвигается на второй план, а зачастую и просто игнорируется социально-исторический контекст, в котором естественным образом каждый раз воссоздавалось произведение: «Мы слушаем народные песни в любое время дня и года, не задумываясь, с чем эта песня связана была в жизни и сколь нелепым может быть ее исполнение в данных условиях с точки зрения ее создателей»<sup>6</sup>.

В собирательской практике фольклористы встречаются со множеством ситуаций, подобных приведенной ниже:

Собиратель:

— А не пели у вас «Запилась моя головушка»?

Исполнители:

— Это масленица.

— Сейчас с автобуса пойдут мимо, услышат, что играем «Запилась моя головушка»...

— Скажут: масленица.

— Не, давайте «Из-под камушка», а сейчас на автобус пройдут, тогда будем масленую. (ФА Т.16. С.2).

Звучание, например, масленичных песен в летнее время воспринимается певцами как грубое вмешательство в «исполнительский этикет» («так не положено»), разрушающее взаимосвязь народной песни с этно-бытовым контекстом и дискредитирующее самих исполнителей<sup>7</sup>.

Зависимость качества исполнения народной песни от ситуативного контекста исследователям была хорошо известна уже на рубеже веков. Не случайно в «Програм-





ме для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов», составленной Музыкальной Комиссией при Этнографическом отделе ОЛЕАЭ, рекомендуется «песни, приуроченные к известному времени года и обстановке, лучше всего записывать при этих условиях, т.е. в такую минуту, когда певец находится в соответствующем настроении»<sup>8</sup>.

Всем собирателям очень хорошо известно, как остро народные певцы воспринимают общественную реакцию на их пение. Даже самые лучшие исполнители всегда опасаются «пересудов» («скажут, что пьяная») и осуждения односельчан за «неурочное» пение: «*Меня просудят: скажут — у нее внук в тюрьме сидит, а она рот разевает* [т.е. поет. — Е.М.]» (ФА Т.14. С.67.). Нередко незримое присутствие общественной цензуры, расценивающей сам факт исполнения именно с точки зрения его морально-нравственной уместности, оказывается главным препятствием для записи песен.

Очевидно, что запись в «неурочное» время будет в той или иной степени ущербной как в текстовом, так и в музыкальном отношении по сравнению с вариантом, исполненным при более благоприятных обстоятельствах.

Подобные многочисленные нюансы в лучшем случае остаются в полевом дневнике собирателя. Запись фольклорного произведения как основная и конечная цель исполнения прекрасно осознается народными певцами. С одной стороны, это обстоятельство в их глазах придает особое значение как всей ситуации, так и конкретным исполняемым произведениям. Момент престижности исполнения для представителя городской культуры, каковым является собиратель, пение «для пластинки», «для радио», «для телевидения», «для книги» — т.е. «на века» — ощущается всеми присутствующими и превращает певческую группу в элитарный коллектив (особенно, если исполнителей вывозят на фольклорные фестивали в другие города), выделившийся из населения данной деревни. С другой стороны, атмосфера «заданности» исполнения неизбежно разрушает аутентичность народной песни и, прежде всего, традиционный смысл устного музыкального общения носителей фольклора. Таким образом, работа фольклориста в экспедиционных условиях, в идеале предполагающая выявление системы взаимоотношений конкретного фольклорного произведения с этно-бытовой реальностью, низводится до утилитарной задачи — выявление и фиксация произведений, хранящихся в памяти носителей традиции.

В результате уже на начальном этапе введения фольклорного материала в научный оборот допускаются столь значительные погрешности, которые не только искажают общую картину бытования народной традиции, но и резко ограничивают круг научных задач, связанных с исследованием фольклорной культуры.

В то же время продуктивность методики опросов несоизмеримо выше «количественной» отдачи, получаемой в случаях применения методики непосредственного наблюдения. Более того, запись народных песен в традиционных условиях сопряжена с большим количеством организационных и технических трудностей и подчас невозможна вследствие разрушения среды бытования, возраста исполнителей и т.д.

Компромиссным решением данного противоречия может послужить работа фольклориста по выявлению и фиксации сведений относительно контекста исполняемого произведения. Причем наиболее результативным оказывается совмещение подобного опроса с записью самих произведений.

