

ГЛАВА V

В ЗАПИСИ, НА СЦЕНЕ, НА ЭКРАНЕ

До сих пор речь шла о теоретическом — социологическом и культурологическом — осмыслении фольклора, как целостного явления культуры. Теперь попытаемся обобщить некоторые наблюдения над практическими формами существования и функционирования фольклора в наше время.

Сейчас ни у кого уже не вызывает удивления широкое проникновение фольклора (точнее, фольклорного репертуара) на концертную эстраду, радио и телевидение, тот размах, который принимает его тиражирование на грампластинках и кинолентах.

Ни в коем случае не оспаривая прогрессивной роли пропаганды фольклора, которая приобретает в нашей стране невиданные масштабы, задумаемся над тем, каким именно предстает фольклор в результате подобной деятельности, всегда ли достигаются те благородные цели, которые ставят перед собой пропагандисты фольклора. Заранее оговоримся, что мы не имеем здесь в виду какие-либо очевидные неудачи в этой области, речь будет идти о, казалось бы, вполне корректных способах, к которым прибегают добросовестные и профессиональные люди, желающие вдохнуть в фольклор — особенно в традиционный — новую жизнь, новые силы, помочь ему избежать забвения, обратив п а м я т н и к и народного музыкального творчества в ж и в о й , функционирующий (пусть на иной основе) организм.

Воспользуемся простой, но достаточно наглядной аналогией. Один из распространенных в русском сказочном фольклоре персонаж — Жар-птица — отличается, кроме всего прочего, двумя свойствами: красотой и неуловимостью. Для того, чтобы этой красотой овладеть, Жар-птицу нужно прежде всего поймать. Так и музыкальный фольклор: прежде, чем начать его пропагандировать, его нужно сначала зафиксировать с помощью тех средств, которыми располагает в данный момент общество. На способах, методах и результатах этой фиксации мы сейчас и остановимся подробнее.

О достоинствах и недостатках К настоящему моменту нотная фиксация нотной фиксации произведений народного музыкального искусства стала тем само собой разумеющимся этапом работы с фоль-

клором, который до самого последнего времени ни у кого не вызывал особенных сомнений.

История систематической нотной фиксации фольклорной музыки насчитывает уже более сотни лет. От первых слуховых записей к современным многомикрофонным расшифровкам вел длительный путь совершенствования этого способа «поимки Жар-птицы». С течением времени композиторы и фольклористы стремились к более подробному, точному и — в идеале — адекватному отражению звучащей музыки на пяти линейках нотного станца. В принципе фольклорная нотация призвана была отвечать двум основным требованиям — быть материалом, позволяющим исследовать музыкальный фольклор, и быть пригодной для воспроизведения зафиксированного фольклорного образца.

Трудно переоценить ту роль, которую сыграли нотации фольклора и в той, и в другой сфере. Многое из того, что мы знаем о музыкальных закономерностях фольклора, мы знаем благодаря нотной фиксации. Исследования лада, ритмики, многоголосной фактуры, мелодики, взаимоотношения стиха и напева, гармонии и прочих элементов музыкальной ткани фольклорных образцов были бы невозможны без нотной фиксации. Анализ нотных записей послужил основой создания многих обобщающих теорий, касающихся законов народного музыкального мышления, помог создать типологию жанров и стилей музыкального фольклора и многое другое.

Правда, фольклористы всегда отдавали себе отчет в том, что не все, свойственное звучащему образцу, «укладывается» в пять линеек нотного станца. Длительное время считалось, что за пределами нотной записи остаются главным образом особенности исполнения песен — тембр и характер звучания, способ звукоизвлечения и прочие, будто бы второстепенные, элементы. По мере проникновения в сущность исследуемого явления выяснилось, во-первых, что для фольклора эти элементы не столь уж второстепенны, а во-вторых, что нотной записью не «схватываются» и более весомые вещи, имеющие отношение к самому существу исполняемой музыки. Прежде всего, нотная запись не могла зафиксировать все тонкости народного интонирования в нетемперированных строях. Многочисленные уточняющие микроальтерационные обозначения, вводимые разными фольклористами «на свой страх и риск», все-таки не в полной мере отвечали реальному звучанию. Некоторые звуки, которыми оперируют фольклорные певцы (особенно — во внеевропейских культурах), и вовсе не удается отразить с помощью нот. Изредка применяемые специальные знаки, к которым приходится давать развернутый словесный комментарий, содержащий описание того явления, которое этим знаком кодируется, не намного улучшают ситуацию. Разного рода гортанные выкрики, горловые призвуки и прочие элементы «экзотической» музыкальной речи, иногда сближающиеся со звуками, которые в европейской профессиональной традиции и не считаются собственно музыкальными и потому не имеют графического выражения, остаются за пределами нотной записи, тем самым снижая, а иногда практически сводя на нет ее достоверность.

До сих пор большую проблему составляет для фольклористики

запись ритма. Европейская нотация рассчитана в основном на практику четных временных отношений, а также на отчетливо выраженный метрический строй музыки. Однако действующие в большинстве фольклорных музыкальных культур ритмические и метрические закономерности опять-таки «не вмещаются» в рамки принятой для нотной записи системы. Таким образом и ритм оказывается зафиксированным приблизительно, с известной степенью допущений.

Не слишком хорошо обстоит дело и с записью многоголосия. Как известно, фактура фольклорного многоголосия в ряде случаев сильно отличается от полифонической или гомофонно-гармонической фактуры европейской профессиональной музыки. Законы соотношения голосов, необычное распределение функций между участниками народных ансамблей делают нотную запись достоверной только при условии, что она опирается на фонограмму, в которой может быть прослушан отдельно каждый голос. С этой целью в последнее время фольклористы часто прибегают к технике так называемой «многомикрофонной» записи, при которой каждый исполнитель записывается на отдельной звуковой дорожке таким образом, что его партия звучит значительно ярче, нежели голоса его партнеров, и может быть впоследствии расшифрована отдельно. В какой-то мере это решает проблему фиксации реального многоголосия, но, к сожалению, такая техника записи доступна пока далеко не всем фольклористам.

Еще один «искажающий» эффект свойствен вообще всем способам нотной фиксации музыкального фольклора. Он связан с тем, что любая нотная запись делается «на слух» — даже если эта запись производится с очень качественной звукозаписи, позволяющей (как в случае многомикрофонной записи) опытному уху слышать мельчайшие подробности исполнения.

Тем не менее любой расшифровщик (то есть переводчик с языка звучаний на язык нотной графики) имеет пределы своего профессионального мастерства, не говоря уже об индивидуальных слуховых возможностях, от которых тоже зависит точность нотации. То есть в этой работе все-таки очень силен субъективный момент. Можно даже с большой определенностью утверждать, что сколько есть расшифровщиков у одной и той же фонограммы, столько будет и ее достаточно различающихся нотаций. С этим явлением хорошо знакомы фольклористы, работающие в учебных заведениях и обучающие студентов расшифровывать (нотировать) фонограммы.

Естественно, что такое положение вещей перестало удовлетворять современную фольклористику. Наряду с постоянно предлагаемыми новыми системами графической записи произведений фольклора, теперь все чаще предпринимаются попытки осуществления таковой с помощью электронной аппаратуры. Известны, например, работы Чарльза Сигера (США) в этом направлении⁵¹. Однако результатом таких

⁵¹ Мелограф Ч. Сигера модели «С» детально описан в статье Микаэля Мура, опубликованной в числе избранных докладов по этномузыкологии Калифорнийским университетом в 1974 г. Там же помещены результаты проведенных с помощью этой аппаратуры нескольких конкретных фольклористических исследований, в частности, музыки Корана и пения аборигенов Северной Австралии.

экспериментов становится уже не нотация, то есть изображение звука нотными знаками, а осциллограмма, то есть графический результат, который может быть прочитан и осмыслен лишь небольшим кругом специалистов и уж вовсе непригоден для последующего воспроизведения зафиксированного таким образом музыкально-фольклорного образца.

Короче говоря, нотная фиксация по целому ряду причин не может считаться в наше время «полномочным представителем» породившего его фольклорного музыкального артефакта. Более того, определенным коррективам подвергаются сейчас и сами исследования, проведенные на основе нотных материалов. В частности, еще в 1973 году на пленуме Всесоюзной фольклорной комиссии в Вильнюсе прозвучало предложение откорректировать все (!) изданные нотные фольклорные материалы, прежде чем делать на их основании какие-либо обобщения или исследования⁵².

Не самым лучшим образом обстоит дело и с использованием нотаций в качестве материала для воспроизведения. В силу их неадекватности конкретным фольклорным образцам композитор или профессиональный исполнитель (вокалист или инструменталист), обращающийся к нотной расшифровке, имеет дело лишь с приблизительным подобием народной музыки. И для того, чтобы его восприятие или — в дальнейшем — артистическая интерпретация соответствовала исходному фольклорному звучанию, он должен обладать определенным слуховым опытом и быть воспитан в той традиции, к которой принадлежит фольклорное явление. Поскольку последнее условие — принадлежность к фольклорной традиции — по существу невыполнимо, в процессе композиторской или исполнительской интерпретации той или иной нотной расшифровки возникают дополнительные «искажающие» эффекты.

Еще сложнее решение вопроса о том, насколько массив нотных расшифровок (если предположить, что он может быть собран воедино и исследован) в целом соответствует тому музыкальному фольклору, который он пытается зафиксировать во всей его многовариантности, изменчивости и в каком-то смысле неуловимости, в какой мере нотная фиксация дает представление о реальной жизни фольклора — в его внутриситуативной сущности, в его связях с бытом и психологией народа.

Нотная фиксация имеет дело с собственно звуковой стороной музыкального фольклора. Она вычленяет и в какой-то степени абсолютизирует каждое фольклорное произведение как факт музыкального искусства, что не соответствует природе фольклора как искусства, включенного в быт, им питаемого и неразрывно с ним связанного. Безусловно, собиратели-фольклористы, издавая нотные сборники, так

⁵² По существу, неадекватность нотных «переводов» народной музыки теперь уже широко признана в нашей науке. Во всяком случае, даже в энциклопедических статьях настойчиво подчеркивается «несводимость народной музыки, процесса живого интонирования в ней» к нотной записи. «Своеобразие интонирования различных этносов невозможно постичь с позиций европейской музыки: каждый музыкальный стиль следует судить по законам, им самим созданным» (60, с. к. 898).

или иначе пытаются преодолеть этот недостаток «информативности», сообщая (в словесной форме) в предисловиях и комментариях обстоятельства бытования помещенных в сборнике образцов, описывая обряды, к которым принадлежат те или иные напевы, оговаривая нормы приуроченности исполнения песен или инструментальных произведений к обстоятельствам жизни народа. Однако и эта мера еще недостаточна, чтобы считать нотные фольклорные издания полноценными «блоками памяти» в культуре, позволяющими сохранить и передать будущим поколениям достояния музыкального фольклора во всей их полноте и объеме.

Перед нами не стоит задача найти универсальный «рецепт» для исправления создавшегося положения. Представляется, что такого «рецепта» и не может быть. Нет никакого сомнения в том, что можно все более и более совершенствовать нотную запись, можно предлагать и другие графические системы для фиксации музыкального фольклора. Но, вероятно, это не намного изменит самое существо явления — «несхватываемость» фольклора какой бы то ни было графикой, невозможность существования Жар-птицы в клетке из черточек и точек⁵³.

Плюсы и минусы механической записи

Казалось бы, фольклористика получила колоссальное подспорье и инструмент фиксации музыкального фольклора с приходом звукозаписывающей техники. В этой сфере прогресс, поскольку он более всего связан с собственно техническими научными достижениями, оказался куда более значительным, нежели в сфере нотной графики. Диапазон между фоноваликами, использовавшимися на заре отечественной фольклористики, и современными аппаратами, позволяющими не только фиксировать звучащие образцы, но и усовершенствовать их, реставрировать, убирать погрешности, лишние шумы, помехи, неизмеримо шире, нежели между слуховыми нотными записями по памяти или во время самого фольклорного исполнения и слуховыми же нотными записями по фонограмме. Звукозаписывающая аппаратура — гораздо более объективный (и, пожалуй, излишне объективный) фиксатор, нежели человек-расшифровщик. Она добросовестно фиксирует все звуки, доступные ее частотным характеристикам, не расчленяя их, правда, на собственно музыкальные и просто производимые. Поэтому на полевых записях мы часто встречаемся с «посторонними», как это до недавнего времени считалось, звуками — криком петуха, лаем собаки, всякого рода домашними шумами, голосами, доносящимися с улицы и т. д. Сравнительно недавно эти звуки перестали считать посторонними, поскольку они фиксировали обстановку пения, а стало быть, создавали обстановку документальности. Своей конкретностью эти звуки апеллировали к зрительным ассоциациям, что при восприятии фольклорного пения не только вполне допустимо, но

⁵³ Осмыслению исторического становления приемов нотной фиксации фольклора, ее современному состоянию и открывающимся перспективам совершенствования нотировочной практики фольклористов мною посвящено специальное исследование, готовящееся к публикации в издательстве «Советский композитор».

и всячески приветствуется, поскольку воссоздается пусть небольшой, но достоверный «кусочек» народного быта.

Магнитофонные экспедиционные записи дают еще одну возможность всем, кто в этом нуждается, познакомиться с аутентичным фольклором. И в самом деле, композитор, знакомясь с нотной расшифровкой и одновременно слушая запись, может составить себе представление о тембровых свойствах оригинала, исполнительских «штрихах», тонкой, не укладывающейся в нотный текст орнаментике или иных особенностях звучащей песни или инструментального наигрыша. В соответствии с этими представлениями он и станет обращаться с понравившимся ему фольклорным произведением, либо сознательно внося в него изменения, либо стремясь приблизиться к оригиналу, ориентируясь на вполне достоверное его воспроизведение.

Еще более полезной магнитофонная запись оказывается для исполнителя, демонстрируя ему такую манеру пения или игры на музыкальных инструментах, о которой он не получит представления по нотной записи.

Естественно, что с приходом звукозаписывающей аппаратуры резко возросло и качество уже упомянутых нами нотных расшифровок. Расшифровщик получил возможность многократного воспроизведения практически сколь угодно малого отрезка звучащей ткани для более тщательного ее «выслушивания», выявления мельчайших деталей звучания.

С точки зрения фольклориста, вопрос о фиксации фольклора можно считать более или менее решенным. Однако с социологической и культурологической точек зрения звукозапись приходится рассматривать не столь оптимистично. И дело здесь прежде всего в том, что на магнитофонной ленте фольклор как бы застывает — он предстает в простой арифметической сумме отдельных образцов, уже не зависимых ни от течения времени, ни от переменных жизненных обстоятельств. Каждый такой образец можно заучить на слух и повторить, но включиться в сам процесс «творения» песни, как это происходит в аутентичном фольклорном исполнении, будет уже невозможно. Фольклорный образец в магнитофонной записи функционирует подобно законченному, зафиксированному, «сделанному» от начала и до конца произведению профессионального музыкального искусства письменной традиции. Различие лишь в том, что функцию своеобразного кода, «свода правил» для исполнения, которую в профессиональном творчестве осуществляет нотная партитура, здесь выполняет звукозапись.

Еще более сложной будет выглядеть данная проблема, если мы учтем, что и в момент записи, и в момент воспроизведения фольклорное исполнение «вырывается» из своего жизненного контекста, становится принципиально иным, с точки зрения социологии, фактом — пением ради пения или игрой ради игры, то есть опять-таки смыкается с фактами профессионального искусства. К тому же возникает разделение на исполнителя и слушателя, которое свойственно профессиональному творчеству, но не свойственно аутентичному фольклору.

Более наглядно эти проблемы выступают, когда речь заходит о специальной звукозаписи — заранее организуемой, технически усовершенствованной и выверенной, происходящей по большей части в студийных условиях, — о записи фольклора на грампластинку и о функционировании записанных образцов в условиях массового тиражирования.