Пение — это не только действие, но в еще большей степени это состояние, в которое каждый раз входят его участники. Не случайно в момент начала пения исполнители чувствуют себя крайне неловко от того, что надо вот сейчас, *вдруг* запеть. Они смеются, не могут сосредоточиться на песне, по очереди отказываются от роли запевалы, тем самым пытаясь преодолеть «синдром внезапности» исполнения. Причем уговоры фольклориста могут усугублять общее ощущение нарочитости происходящего, которое в данный момент так остро переживают народные певцы. Собственная внутренняя неподготовленность к пению становится для них непреодолимым психологическим тормозом. Им необходимо *время*, чтобы воссоздать хотя бы частично ту ситуацию, в которой народное пение рождалось бы естественно.

В традиционном контексте песня возникает внезапно, но это не та внезапность, которую ожидает от исполнителя собиратель. Спонтанный характер аутентичного пения проистекает изнутри *адекватной* ему ситуации и обусловлен эмоциональным состоянием певцов, тогда как внезапность пения во время записи навязывается исполнителям извне самим фольклористом.

Для народного певца песня навсегда остается связанной с тем эмоциональным состоянием, которое он многократно переживал во время «вечерух», свадебных пиров, семейных застолий, весенних игрищ или в процессах совместного труда. Имен-



но поэтому его сознание хранит не столько текст и мелодию народной песни, сколько ее образ, сформировавшийся на основе представлений-воспоминаний об идеальном исполнении, полноценно раскрывающем заложенный в основе песни эмоциональный заряд. В единичном варианте подобного исполнения, возможно, никогда и не существовало в реальной действительности, но многократно повторенное, «полнокровное» звучание песни в естественной культурно-бытовой ситуации порождает в художественном сознании народного исполнителя «идеал» песни. К его достижению всегда направлена творческая энергия подлинно талантливого народного певца.

Помимо «поиска» песенного текста исполнители в ситуации фольклорной записи заняты и «поиском» нужного напева. В продолжение первых одной-трех строк певцы как бы «нащупывают» мелодию песни. «Предварительный, в каком-то отношении поисковый характер первой строфы — явление, характерное для сложных по настроению и структуре протяжных песен. В них эта закономерность выявляется со всей очевидностью, как бы выводится на уровень эстетической нормы»<sup>9</sup>.

В связи с особенностями функционирования фольклорного произведения в ситуациях, смоделированных собирателями, запись повторного исполнения народной песни, как правило, обладает большими художественными достоинствами (как с точки зрения мелодии, так и песенного текста) и большей научной достоверностью, нежели тот первый, «поисковый» вариант, который был воспроизведен певцами без предшествующей подготовки (спевки). Это наблюдение утвердилось в фольклористике еще в начале нашего столетия. Так, например, в уже цитировавшейся выше собирательской программе Музыкальной Комиссии при Этнографическом отделе ОЛЕАЭ особо отмечается: «Прежде чем приступить к записыванию народной мелодии, нужно заставить певца или музыканта пропеть или сыграть мелодию с начала и до конца и дать возможность ему утвердиться в напеве; в таком случае певец при повторении песни будет петь уверенно и лучшие варианты»<sup>10</sup>.

Было ли несовершенство первого варианта исполнения следствием нетрадиционного ситуативного контекста, который оказывал негативное воздействие на певца, либо таким образом сказывалось разрушение песенной традиции, без соответствующих дополнительных комментариев ответить на этот вопрос сложно. Но мож-

но с уверенностью сказать, что, в отличие от певцов начала века, для которых повторение только что исполненной песни было непонятной и неуместной просьбой собирателя, современные исполнители сами настаивают на «спевке», предваряющей запись: «Не записывай, дай мы сперва так сыграем» (ФА Т.7. С.56.); «Не включай, [имеется в виду магнитофон] мы сперва спетизируемся» (ФА Т.16. С.167.). Их не надо «заставлять» повторять ту же песню дважды, так как они сами осознают явное несовершенство первого исполненного варианта.

Современное состояние песенной традиции, характеризующееся продолжительными временными отрезками неисполнения фольклорных произведений, как нельзя лучше способствует осуществлению повторных, следующих одна за другой, записей одного и того же произведения.