Музыкальный фольклор и грампластинка

Среди многих видов и предназначений звукозаписи грампластинка занимает особое место. Она словно концентрирует в себе проблемы этого способа фиксации музыки. В то же время она накопила немалый опыт, превратившись в разветвленную отрасль музыкального производства. Серьезная и развлекательная, художественная и учебная, архивно-документальная и этнографическая, музыкальная грампластинка выработала свои принципы записи, свои способы организации материала, его оформления и подачи.

В пестром и нарастающем грампластиночном потоке струя народной музыки еще несколько лет назад занимала более чем скромное место. В тематических планах фирмы «Мелодия», определяющей ситуацию в отечественной грамзаписи, лишь одна пятнадцатая часть наименований проходит под рубриками народной музыки. В пересчете на тиражи эта цифра падает до 1,5%. Если же учесть, что большую часть этих записей занимает репертуар государственных ансамблей песни и танца, состоящий в основном из обработок народных мелодий, то фольклористам радоваться пока еще нечему. И тем не менее, положение заметно изменилось к лучшему. За последние 10—15 лет выпущено немало интересных фольклорных пластинок, возникли серии, ориентированные на подлинный фольклор. Правда, сама по себе эта ориентация еще не гарантирует аутентичности фольклорных записей. Точно так же, как включение в рубрику «народная музыка» еще не дает оснований считать пластинку фольклорной.

Благодаря магнитофону сегодня записывается практически любая музыка. Другое дело, что значительная часть фиксированной таким образом музыки в действительности — до записи — представляет собой нечто совсем иное, а что-то становится искусством, лишь попав на грампластинку или на магнитную ленту (конкретная, электронная музыка). Нам трудно себе представить, что может существовать какой-либо вид или жанр музыки, который в принципе не мог бы проникнуть к нам через микрофоны. Разве что «музыка души», глубоко внутренняя и по существу немая, в колебаниях воздушной среды никак не проявляющаяся⁵⁴.

Примечательно, что фольклорная практика знает такого рода «музицирование про себя». Вот как, например, известный польский этнограф В. Островский в книге «Жизнь большой реки» (64) описывает немое музицирование у гуарани:

⁵⁴ В практике авангарда время от времени предпринимаются попытки вынести и такую музыку на концертную эстраду (выдерживание длительных пауз или даже целых, пунктуально хронометрированных беззвучных «пьес»). Подобное глубокомысленное молчание на людях вообще лишается смысла, когда магнитная звукозапись полностью разлучает публику и артистов.

Гуарани в отличие от других коренных жителей Южной Америки необычайно музыкальны. Мой друг, знаток «змеиных проблем», профессор Хулио Санчос Ратти утверждает, что гуарани — самый музыкальный народ в мире. Я ему верю, так как он не только несколько лет прожил среди них и великолепно овладел языком, но к тому же, одаренный музыкальным слухом, изучил чуть ли не все мелодии и песни гуарани. В доказательство своего утверждения профессор говаривал, что каждый артист, когда играет или поет, делает это для слушателей, выступает перед какой-то аудиторией. Гуарани же играют только для себя и, патетически добавлял Хулио, для богов. Распространенный у них небольшой примитивно сделанный музыкальный инструмент — так называемая марамбу — имеет что-то общее с волынкой. Индеец гуарани берет один конец трубки в рот, а другой прижимает к щеке. И играет. Инструмент при этом не издает звуков! Стоящий рядом ничего не слышит. Но играющий слышит, слышит внутренним слухом благодаря вибрации костей. Я сам видел таких «немых музыкантов». Случалось, они даже впадали в экстаз.

В сегодняшнем обыденном сознании магнитофонное звучание музыки представляется настолько естественным и совершенным, настолько отвечающим природе музыкального искусства, что нам нелегко смириться с фактами, говорящими о несостоятельности магнитной записи по отношению к каким-либо музыкальным феноменам. И мы старательно фиксируем все — коллективную импровизацию, музыкальный хеппенинг, пение медитирующей религиозной общины и так далее. Чем дальше эта музыка от самой идеи ее фиксации, тем с большим любопытством мы слушаем такие записи. Шум ветра в прибрежных тростниках или имитация крика неизвестного нам животного, попав на пленку или грампластинку, обращаются к слушателю прежде всего своей музыкальной стороной.

Подтверждение этому нетрудно найти на музыкально-этнографических дисках, посвященных экзотическим культурам. Я имею в виду, скажем, таинственную музыку ветровых органов (*ghau kilogi*), запечатленную в превосходном альбоме «Музыка Гвадалканала (Соломоновы острова)» из серии «Антология народной музыки», выпускаемой Международным советом традиционной музыки (ICTM)⁵⁵, или «внепроизводственные» наигрыши на охотничьих манках, практиковавшиеся раньше у якутов, у которых также существовали самозвучащие ветровые табыки, представляющие собой особым образом выдолбленные стволы деревьев. Завораживающие звучания, извлекаемые таким способом из порывов ветра, невольно связывались с сакральной сферой.

И голошение по покойнику, и даже плач новорожденного, будучи записанными, начинают предъявлять претензии на то, чтобы восприни-

⁵⁵ Musique de Guadalcanal/Enregistrements de Hugo Zemp.— Paris, OKORA.

маться в качестве особых музыкальных жанров⁵⁶. В этом заключена, в ряду других, одна из привлекательных сторон звукозаписи — ее способность «омузыкаливать» окружающий мир. Не только насыщать его традиционной музыкой, распространяя ее во множестве звучащих копий, но и умножать «музыкаподобные» явления. И хотя здесь скрывается опасность искаженного, смещающего положение вещей восприятия, нет большой беды в том, что музыкальная вселенная таким образом для нас постоянно расширяется. В первую очередь это должно устраивать композиторов, нуждающихся в пополнении своих звуковых ресурсов. Но если стремиться к верному пониманию действительно существующих, но мало доступных нам музыкальных «языков» (а это и есть одна из главных целей фольклорно-этнографического исследования), то подобное «эстетизирующее» свойство звукозаписи не следует упускать из виду. Очевидно, его следует каким-то образом компенсировать (например, «упреждающим» комментарием, подчеркивающим немусикальные компоненты и проявления фольклора).

Если нотная запись трансформирует фольклорную музыку в одном из существующих «теоретических ключей», приводя ее в соответствие с системой, которой придерживается нотировщик, то фонофиксация фольклора внешне нейтральна, она вроде бы дает почву для любых, в том числе и взаимоисключающих, восприятий. Каждый слушатель волен «омузыкаливать» ее по-своему. Но нейтральной, подчеркнуто объективной звукозапись только представляется. На самом деле, как от расстановки микрофонов существенно изменяются не только отдельные штрихи, но и общий облик звучания, так и от внутренних, даже не вполне осознанных ценностных ориентаций звукорежиссера (им может быть и сам фольклорист) многое зависит в зафиксированном фольклорном материале. Привычная же настройка массового слуха на композиторский опус довершает дело — фольклорный артефакт окончательно переводится в статус произведения искусства.

Подмена здесь столь же радикальна, сколько внешне малозаметна. Технически совершенное средство значительно деликатнее обходит наше сознание. Не искажая тембровой стороны, очень существенной для народной песни, давая более полное представление о манере звукоизвлечения, ускользающей в нотной записи, оно формирует слепок, чрезвычайно похожий на живой оригинал, хотя едва ли не в самом существенном глубоко ему чуждый. Оставаясь внешне тем же самым, записанный звук меняет самый принцип своего существования. Само течение времени становится для него иным.

Жесткие рамки хронометража Это касается любой музыки, но фольклора — в особой степени. Подчиненный прежде реальному, свободно текущему времени бытовых жанров или неспешно развертывающемуся эпическому времени обрядов и мифов,

⁵⁶ Это, вероятно, дало основание составителям подготавливаемого комплекта «Музыка устной традиции народов России» включить в число отобранных образцов «Плач грудного ребенка», воспроизводимый на соломинке пастухом из Ленинградской области С. Груничевым.

он окончательно переходит теперь в принципиально по-иному организованное временное пространство, структурированное по чисто музыкальным законам. Меняются не только его внутренние ритмы и темпы, но невольно привносится иная логика развертывания композиционных форм, очень часто подсказываемая академическими традициями художественного восприятия музыки.