Ситуация полевой фиксации не только неизбежно игнорирует личностный выбор исполнителя, но и не учитывает момент сочетаемости различных песен. «Соседями» могут оказаться произведения, в фольклорной реальности никогда «рядом» не звучащие; однако, объединенные временем собирательской работы, они начинают влиять друг на друга. Песни, традиционно исполняемые во время того или иного обрядового действия, как правило, составляют определенный цикл, который формируется на основе «сквозного» напева. Например, число текстов обрядовых песен, бытующих в том или ином населенном пункте, может значительно превышать число мелодий. Произведения необрядовой лирики также подчиняются, хотя и не столь жестко, определенной циклизации: «на попрядухе», «беседные», «дорожные» и проч. — и сочетаемость их ограничена.

Процесс «складывания» произведений необрядовой лирики в циклы специфичен и нередко «индивидуален» для каждого населенного пункта. Собиратель, впервые работающий в данном селе, не может досконально знать традиционный ситуативный контекст каждой песни, так как в соседних деревнях та же песня может быть приурочена к диаметрально противоположным во временном отношении моментам. Художественное сознание народного певца инерционно по определению. Запрашивая у исполнителей то или иное произведение и не учитывая только что прозвучавшей песни, фольклорист ставит их в крайне затруднительное положение, так как певцы вынуждены быстро музыкально переориентироваться. При этом исконный напев зачастую



«ускользает» от исполнителей, и, если позволяет ритмический строй песенного текста, они воспроизводят его не на «родной» мотив, а на ситуативно предшествующий. Как правило, мелодию последующей песни «перебарывает» напев предыдущей: «Что вы играете, это ж не на тот лад?» (ФА Т.9. С.88.); «Только что играли, а вы опять на тот же голос заводите!» (ФА Т.12. С.45.); «Это ж другая песня, а вы ее по-старому!» (ФА Т.12. С.67.).

Опытный собиратель знает, как облегчить певцу «вхождение» в состояние «человека поющего» и отчасти «блокировать» воздействие только что исполненного произведения, не допуская возможной песенной ассимиляции. Лучшим способом является предварительный разговор о самом произведении, когда от певца не требуется немедленное его исполнение: «В какое время года звучала эта песня?»; «За каким занятием чаще всего ее пели?»; «Когда она исполнялась данным певческим коллективом последний раз?» и т.д.<sup>11</sup> Основная цель собирателя на этом этапе работы с певцами — восстановление в памяти певцов традиционного контекста исполнения данного произведения или, образно говоря, — претворение бытовой реальности в фольклорную.

Предваряющие пение воспоминания, возникающие самостоятельно или с подачи фольклориста, дают возможность исполнителям хотя бы мысленно приобщиться к атмосфере, «органичной» звучанию данной конкретной песни: «А эту зимой, за попрядохой мы с тобой пели, и в складчину пели, и на сеялке пели!» (ФА Т.9. С.112.); «Как с работы идем, так и пели — с граблями, с косою» (ФА Т.11. С.110.); «Это вот тогда раньше корогоды водили, во луга мы ходили, вот корогодные песни, бывало, затанем, до деревни вот, по лугу, в лес ходили» (ФА Т.8. С.67.); «Мы отдыхали и пели, это ж мы отдыхали, с лесу выйдем, на пень сели, начинаем и отдыхаем» (ФА Т.6. С.132.); «Это песня веселая, как со свадьбы идем, уже пьяные — ее первой запеваем» (ФА Т.9. С.89.); «Сейчас ее и не поют, и тогда ее артелью не пели, так, по одной, у кого горе, у кого мужа нет, те и пели» (ФА Т.13. С.78.). Подобные ремарки, как бы оформляющие само пение, с содержательной стороны характеризуются определенной стабильностью.

...«Околотекстовое» пространство народной песни так же традиционно, как и текст, то есть оно характеризуется высокой степенью повторяемости, что, в свою очередь, указывает на наличие в нем определенных признаков структуры...

Если выразиться точнее, то можно признать, что «околотекстовое» пространство народной песни так же традиционно, как и текст, т.е. оно характеризуется высокой степенью повторяемости, что, в свою очередь, указывает на наличие в нем определенных признаков структуры. Так, замечания, предшествующие песне, могут быть распределены на три тематические группы:

1) сведения о месте, в котором традиционно пелась данная песня (локальная привязанность);

2) замечания об «урочном» времени ее исполнения (временная адекватность);

3) упоминание конкретных певцов, с которыми в памяти исполнителей ассоциируется эта песня (репертуарная закреплённость).