Знаменитый зеноновский парадокс, демонстрирующий несхватываемость движения одномоментными представлениями, лишь усугубляется от того, что спонтанно повторяющееся и вариантное по своей природе движение однажды оказывается зафиксированным. Как Ахиллес, стремящийся догнать черепаху, сама по себе механическая фиксация фольклора нисколько не приближает нас к его смыслу. Но тем не менее, мы пребываем в уверенности, что с помощью звукозаписи этот смысл легко постигается.

Вопрос заключается в том, происходит ли это постижение благодаря органическим свойствам звукозаписи или вопреки им. Много зависит от жесткой регламентации пластиночного времени. Дело не только в размерах пластинки, хотя это тоже важно⁵⁷. Но еще важнее порой экономический фактор, заставляющий беречь каждую минуту звучания, отнюдь не дешевою с развитием техники. Существенны и психологические факторы, связанные с восприятием времени в звукозаписи. Жесткая заданность временных отношений, замена свободно-вариантного течения устной речи строго последовательным, равномерным хронометражем — это необратимые изменения, которые могут непосредственно и не осознаваться народными музыкантами (при скрытой или полностью игнорируемой ими записи), но всегда остро ощущаются теми, кто ведет запись. Как правило, уже в ходе записи, а нередко и при ее подготовке, над ее организаторами тяготеет угроза превысить технически допустимый регламент. Нередко это приобретает характер психологической доминанты, воздействующей и на народных певцов.

Во всяком случае, когда вы обращаетесь к якутскому певцу с просьбой исполнить фрагмент олонхо, не следует удивляться, если он вас спросит, на сколько минут должен быть этот отрывок. И при этом с точностью выдержит установленный вами регламент.

Чтобы показать, как быстро прививаются подобные навыки, и что якутские певцы не составляют здесь какого-либо исключения, сошлюсь на наблюдения Жильбера Руже.

Проведя долгое время в Африке и выпустив прекрасно аннотированные пластинки африканского фольклора, известный французский музыкальный этнограф весьма самокритично обобщает опыт, приобретенный в качестве составителя аутентичных дисков. Вот как, например, описывает он обстоятельства фиксации малоизвестного песенного жанра племени нгоунди:

⁵⁷ Теперь, правда, менее важно, чем раньше. От нескольких минут на дисках и валиках начала века продолжительность непрерывного звучания возросла почти до получаса, в течение которого звучит одна сторона долгоиграющей пластинки большого формата. С переходом на компакт-кассеты непрерывное звучание достигнет двух часов. И это далеко не предел.

Главный певец Монделендумбу, очень известный специалист по песням провозглашения траура, хотя и не предвиделось никакого праздника, возвратился в свою деревню специально для нас; с тех пор, как он понял, что мы можем записывать лишь короткие отрывки (а он заметил это быстро, так как просил прослушать результаты каждый раз, как оканчивал какой-нибудь отрывок), он построил свои песни таким образом, что каждая из них не превышала 3—4 минут. В нормальных условиях эти песни, возможно, были бы длиннее, а может быть, они были бы и построены иначе, я не знаю (109).

Привыкшие к прямым формам общения, к безотказно действующей «обратной связи» со слушателями, народные музыканты способны резко поменять свое поведение в непредвиденной ситуации. При этом, вопреки укоренившимся представлениям, они довольно легко отступают от традиционных установлений, стремясь как-то приспособиться к иным требованиям. Причем эти требования (как в только что описанном случае) могут быть ими примыслены или не совсем правильно поняты.

Как это ни парадоксально, к такого рода ломке традиций, казалось бы, очень прочных, народных певцов толкают часто сами же эти традиции, действующие на более глубоком уровне. Не позволяющие отступать от канонов в привычных, типовых ситуациях, они становятся легко обходимыми при доброжелательном общении с представителями иной культуры.

Так, туркменские бахши, несмотря на просьбы не делать этого, невольно упрощали структуру классических дутарных пьес и отказывались от наиболее эффектных приемов игры, желая облегчить В. Успенскому титанический труд нотирования этих пьес со слуха⁵⁸. Вот почему постороннему человеку обычно приходится довольствоваться отнюдь не высшими достижениями интересующей его культуры. Идя ему навстречу, фольклорные музыканты могут, не задумываясь, пойти на «адаптацию» общеизвестных в их среде музыкальных образцов, что, как правило, совершенно исключается, когда они выступают перед аудиторией истинных ценителей и знатоков своего искусства. Встретившись же с посторонним, народный мастер, движимый отнюдь не тщеславием, но жаждой контакта, невольно стремится не столько продемонстрировать подлинные ценности культуры и свое мастерство, сколько быть хоть как-то понятым⁵⁹.

Но даже если народные музыканты полны доверия к познаниям людей, производящих запись, и если искажения, вызываемые «языковым барьером», удастся преодолеть, сама неизбежная фрагментарность образцов, которые могут быть представлены на пластинке, приво-

⁵⁸ Замечания по этому поводу имеются в готовящемся к изданию II томе «Туркменской музыки» В. Успенского и В. Беляева.

⁵⁹ Психологически это легко объяснимо: заговаривая с ребенком или иностранцем, мы сами часто начинаем искажать собственную речь и коверкать слова, предполагая, очевидно, что от этого они станут доступнее собеседнику.

дит к не менее существенным трансформациям устной музыки в сознании слушателей.

«Что осталось бы от формы сюиты, кантаты, симфонии или оперы, если бы мы должны были судить о них по фрагментам продолжительностью в три минуты, выхваченным наугад оттуда—отсюда?» — спрашивает Ж. Руже. Между тем, до недавнего времени именно так обстояло дело с записью крупных форм плохо известной нам устной музыки. «Довольно часто музыка выглядит как простой повтор, только потому, что ей не дали времени развиться или что она вырвана из присущего ей окружения», — продолжает этнограф. Эту простую мысль стоит хорошо запомнить всякому, кто обращается к народной музыке.

Современная техника позволяет нам, говоря словами того же Ж. Руже, «отнестись со значительно бóльшим уважением ко времени, которое необходимо для исполнения народной музыки». И все же ее возможности, а тем более возможности граммпластинки, выглядят весьма ограниченными по сравнению с поразительной протяженностью многих фольклорных обрядов и действий. Традиционная русская свадьба или столь же многодневный якутский ысыах, вероятно, еще долго не будут иметь реальных шансов быть хоть сколько-нибудь полно запечатленными в грамзаписи. Даже былины или олонхо, запись которых организовать в техническом отношении сравнительно нетрудно, фигурируют на граммпластинках лишь в виде фрагментов или же в значительно сокращенных версиях.

Первая попытка выпустить специальный комплект пластинок, посвященный более или менее полному варианту олонхо, была осуществлена несколько лет назад в Ленинграде⁶⁰. Девять долгоиграющих дисков с полиграфически безупречно оформленным буклетом производят отрадное впечатление. Но к аутентичному олонхо они имеют лишь косвенное отношение. Запись осуществлена от артиста Якутского театра Г. Г. Колесова, который воспроизвел (с некоторыми сокращениями) опубликованный текст олонхо, принадлежащий перу основоположника якутской советской литературы. П. А. Ойунский сам был незаурядным олонхосутом, и Г. Колесов является талантливым певцом, свободно владеющим традиционной манерой пения. Но факт остается фактом: о записи на пластинку устного варианта сказания, исполненного настоящим олонхосутом, пока приходится только мечтать.

Таково, очевидно, свойство этого средства «консервации» музыки, что в его орбиту попадают прежде всего упрощенные, либо предварительно обработанные образцы. Аутентичный фольклор схватывается им значительно труднее. Быть может, этому стоило бы даже порадоваться, если бы не мощное искажающее воздействие, которое эти, по-существу, «псевдофольклорные» формы, разнесенные с помощью широко тиражированной пластинки, начинают оказывать на истинное фольклорное сознание.

⁶⁰ Ойунский П. А. Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос — олонхо: Комплект в двух частях из девяти пластинок (Д — 024539-46; Д — 024595-604).

Но не будем забегать вперед, вернемся к проблеме времени на грампластинках, как к осязательному препятствию при записи аутентичных форм устной музыки.

В цитированной статье Ж. Руже содержатся ценные факты и примечательные рассуждения на этот счет. В ней описаны обстоятельства записи торжественных музыкальных церемоний, занимающих важное место в жизни африканских племен. Масштабы этих церемоний столь внушительны, что возникает сомнение в возможности составить представление о целом по нескольким вырванным из контекста фрагментам.

Записывая Глау и Тогоссу⁶¹, мне пришлось изыскать сокращенную форму, которая все же была бы в состоянии сохранить если не реальную структуру этих церемоний, то хотя бы структуру в таком виде, как она мне представлялась в ходе самих церемоний, или в таком виде, как они мне казались после монтажа отдельных записей. Это означает, что формы, в которых Глау и Тогоссу представлены в пластинках, уже несут в себе следы истолкования, интерпретации, так как, хочу я того или нет, они исходят из моей концепции этих церемоний (разрядка моя.—Э. А.).

И это сказано по поводу наиболее «аутентичных» из всех существующих до сих пор документаций такого рода музыки!

«Таким образом, уже в ходе отбора образцов мне пришлось решать а priori, что именно должно остаться в публикации и что не представляет интереса», — продолжает Ж. Руже, которому хватает смелости заключить: «В результате мы находимся перед лицом изуродованного документа». Весьма симптоматичное резюме в устах одного из крупнейших на Западе специалистов в области африканской музыки!

«Можно ли избежать этого?» — задает вопрос Ж. Руже. Думаю, что вопрос этот еще долго останется открытым по отношению к любой развернутой форме устного синкретического искусства, даже если фиксацией его займутся сами представители данных музыкальных культур.

Большая часть продукции, которая продается в магазинах грампластинок под названием «народная музыка», продолжает писаться в студиях. Для музыки, которая воспринимается исключительно как произведение искусства, это так же невозбранно и естественно, как для художественного фильма — пусть даже из народной жизни — съемки в павильоне, от которых (учитывая технические и организационные преимущества) никто не думает отказываться, несмотря на всю привлекательность натуральных съемок. Хорошо оборудованная современная звукозаписывающая студия располагает поразительными возможностями.

⁶¹ Названия церемоний, одна из которых (Тогоссу) продолжается целый день и представляет собой лишь часть более обширного цикла празднеств и церемоний.

Она позволяет исключить все отвлекающие факторы и полностью сосредоточиться на раскрытии внутреннего содержания музыкального произведения. Для этого имеется множество вспомогательных средств, включая сложные приемы манипулирования звуком. Новая техника (многоканальная, широкополосная запись, синтезаторы) позволяет в студийных условиях воссоздать практически любую акустическую среду. Единственно, что по-прежнему трудно сделать, это снять психологический «эффект студии», всегда остро ощущаемый музыкантами.

Если фольклориста спросят, какие правила простительнее нарушить при записи народных песен — издавна сложившиеся в фольклоре нормы общения или рабочий режим студии, — он безусловно выберет последнее. Я хорошо помню, сколько мы бились, чтобы записать в большой студии ВСГ семейный ансамбль братьев Абесадзе из горного села Мухури близ Ткебули. Ни нас, ни певцов не удовлетворяли все новые дубли тех самых песен, которые так впечатляюще звучали накануне, когда шесть братьев пели у нас в доме. После нескольких часов тщетных усилий решено было уступить студию следующему коллективу, а уставших братьев напоить чаем в пустовавшей студии этажом выше. Все были расстроены, но постепенно разговор переместился с постигшей нас неудачи на воспоминания о вчерашнем застолье. Вспомнили друзей, родных и далеко за полночь в полутемной и тесной студии, за двумя низкими столиками, сдвинутыми наподобие грузинской таблы, потихоньку, а затем все громче и уверенней зазвучала песня. Послушав немного, мы с режиссером принялись, не говоря ни слова, расставлять микрофоны. И через полчаса, без всяких дублей и остановок, на пленке оказались записанными несколько великолепных песен. Правда, совсем не тех, которые мы пытались писать этажом ниже, но их вполне хватило на небольшую пластинку⁶².

И все же, чтобы записать все так, как нам хотелось, на следующий год мы вместе со звукорежиссером Степаном Богдановым, захватив с собой довольно тяжелую для горных дорог аппаратуру, отправились в Мухури.

Чем ближе к реальным условиям, в которых фиксируется музыка, тем достовернее и ценнее получается запись. Это звучит как аксиома. Но отсюда отнюдь не следует, что, собирая материал для фольклорной пластинки, необходимо при первой возможности отправляться в поле. Помимо того, что существуют жанры и даже целые стилевые пласты народной музыки, которые без значительных потерь могут быть перенесены в студийные условия, помимо того, что эти студийные условия могут быть скорректированы и отчасти приближены к характеру записываемой музыки, вторжение посторонних людей с громоздкой звукозаписывающей аппаратурой может так повлиять на обстановку на месте, что результаты записей — в смысле их психологической достоверности — окажутся не лучше студийных.

Желание вернуть фольклорной пластинке утрачиваемый в студии момент общения со слушателем может подсказать мысль о том, чтобы

⁶² «Поют братья Абесадзе. Грузинские народные песни» (С32—15923-24).



Перед выступлением братьев Абесадзе
на концерте во Всесоюзном доме композиторов.
Фото С. И. Хенкина.

воспользоваться записями, которые делаются во время музыкально-этнографических концертов. Но если учесть, что концертная сцена представляет собой едва ли не самый радикальный способ преодоления аутентичности фольклора, то лучше, воспользовавшись концертом, как поводом, заполучить народных музыкантов в студию грамзаписи, предпочесть искажения, которые привносит студия, действию концертного зала.

Приходится примириться с тем, что мы теряем при этом праздничную атмосферу, обычно царящую на таких концертах. Но если выбирать между потерей оживленных контактов с публикой и тем фактом, что сделанная по трансляции пластинка явилась бы по существу документом, удостоверяющим концертное перерождение фольклора, то лучше ограничиться студией. Кроме того, многое из происходящего на таком, заведомо необычном концерте, непонятно без зрительных впечатлений. Ни костюмы, ни движения, ни мимику, ни вообще внешний вид участников показа нельзя вообразить, не увидев однажды своими глазами. А поскольку эти концерты очень редки, пластинка со сделанными на них записями мало что скажет широкой публике. К тому же качественная звукозапись этнографического концерта всегда весьма проблематична. (Напротив, видеозапись та-

ких концертов, их телевизионная трансляция и киносъемка очень желательны.)

Прежде чем продолжить теперь разговор о технических видах фиксации и тиражирования народной музыки, следует, очевидно, чуть подробнее остановиться на проблемах показа аутентичного фольклора на концертной эстраде.

На концертной эстраде фольклора всегда присутствует какая-то двойственность. В фольклоре есть много такого, что естественно просится быть показанным широкой и посторонней публике. Но в то же время наиболее сокровенные, наиболее глубокие его стороны категорически несовместимы со сценической интерпретацией. Очевидно, подход к проблеме «концертной» интерпретации фольклора должен быть дифференцированным, учитывающим специфику различных его жанровых проявлений.

В фольклоре можно различить два крупных и противоположно ориентированных стилевых слоя: внешний и внутренний. Если первый легко трансформируется при выходе на широкую концертную эстраду, то второй терпит при этом существенный ущерб, а иногда и просто погибает. Больше того, в репертуаре одного и того же народного музыканта почти всегда сосуществуют два этих слоя, и насколько легко выносятся на публику один из них, настолько недоступным открытому показу остается другой.

Судить об этом я могу по личному опыту общения с такими выдающимися знатоками фольклорных традиций, как замечательная смоленская певица Аграфена Ивановна Глинкина, белгородский организатор народного ансамбля Ефим Тарасович Сопелкин или известные якутские певцы Сергей Афанасьевич Зверев и Лука Николаевич Турнин. Все они великолепно держались на сценах, включая и самые большие столичные сцены, и с удовольствием делились своим неисчерпаемым «внешним» репертуаром. Но только после больших уговоров и в очень ограниченном кругу близких знакомых соглашались показать иные стороны своего фольклорного знания, ту сферу повседневного бытового или, напротив, сакрального, что ревниво утаивалось от постороннего взгляда. Так, только в уединенной ночной студии удалось провести грамзапись фрагментов шаманского камлания от Сергея Афанасьевича Зверева⁶³.