Последний тип реплик сопровождает исполнение практически каждого произведения необрядовой лирики: «С покосу, бывало, вот Хрося пела: "Голова ль моя, головка, голова ль моя буйная", как жена мужа не взлюбила, с кровати свалила,

ножку с ручкою сломила» (ФА Т.6. С.114.); «Это вот Сашунька, бывало, прядет, все она тую-то песню начинала» (ФА Т.4. С.99.); «Наш дедушка все играл эту песню, бывало, лапти плетет и давай эту "Крапивушку"» (ФА Т.23. С.101.); «То-то ж ее играла Анисья Бунченкова, покойница!» (ФА Т.4. С.56.); «У меня отец играл "Зародила меня

мать". Все, бывало, скажет: "Мань, давай сыграем!"» (ФА Т.3. С.112.); «Эх, нет с нами Дунюшки, сестренки моей, это ж ее песня!» (ФА Т.8. С.45.); «Танюшка Гулюшкина всегда ее запевала, лучше ее никто не сыграет!» (ФА Т.6. С.112.); «Эту песню нас бабка Бренчеиха учила, она ее всю знала, ее любимая и всегда ее зачинала» (ФА Т.3. С.56.).

«Факт невозможности непосредственной фиксации и — как следствие — оперирование при анализе только слепами с живого материала, провоцируют создание общепринятой картины фольклора как суммы анонимных произведений»<sup>12</sup>. Однако в народной среде существует тенденция к своеобразной «авторизации» фольклорных произведений: очень часто песню «приписывают» какому-либо одному лицу «Манюшкина», «Андреева», «моей свахи», «тетки моей» и т.д. Именно с ним в сознании певческого коллектива (или отдельных



певцов) связан некий «образцовый» вариант исполнения данной песни. Если фольклористу удастся услышать такое «эталонное», с народной точки зрения, пение, то его нередко постигает разочарование, а оценка певцов кажется сильно завышенной и субъективной. На самом деле, сопоставление точек зрения собирателя и носителей фольклора некорректно изначально, так как фольклорист всегда находится в положении аутсайдера по отношению к традиции — в *естественных условиях* он слышал творца «образцового» исполнения в лучшем случае два-три раза, а его односельчане были свидетелями и участниками такого исполнения множество раз. В их памяти отложилось устойчивое сочетание образов: певец и «его» песня.

Помимо фактора частотности на восприятие пения влияет то, что фольклорист и сами певцы оценивают исполнение по разным критериям. Для первых основополагающими являются такие характеристики песни, как сохранность текста, совершенство музыкальных параметров произведения и т.д., в то время как народным певцам, помимо вышеперечисленных характеристик, прежде всего важна та глубина переживаний, с какой исполняется песня и которая, к сожалению, ни одна самая детализированная нотация, самая точная в фонетическом отношении расшифровка не могут передать в полной мере. Знатоки музыкальной традиции, когда хвалят кого-либо из певцов, как правило, подчеркивают эмоциональную сторону исполнения: *«Уж она поет лучше, чем мы с тобой разговариваем, каждое словечко выводит, все до сердца дойдет»* (ФА Т.24. С.114.). Именно степень внутренней самоотдачи, преданность песне делают исполнение незабываемым для самих носителей фольклора. У истинно талантливых собирателей такое пение (даже при отсутствии выдающихся вокальных данных певца, богатого музыкального рисунка, высокопоэтического текста и проч.) непременно вызывает глубокий эмоциональный отклик.

Адресация песни, приписанная какому-либо одному исполнителю, показывает, что сохранение песенной традиции обеспечивается не только существованием «групп хранителей репертуара»<sup>13</sup>, но и своеобразным распределением песен между участниками внутри таких групп. И в коллективной памяти жителей деревни каждый одаренный певец становится «главным хранителем» определенного числа произведений. С его смертью (в случае отсутствия достойного восприимчика) из песенного репертуара

данной местности навсегда исчезает его песня, или, по крайней мере, оказывается утраченным лучший «образец» ее исполнения. Для современного состояния песенной традиции типична ситуация, когда наиболее «ранние» (с точки зрения исторического развития жанра) и художественно совершенные произведения хранятся в памяти единичных исполнителей преклонного возраста.