Многие, глубоко ситуативные явления в народной художественной сфере теряют всю свою значительность, будучи вырваны из конкретных жизненных связей, которые не могут быть воссозданы в сценических условиях. Таков весь бытовой слой народного искусства — искусства для себя — не предполагающего стороннего наблюдателя. Жизненные, контекстные связи для этого рода явлений фольклора не переносимы на сцену и не восполнимы на ней. Даже такой, относительно простой и казалось бы бесхитростный жанр, как колыбельные песни, очень

⁶³ См. грампластинку «Из якутского музыкального фольклора» (Д 030638-40), одна из сторон которой целиком посвящена развернутому эпизоду шаманского камлания.

не легко записать или вынести на сцену без реальной жизненной ситуации. Мне приходилось не раз убеждаться, что даже баюканье куклы не может для простых певиц из народа заменить естественную ситуацию с укачиванием ребенка. Песня, которая в реальной ситуации словно сама льется и непринужденно течет так долго, как этого требует дело — усыпление внука или внучки, в концертном исполнении теряет свою естественную прелесть, становится сухой, короткой и маловпечатляющей, а при записи нередко сопровождается и неловким смехом исполнительницы. Точно так же трудно было бы добиться вне реального трудового процесса полноценного звучания трудовых артельных песен. Лучше и не пытаться воспроизвести их в концертной ситуации, если даже налицо были бы прекрасные знатоки этого уже отошедшего в прошлое жанра.

В целом вся традиция концертного исполнения в том виде, в каком она сложилась в практике профессионально-композиторского искусства, направлена как бы против аутентичности искусства фольклорного. Если быть достаточно строгим, то концерт аутентичного фольклора — это своего рода противоречие в определении.

В этом отношении запись для телевизионной передачи, тактично проведенная, оказывается значительно предпочтительнее открытого концерта, каким бы удачным и успешным он нам не представлялся. Сцена, публика, заранее отрежиссированное и отрепетированное поведение — все это невольно, но необратимо трансформирует самосознание носителей фольклора, превращая их зачастую в средней руки артистов.

Обстановка на фольклорном концерте должна быть непринужденной и подчеркнута камерной. Лучше всего, если певцы вовсе забыли бы на время, что они находятся на сцене. В этом решающую роль призвано сыграть поведение ведущего концерт фольклориста. Последний должен выступить как посредник между двумя типами сознания, а лучше — как дружественно настроенный представитель зала, его заместитель, говорящий от имени публики и вытесняющий ее из диалога с исполнителями. И здесь опять-таки уместнее обстановка телевизионной записи, чем концертного зала, причем именно студийной записи, но не трансляции концерта.

За последние 10—15 лет фольклористы накопили уже достаточно большой опыт организации и проведения фольклорных концертов. Можно уже с уверенностью делать некоторые выводы и подводить итоги. Итоги, к сожалению, не слишком обнадеживающие. Несмотря на бесспорные достижения, убедительная форма подачи народной музыки в сценических условиях все еще не найдена. Само начало звучания народной песни и ее окончание в концертных условиях несет на себе отпечаток нарочитости и некоторой искусственности, легко ощутимой по сравнению со звучанием песни в народном быту.

Поясню это несколько подробнее. Все, кто сталкивались с повседневной жизнью народной песни, вероятно, обращали внимание на то, как естественно и ненамеренно она иной раз начинается. Никто специально не готовит этот момент, не предупреждает присутствующих. Но песня возникает каждый раз удивительно вовремя. Подлинный мас-

тер-запевала тонко почувствует настроение момента и найдет для него ту единственную из своего обширного репертуара песню, которая лучше других будет соответствовать переживаниям большинства присутствующих. Оттого-то и возникает ощущение, что песня родится сама собой, и оттого ее так дружно подхватывают все поющие и, мгновенно смолкнув, благоговейно слушают остальные. И не ищут певцы тональности, не припоминают мучительно слов: наступает момент и песня легко и свободно всплывает одновременно в памяти многих.

А происходит это потому, что сотни раз в психологически сходных моментах звучала именно эта песня. Мне не раз приходилось удивляться всегда вроде бы неожиданному, но неизменно своевременному возникновению песни в неторопливом грузинском застолье. За этим спонтанным ее появлением стоит вековая традиция. Песня за долгие годы словно прикипела к определенному повороту праздничного ритуала. Как часто, не зная языка и потому не очень остро чувствуя нюансы застольного поведения, я торопился и все-таки не успевал включить вовремя магнитофон, чтобы не упустить возможность сделать неповторимую запись. Песня начиналась всегда чуть-чуть раньше, чем это ожидалось.

Начатая невпопад песня — редкое явление в народном быту. И дело здесь вовсе не в сюжетно-тематической оправданности. Значительно важнее психологическое соответствие общему настроению. В этом деле ответственность запевалы не менее велика, чем при выборе необходимой тональности. В обоих случаях неудача одинаково погубит песню — если не в высотно-тесситурном, то в эмоционально-образном отношении.

Очевидно, существует лишь самая общая канва-сценарий традиционного песенного ряда. В основном же все отдается на волю и интуицию талантливых народных музыкантов, которые умеют тонкие психологические нюансы, возникающие в процессе коллективного общения, переводить в звучание конкретной песни. На этом умении зиждется и мастерство народных инструментальных ансамблей, например, свадебных музыкантов, которые в рамках достаточно свободно трактуемого канона умеют безошибочно откликнуться на настроение каждого нового момента традиционного, но всегда индивидуально неповторимого празднества.

По такому типу и следовало бы, очевидно, строить программы современных фольклорных празднеств и фестивалей, которые нередко еще мыслятся как своего рода концерты на открытом воздухе. Лишь в самых основных чертах должен быть разработан их сценарий, допускающий возможность гибкого варьирования в зависимости от изменчивых погодных условий или непредвиденных сдвигов в настроениях присутствующих. Успех, как правило, сопутствует мобильным группам, способным в достаточно широких пределах менять ход своего выступления.

Пошел дождь, лопнула балалаечная струна, вышла из строя система микрофонной подзвучки — праздник все равно продолжается, все идет своим чередом, и тому, кто сумел изобретательно и с честью выйти из затруднительного положения, заменив заранее приготовленный но-





На концерте ансамбля Дмитрия Покровского в «Олимпийской деревне».
Фото А. Я. Забрина.

мер другим, обыграв вновь возникшую ситуацию по ходу выступления, выпадает и наибольший успех⁶⁴.

Повышенная помехоустойчивость вообще свойственна фольклорному искусству, не знающему замкнутости концертных залов, изолирующего и в то же время защитного барьера концертной рампы. Главное средство снятия разного рода помех — пластичность, быстрота и глубина импровизированной реакции на смену сценических условий. Мгновенно менять амплуа, жанр выступления, программу, манеру сценического поведения — одно из необходимых свойств фольклорного ансамбля, который стремится воспроизвести аутентичный фольклор на концертных подмостках⁶⁵.

Можно сказать, что сверхзадача фольклорного концерта — преодоление «концертности». Между тем, если ведущий пытается как-то оживить ход концерта и «расшевелить», активизировать его участников, втягивая их в свободный диалог со слушателями, последние иногда реагируют на это весьма болезненно. Воспитанные в традициях письменной культуры и академической строгости «концертного поведения», они воспринимают концерт как некую изначально данную, завершенную и окончательно установившуюся форму музицирования.

К лицу ли фольклору шумовой наряд?

Вновь вернемся теперь к проблемам звукозаписи фольклора и продолжим их рассмотрение на примере фольклорной пластинки, концентрирующей, как мы уже убедились, вокруг себя все наиболее острые и злободневные проблемы тиражирования и пропаганды музыкального фольклора.