«Выбор» народным певцом «своей» песни мотивируется не столько вкусом, сколько совпадением личных переживаний (автобиографических моментов) с настроением и содержанием данного произведения, иначе говоря «личностным смыслом произведения»<sup>14</sup>: *«Это моя песня, я ее любила, и так меня замуж отдавали — братьей у меня было много, отдали меня в Погост, мать не отдавала, поэтому она моя [песня. — Е.М.]»* (по поводу песни «Калина с малиною рано в лесе расцвела») (ФА Т.2. С.145.); *«Это очень хорошая песня, я ее как пою, так плачу. Я вдовой осталась в 27 лет, так больше и не вышла замуж. Вот это, вроде, и про моего мужика песня, его у меня в белофиннскую убили. Это ж моя песня!»* (по поводу песни «Не печаль моя, печальюшка, печаль-горькая кручинушка») (ФА Т.1. С.110.).

Пережитый опыт отдельного певца, определяющий его «личностное» отношение к тому или иному произведению, не удерживается надолго в коллективной памяти носителей фольклора (о личных мотивах «выделения» песни из всего репертуара может рассказать только сам певец или его ближайшее окружение), но факт «принадлежности» данной песни какому-либо лицу стабильно осознается на протяжении двух-трех поколений исполнителей.

Помимо ощущения неловкости, осознания неестественности ситуации фольклорной записи, в ряде случаев народным певцам мешает начать петь забвение (в том или ином объеме) песенного текста. Поставленные вопросом собирателя перед необходимостью исполнять конкретное произведение и тем самым лишенные права собственного выбора, певцы не могут воссоздать песню во всей ее текстовой полноте. Помимо этого существует объективная закономерность — разрушение песни, как правило, начинается с первой строфы.

Но желание контакта с представителем иной культуры, каковым и является собиратель для носителей фольклора, заставляет исполнителей идти навстречу желаниям фольклориста. Запевала начинает проговаривать текст запрашиваемой песни с тем,



чтобы целиком воссоздать его в памяти всех участников песенной группы. В этом случае в устах исполнителей песня, как правило, принимает форму стиховой модели: меняется строфика<sup>15</sup>, опускаются повторы, внутрислоговые распевы и т.д. Фиксация подобных примеров необходима, так как предоставляет ценный материал для сравнительного анализа проговариваемого и распетого вариантов одного и того же произведения.

«Восстановление» песенного текста, непосредственно предшествующего пению, иногда осуществляется одновременно всеми участниками песенного коллектива. Взаимно корректируя друг друга, они, наконец, добиваются последовательного изложения хотя бы первых строк произведения и только тогда запевают.

Помимо непривычного ситуативного контекста тут играет роль еще один фактор текстологического порядка. Если собиратель записывает ту или иную песню первый раз, то он напоминает исполнителям первую строку песни по варианту, зафиксированному в соседней деревне (селе, районе и т.д.). А в песенном варианте данной локальной традиции эта строка может быть второй, третьей или располагаться в середине песни. Для исполнителей крайне важно вспомнить точные слова именно первой строки. Она в их художественном сознании является «ключом» ко всему произведению: *«Первое слово только зацепить, а там и пойдет!»* (ФА Т.14. С.89. № 76.).

Очень часто после начальных пропетых слов песню решительно прерывают сами же исполнители. Усвоенная певцами манера традиционного исполнения данной конкретной песни тщательно соблюдается настоящими знатоками песенной традиции в течение всей жизни. Во время записи исполнители еще более щепетильно относятся к качеству своего пения. Этим объясняется подчас многократное прерывание песни комментариями певцов. Практически все реплики, звучащие во время пения, по сути корректируют исполнение относительно некоего совершенного образца: *«Повыше!»*; *«Дюже грубо!»*; *«Помягче!»*; *«Ее надо пошибче!»*; *«Ее надо устягивать!»*; *«Что ты так рубишь?»*; *«Не чеши часто!»*; *«Ее такто не поднимают»* и т. д. Вариантов подобных ремарок бесчисленное множество. Особенно интересны образные реплики типа: *«Что вы тянете, как за волоса?!»*; *«Веселей давай, что ты, как нищенка на паперти?!»*; *«Ну, что вы, как с цепи сорвались?»*.