Сколько бы ни репетировался фольклорный показ, он всегда остается во многом непредсказуемым. Лишние репетиции только снижают его чисто фольклорную специфику. Как правило, в таком концерте происходит множество недоразумений, которые придают ему дополнительный интерес для присутствующих в зале. Постоянно возникают непредвиденные паузы и осложнения с микрофонами, с назначением которых артисты, часто впервые оказавшиеся на сцене, плохо знакомы. Забывшись, они могут отвернуться от микрофона во время пения, во время танца — нечаянно задеть его. Граница, отделяющая сцену от публики, может быть в любой момент перейдена, действие — переместиться в зрительный зал. И хотя именно с этими моментами связываются нередко самые яркие зрительские переживания, для операторов звукозаписи они обычно становятся лишь поводом для огорчений.

⁶⁴ Интересен в этом отношении опыт проходящих раз в четыре года трехдневных Всеболгарских «Сборов народного творчества», в которых организаторы стремятся к максимальному устранению тех «помех», которыми страдает большинство музыкально-этнографических концертов и смотров, проводящихся по академически-конкурсно-образцу.

⁶⁵ Этим свойством в полной мере обладает ансамбль русской песни, руководимый Дмитрием Покровским. Этому ансамблю вообще свойствен широкий спектр моделей поведения на сцене. От жесткого агрессивного воздействия на пассивного и еще не завоеванного слушателя случайных концертов до полностью раскованного, как будто бы даже и не сценического — намеренно не сценического — «беседного» поведения при общении с доброжелательно настроенной и подготовленной аудиторией единомышленников.

«Прибойный» шум публики, передающий на фонограмме живое дыхание концертного зала, стал привычным и даже желанным на современных грампластинках. Он воспринимается как невычленимый, органичный компонент документально достоверного звучания. Пластинки, сделанные по трансляции с концертов выдающихся исполнителей, пользуются сейчас повышенным спросом у ценителей классической музыки и джаза. Очень уместной может оказаться «концертная аура» и в записях профессиональных мастеров устной народной традиции. Но первичному, необработанному фольклору к лицу другой шумовой наряд. Не дыхание заполненного публикой зала, а голоса природы, атмосфера будничных дел, шумных праздников и застолий, порой даже случайные реплики и промышленные шумы. Словом, все, что становится не только уместным, но и необходимым, когда мы хотим дать почувствовать слушателю истинное назначение народной песни.

Аутентичный фольклор вообще предполагает иное отношение к параметрам и техническим стандартам звукозаписи. В частности, это касается и отношения к сопутствующим шумам. Абсолютно недопустимые в студиях, они неизбежны в полевых условиях. Привыкнув работать за студийным пультом, звукооператоры продолжают болезненно реагировать на них, попадая в экспедицию. Однако, к общему удивлению, многие из посторонних шумов каким-то образом скрадываются при повторном прослушивании, и даже оборачиваются привлекательной стороной, придавая записи особую достоверность.

Более всего специалисты звукозаписи страдают от монотонных и всепроникающих технических шумов — неустранимой приметы сегодняшней жизни не только в городе, но и на селе. К петухам, собакам и прочей домашней живности они теперь относятся гораздо терпимее. Спокойно, иногда с видимым удовольствием допускают в свои стереофонические наушники птичьи голоса и даже монотонный шум листвы или горной речки. Но случайные транспортные шумы, как правило, приводят их в отчаяние и ярость. В этом проявляется прочно укоренившееся представление о непримиримом противоречии между подлинными фольклорными ценностями и «голосами» технического прогресса. Жизнь же на каждом шагу опровергает этот распространенный предрассудок⁶⁶.

Когда мы работали в калмыцкой и монгольской экспедициях, главной помехой для режиссера становились мотоциклы, время от времени пронесившиеся по улицам степных поселков. Наши информаторы, пожилые народные певцы, почти не обращали внимания на их шум, во всяком случае — ничуть не больше, чем на привычный цокот копыт. Они порой искренне недоумевали, почему нас так раздражает столь естественное для молодежи средство передвижения.

Однажды мы установили микрофоны в пустующей гостинице Мандалгова — небольшого районного центра в Среднем Гоби. Шла запись

⁶⁶ Мне не раз, например, доводилось получать интересные, по-своему неповторимые фольклорные фонограммы в мчащемся по степи автомобиле или даже в наполненном гулом салоне несущейся по реке «Ракеты». Напряженный шум двигателей не только подчеркивал ощущение скорости, но и служил оправданием необычного эмоционального подъема, охватывавшего певцов.

улигера — развернутого эпического сказания. Певец был великолепен, но работу приходилось то и дело прерывать. Мешали уличные шумы. Наконец, выведенные из терпения, мы прибегли к крайней мере — попросили двух местных милиционеров перекрыть движение на прилегающих улицах. Но все оказалось напрасным. Когда запись благополучно близилась к завершению, прямо над нашими головами неторопливо проследовал неизвестно откуда взявшийся вертолет.

Времени и сил для еще одного дубля не оставалось. Певец должен был возвращаться домой. Но чем больше я слушаю теперь эту дефектную (с точки зрения ОТК) запись, тем больше мне начинает казаться, что ее можно и нужно включить в фольклорную пластинку. Надо лишь пояснить в аннотации, откуда взялся неожиданный шум, и все станет на свои места, а слушатель, возможно, лишний раз задумается об истинном соотношении древних эпических традиций и стремительного технического прогресса.

На сходные мысли наталкивает случай, который произошел во время работы над фильмом «Русский народный театр». О нем рассказал на обсуждении этого превосходного учебного фильма режиссер Леонид Купершмидт.

Когда близилась к концу синхронная съемка одного из эпизодов (снимали последнего из «могикан» ярмарочного театра), на пустынную площадь с одиноко крутившим шарманку старым актером надвинулся шум моторов. Фонограмма, да и весь эпизод, казалось, были загублены. Но в последний момент положение спас оператор В. Кобрин: с продолжавшей играть шарманки он перевел камеру в небо, проводив улетающий самолет долгим задумчивым кадром. Эпизод получил неожиданный подтекст, внес в фильм дополнительную нотку щемящей грусти. На наших глазах встретились и разошлись два века.

Думаю, что рано или поздно многие из тщательно избегаемых и кажущихся сегодня сугубо неэстетичными шумов, смогут, подобно уже отошедшим в слегка идеализируемое прошлое заводским гудкам и автомобильным клаксонам, пополнить перечень «посторонних» звуков, допускаемых на фольклорную пластинку. Больше того — без них, без звуков реальной жизни, фольклорной грампластинке никогда не стать подлинным и действенным репортажем с места события.

На пути к дискам-репортажам А фольклор и есть прежде всего событие. Событие, которому следует течь своим чередом, несмотря на временное вторжение

«репортеров». Появление съемочной группы, конечно, тоже событие. Грамотная фольклорная экспедиция, впрочем, стремится свести к минимуму свое воздействие на привычный ход вещей, оставить без изменений сам жизненный уклад носителей песенных традиций. Если это удастся сделать, потревоженная песня рано или поздно вернется «на круги своя». Если же нет — начнутся необратимые перемены.

Как бы мы ни стремились к объективной фиксации, как бы ни старались исключить воздействие микрофона, он действует прежде всего на нас самих, и порой значительно сильнее, чем на народных музыкантов. Мы невольно ищем законченное произведение даже там, где обитают лишь многовариантные артефакты. Ища же, как известно,

обретаем. Мы слышим поле «концертными ушами», и, двигаясь нам навстречу, вариант песни представляется опусом, а иногда и действительно им становится. А отсюда — концертный образ будущей пластинки, незаконно пронесенный через экспедиционное поле.

Трудно, порой практически невозможно вычленишь из полевой записи законченный номер для пластинки. Часто оказывается бессильным самый искусный монтаж. Если не отказываться вовсе от полевой записи в пользу обескровленного студийного варианта, придется признать, что форма пластинки-концерта, составленной из отдельных завершенных номеров, мало приемлема для аутентичного фольклора.

Здесь открывается широкое поле для поисков и экспериментов.

Кое-что может подсказать практика радиовещания, которая работала достаточно широкий жанровый спектр передач, форма которых больше подходит для работы с аутентичным фольклором, чем обычный радиоконцерт.