Так же, как исполнители «входят» в «состояние пения», им необходим и определенный временной промежуток для «выхода» из него. Как правило, кто-либо из участников песенной группы начинает провоцировать остальных еще во время пения: *«Хватит, хватит!»*; *«Надоело!»*; *«Эдак ее до вечера будем тянуть!»*; *«Ладно, хватит, остальное собаки добрешут!»*

Вырванная из контекста фольклорного действия, народная песня кажется исполнителям излишне затянутой, скучной, они быстро устают от самого исполнения. Ощущение времени у певцов в процессе фольклорной записи и в моменты непосредственного фольклорного действия существенно различается.

В момент окончания пения нередко возникает ситуация, когда последние строфы песенного текста не поются, а проговариваются. Причем певцы обязательно эмоционально окрашивают их. В репликах, непосредственно следующих за окончанием текста песни, звучит явная личностная оценка содержания исполненной песни:

*«(Поют)*

*Проснулася к свету — рубашонки нету,  
И, вой, лели, лели, рубашонки нету,  
По дорожке — пыльно, по деревне — стыдно,  
И, вой, лели, лели, по деревне — стыдно,  
(Говорят)*

*А мать Прасковья, дуй огонь скорее!*

*— Во, видишь, дуй огонь скорее, матери говорит, прибегла домой голая, во, как с ребятами гулять! (Смеются).»* (ФА Т.1. С.37. № 32.).

Иногда, пропев песню до конца, певец начинает чуть ли не с самого начала снова проговаривать песенный текст. Это случается только в ситуации фольклорной записи и, как правило, когда исполнитель — чрезвычайно эмоциональный человек. Глубоко переживая содержание песни, он старается как можно ярче донести смысл произведения до человека иной культуры (в данном случае — собирателя)<sup>16</sup>.

Для исполнительской стилистики народной песни вообще характерна определенная незаконченность акта пения. Не случайно среди певцов широко распространена поговорка: *«Песня до конца не доигрывается, мужику правда не сказывается»*. Отсутствие финальной текстовой (а нередко и музыкальной) точки в народных песнях обуславливается формульной структурой песенного текста, а в ряде случаев и музыкальным строением строфы. Напев и текст некоторых песен предполагают как бы бесконечное повторение одного и того же ме-



лодического рисунка (естественно, существует некий диапазон вариативности) с непрерывным нанизыванием на него все новых и новых словесных строк.

Естественный ход фольклорного действия (обряда, трудового процесса) не требует от певцов законченности исполняемых произведений: «Надоест, бросим эту, начнем другую» (ФА Т.10. С.114. № 109.). Но в ситуации фольклорной записи певцы остро чувствуют эстетическую «незавершенность» народной песни. Чтобы смягчить ощущение неловкости, исполнители подчас сами ставят смысловую точку в конце песни: «Все! Хватит!» (ФА Т.6. С.78. № 66.); «Вся она — вьшла вся!» (ФА Т.19. С.45. № 32.); «До свидания!» (ФА Т.2. С.55. № 49.).

Потенциальное знание песни и способность ее исполнять — факты, зачастую несовпадающие. Реализация хранящегося в памяти певца текста во многом зависит от ситуативного контекста. Установление зависимости *текстового* и мелодического обликов песни от конкретных *ситуативных условий*, в которых она «сотворяется» исполнителями, на сегодняшний день остается слабым местом аналитической текстологии.

Одним из важнейших аспектов песенной текстологии является выяснение текстовых «потерь»<sup>17</sup>, которые с большей долей вероятности могут происходить во время исполнения в ситуации «певец-собираатель». Имея представление о конкретных параметрах народной песни, закономерно трансформирующихся (деформирующихся) в ситуациях искусственно воссоздаваемого исполнения, фольклорист может восполнить недостающие характеристики с помощью информации о традиционном контексте исполнения того или иного произведения. Относительно мелодической стороны подобные наблюдения уже высказывались. Так, К.В. Квитка утверждает, что песня, записанная вне фольклорного действия, «чаще всего исполняется в ином темпе, на ином уровне громкости и, в связи с этим, иным способом звукоизвлечения»<sup>18</sup>. Перечисляя наиболее «уязвимые» характеристики народной песни, изменяющиеся во время смоделированного пения, исследователь по сути называет ее основополагающие параметры.

Относительно вербальной стороны подобные обобщения еще только предстоит сделать. По многочисленным наблюдениям, варианты песен, спетые в ситуации «собираатель-исполнитель», в фонетическом отношении практически не отличаются от вариантов, звучащих в традиционном кон-

тексте. То же можно сказать о морфологии и о синтаксисе. Основные параметры, меняющиеся во время смоделированной ситуации пения, — это продолжительность песни и ее лексический состав.

Установка собирателя проецируется на отношение певцов к исполняемому произведению: для них значимость песни также начинает определяться ее художественной ценностью. Авторитет собирателя, проявляющего интерес к той или иной песне, заставляет и певцов как бы *со стороны* оценивать достоинства исполняемых произведений. Предпочтение, отдаваемое фольклористом наиболее сохранившимся в текстовом и музыкальном отношении произведениям, и особенно его похвала содержанию и качеству распева песни — все это ориентирует народного певца на восприятие исполняемого произведения с точки зрения его эстетики. Согласно глубокому замечанию К.В. Квитки, «когда нотами изображается произведение, бытовавшее в обстановке, о которой ни записыватель, ни читающие запись не имеют отчетливого представления, то есть когда не уяснен *социальный смысл* (курсив мой. — Е.М.) комплексного действия, одним из элементов которого является напев, — нет достаточных данных для понимания психического состояния исполнителей и эстетических воззрений, формировавших народное творчество»<sup>19</sup>. Вырванная из традиционного фольклорного контекста: обряда, трудового процесса, танца, — народная песня автоматически утрачивает ту изначальную социальную значимость, которой наделяется всякое фольклорное явление.

В отдельном варианте исполнители достигают максимального художественного раскрытия содержания, заложенного в фольклорном произведении, только тогда, когда само фольклорное действие одновременно отвечает их эстетическим и социальным запросам. Внутреннее осознание певцами общественной необходимости исполнения данной конкретной песни (которая, как правило, реализуется в ритуальной или бытовой приуроченности) всегда влияет на характер и качество текста и мелодии исполняемого произведения. Именно поэтому песни, записанные в искусственно смоделированной ситуации «певец-собираатель», могут быть представлены в упрощенных, искаженных или усеченных вариантах, о чем собираатель в большинстве случаев даже не догадывается. Например:

и т  
дид  
нол  
нис  
«со  
бол  
тог  
тан  
  
лиз  
та и  
стат  
ног  
исп  
каз  
тув  
Одн  
смы  
мат  
лям  
до  
  
I  
  
тако  
1799  
ной  
матер  
ненки  
миро  
1997)  
архив  
шифр  
веден  
  
востр  
С. 24  
  
Ниж  
Вып.  
  
менн  
ной п  
1  
не тол  
довой



### Исполнение в традиционном контексте:

У белый же у лянок (ФА Т.1. С.89. № 78.)  
Сшиб цветы посорвал (там же)  
Мое личушко белое (ФА Т.7. № 45, 33.)  
Во хрустальной стеколушки (ФА Т.4. С.112, №107.)

### Исполнение для фиксации:

У етат жа у лянок (ФА Т.5. С.65. № 45.)  
Ети цветы посорвал (там же)  
Ее личушко такое (ФА Т.7. № 99, 81.)  
Во оконни стеколушки (ФА Т.4. С.167. № 163.)

Сравнительный анализ вариантов одних и тех же произведений, исполненных в традиционном и в искусственно смоделированном контекстах показывает, что сокращение текста песни, исполняемой в ситуации «собираетель-исполнитель», достигает 50 и более процентов по сравнению с вариантом того же произведения, спетого во время танца или трудового процесса.

Можно было бы еще долго искать и анализировать нюансы ситуативного контекста исполнения народной песни, но в данной статье автор не решает задачу досконального исследования стилистики песенного исполнительства. Скорее, это попытка показать научные перспективы изучения ситуативного контекста народной песни. Однако поднимать данный вопрос имеет смысл лишь в том случае, если подобный материал будет фиксироваться собирателями и в виде печатной продукции доходить до исследователей.

### Примечания

<sup>1</sup> *Георги Иоганн Готтлиб*. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799. — С. 176.

<sup>2</sup> *Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904. Вып. 1. — С. 135.

<sup>3</sup> Примеры, приведенные в статье, взяты из материалов, собранных Е.В. Миненок и С.А. Миненком в фольклорных экспедициях Института мировой литературы им. А.М. Горького (1989—1997). Место хранения записей — Фольклорный архив ИМЛИ (ФА). В скобках указаны — том расшифровок, страница и номер текста, откуда приведена цитата.

<sup>4</sup> *Покровский Д.В.* Фольклор и музыкальное восприятие // *Восприятие музыки*. М., 1980. — С. 245.

<sup>5</sup> *Чернышев В.И.* Народная песня «На горах» Нижегородской губернии // *Живая старина*. 1903. Вып. 1—2. — С. 253.

<sup>6</sup> *Алексеев Э.Е.* Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988. — С. 37.

<sup>7</sup> Подобное представление распространяется не только на обрядовую (и приуроченную к обрядовой) лирику, но и на пение вообще как социаль-

но обусловленное явление культуры: «Ну, что я тебе играть буду — скажут, бабка напилась: праздника нет, а она песни играет» (ФА Т.14. С.56.) или «Мы теперь не жнем, не косим, стары стали, как же мы жнивные [песни — Е.М.] заиграем? Скажут, видно, старухи на жниво собрались» (ФА Т. 19. С.167.).

<sup>8</sup> Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов // *Этнографическое обозрение*. 1901. № 4. — С. 202.

<sup>9</sup> *Алексеев Э.Е.* Указ. соч. — С. 58—59.

<sup>10</sup> Программа для собирания народных песен. Указ. соч. — С. 202.

<sup>11</sup> Выдающиеся собиратели, обладающие не только прекрасным знанием фольклорного материала, но и особым талантом чуткого обращения с исполнителями, никогда не начинали работу с певцами с записи непосредственно музыкальных произведений: «Когда удается расспросами о старинных песнях расшевелить в них воспоминание юности, они забывают тяжелую действительность, утомление после работы, пренебрегают насмешками молодежи и, начав петь с некоторою робостью, поют все смелее и часто не смолкают до полуночи» (*Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1909. Вып. 2. — С. XIII).

<sup>12</sup> *Покровский Д.В.* Указ. соч. — С. 245.

<sup>13</sup> *Гиттиус Е.В.* Двадцать русских народных песен. М., 1979. — С. 6.

<sup>14</sup> *Медушевский В.В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» // *Восприятие музыки*. М., 1980. — С.141.

<sup>15</sup> «Давно известны случаи, когда одна и та же певица при пении сохраняет песенную строфику, а при устном пересказе, естественно, нарушает ее» (*Власова З.И.* О принципах публикации современных песенных записей // *Русский фольклор: Полевые исследования*. Л., 1984. Т. 22. — С. 115).

<sup>16</sup> Любопытно, что то же явление, но уже применительно к эпосу, описывает П.Г. Богатырев: «У некоторых народов исполнители эпоса, пропев определенную часть эпической песни, ее же затем декламируют. Так, хакасский сказитель С.П. Кальдешев сначала поет в сопровождении музыкального инструмента («чатхан») законченный отрывок сказания, потом этот же отрывок без сопровождения «чатхана» декламирует. И так до конца сказания. С.П. Кальдешев такой способ пения объясняет тем, что при пении не всё доходит до слушателей, а потому приходится прибегать к дополнительной передаче пропетого в форме декламации» (*Богатырев П.Г.* О языке славянских народных песен в его отношении к диалектной речи // *Вопросы языкознания*. 1962. № 3. — С. 75).

<sup>17</sup> Под текстовыми «потерями» понимаются как вербальные, так и музыкальные элементы, еще точнее — речь идет о тех художественных утратах, которые неизбежны, но вполне предсказуемы в смоделированных ситуациях исполнения народных песен.

<sup>18</sup> *Квйтка К.В.* Об историческом значении календарных песен // *Избранные труды*: в 2-х тт. Т. 1. М., 1971. — С. 78.

<sup>19</sup> Там же.