Собственно говоря, уже аннотация на конверте превращает пластинку в подобие комментированного концерта. Но аналогия с музыкально-образовательной радиопередачей может быть и более полной, если в самозвучание диска будет включен голос комментатора, как это сделано в комплекте «Ритмы и музыка островов Океании». Там пояснительный текст читает сам автор записей. Смонтированный с поясняемым фрагментом или даже наложенный на него дикторский текст способен сделать менее заметной незавершенность образца и скрыть отдельные технические его дефекты, отвлекая на какое-то время внимание слушателя.

Следующий шаг на этом пути — введение авторского голоса непосредственно в момент записи, вернее, использование таких фрагментов полевой фонограммы, где наряду с музыкой запечатлены и разговоры по ее поводу с исполнителями, где музыка является реальным участником диалога, прямым ответом на обращение собирателя. Именно это и превращает пластинку в полном смысле слова в диск-репортаж.

Во многих случаях такой способ подачи народной музыки, близкий к так называемому радиофильму, может оказаться оптимальной и даже единственно возможной формой, способной донести до слушателя грампластинки не только фольклорный материал, но и атмосферу его бытования.

В чистом виде репортажный жанр в нашей фольклорной грамоте, насколько я знаю, не представлен. Можно, пожалуй, говорить лишь о подступах к нему, да и те обнаруживаются скорее в других видах документально-художественной грамзаписи⁶⁷.

⁶⁷ Существует, например, диск с записью Второго скрипичного концерта Д. Д. Шостаковича (С 10—06907-8). На нем воспроизведен разговор автора, находившегося в больнице, с исполнителем — Д. Ф. Ойстрахом, который, подключив к телефону магнитофон, советовался с композитором по поводу деталей репетировавшегося тогда первого исполнения концерта.

Подобные вещи встречаются и в литературных записях, например, в цикле, посвященном голосам писателей, или при перенесении на пластинку наиболее удачных спектаклей радиотеатра, где отсутствие видеоряда требует озвучивания сценических ремарок.

Для того чтобы лучше себе представить, как мог бы воплотиться репортажный стиль на фольклорной пластинке, хочется поделиться замыслом, который возник при обработке материалов сванской экспедиции 1977 года.

Проработав вместе с тем же Степаном Богдановым в нескольких селах Верхней Сванетии, мы записали около 20 песен, достойных попасть на пластинку. К исполнителям этих образцов знаменитого «комплексного» сванского многоголосия у нас никаких претензий не было — они пели слаженно, четко, эффектно, но при этом так, как обычно поют на конкурсах и смотрах художественной самодеятельности. Техническая сторона записи, как этого ни трудно было достичь, тоже оказалась вполне удовлетворительной. И хотя этих записей вполне хватало на большую пластинку, в чем-то очень существенном они нас не удовлетворяли. Так же и даже лучше эти песни можно было записать и в студии. Тогда и возникла мысль поместить на одной из сторон будущей пластинки собственно полевые, «дневниковые» записи для того, чтобы дать слушателю представление о совершенно ином облике тех же песен, подслушанных в гуще естественных событий.

Работая в экспедиции, обычно стараешься не пропускать ни одного сколько-нибудь сильного музыкального впечатления, не попытавшись записать его хотя бы на портативный кассетный аппарат. А поскольку поездка по Сванетии была до предела насыщена такими впечатлениями, накопилось довольно много интересных записей — своего рода звучащих страниц полевого экспедиционного дневника. Рядом со студийно-концертными версиями песен они выглядели непричесанными, загрязненными множеством внемузыкальных включений, технически уязвимыми. Но ощущение сегодняшней правды жизни, которое нельзя было не почувствовать, делало эти записи не менее, а порой и более впечатляющими по сравнению со специально организованными стереофоническими.

Звучание музыки на дневниковых пленках было так окутано звуками окружающей жизни, разговорами о песнях, что во многих случаях не требовался даже поясняющий текст — детали обстановки, эмоциональные движения участников импровизированных репортажей выступали почти со зрительной наглядностью. Одними только монтажными приемами оказалось возможным создать из мозаики запечатленных фрагментов довольно связный звуковой фильм-отчет о нашей экспедиции. «Фильм», куски которого, как мне кажется, могли бы войти и в готовящуюся пластинку.

Вот несколько страниц из этого звучащего экспедиционного дневника:

— Из открытых дверей храма, вокруг которого шумит праздничная толпа, доносится сурово-неистовое, словно восходящее к языческим временам, многоголосное пение — это звучит «Джграгиж», гимн лучезарному солнцу; и здесь же, у полуразрушенных стен, сквозь редкие удары колокола отчетливо слышны молодые голоса — парень и девушка с гитарами негромко напевают «Песню о новом Кутаиси».

— Мерный шорох осыпающегося под копытами щепня и попутный разговор о песнях с возвращающимися домой школьниками; девочка, вспоминающая старинную мелодию, но с новыми словами о герое-капитане; тот же напев во время скромного застолья в дальнем, затерянном в горах селении, сопровождаемый задумчивым наигрышем чунири, тихими разговорами, поскрипыванием колыбели с изредка агукающим младенцем.

— Шумная свадьба, одновременное пение двух песен двумя соревнующимися хорами — стариков и молодых, сидящих в разных концах просторного сванского дома; торжественные тосты и одобрительные возгласы гостей; внезапное и резкое звучание инструментов (доли, кларнет, аккордеон) — лихие общекавказские танцы в исполнении ресторанного ансамбля, специально приглашенного из Цхалтубо.

— Одинокий вдовый плач ранним утром на маленьком кладбище в самом центре Местия. Перейдя в тихое всхлипывание, он постепенно смолкает, но еще какое-то время продолжает звучать в нашем сознании на фоне редких автомобильных гудков и будничного щепета птиц...

К проблеме
научного комментария

Каким бы привлекательным ни представлялся сейчас монтажный звуковой фильм, использующий полевые записи конкретной экспедиции, сам по себе дневниковый жанр вряд ли широко утвердится на фольклорной пластинке. Скорее его роль останется вспомогательной, дополняющей основную номерную структуру фольклорных антологий. Правда, сам характер этих антологий стал заметно смещаться именно в эту сторону. Уже можно назвать несколько готовящихся к выпуску дисков, целиком состоящих из полевых стереофонических записей.

Выхода экспедиционных пластинок, пусть даже и не стереофонических, очень ждут не только специалисты, но и любители музыки. Во всяком случае, когда несколько лет назад Ленинградский завод грампластинок выпустил комплект «Ритмы и музыка островов Океании. По следам Н. Миклухо-Маклая» (М80 — 39597-602), комплект этот так быстро исчез с прилавков магазинов, что многие, наверное, даже не успели заметить, что он там появлялся.

Материалом для трех пластинок, входящих в этот во многих отношениях примечательный комплект, послужила ценная коллекция образцов народной музыки папуасов, микро-, мала- и полинезийцев, которую известный ленинградский фольклорист Б. Н. Путилов собрал в 1971 году, во время плавания на научно-исследовательском судне «Дмитрий Менделеев» в составе экспедиции Академии наук СССР. Экспедиция посетила не только знаменитый Берег Маклая на Новой Гвинее, но также Новые Гебриды, острова Фиджи, Новую Каледонию, ряд островов и атоллов Микронезии.

Комплект «Музыка Океании», сопровождаемый описанием островов и поясняющим живым словом автора, может послужить хорошим примером для создателей аутентичных фольклорных пластинок.

В этой работе мы можем опереться и на зарубежный опыт, особенно — опыт социалистических стран, где выпуску этнографических пластинок придается большое значение и где в последнее время все чаще выходят диски, подготовленные профессиональными фольклористами, стремящимися раскрыть специфику народного искусства, глубинные особенности различных музыкальных культур.

Одна из лучших работ этого рода (среди известных мне) — небольшая однопластиночная «Антология аутентичного цыганского песенного фольклора», выпущенная в 1974 году фирмой «Супрафон» (ЧССР) в сотрудничестве с фольклористами Эвой Давидовой и Яромиром Гельнером, работником радио в Братиславе⁶⁸.

В предисловии к буклету, который представляет собой небольшое, но основательное исследование, сопровождаемое нотными расшифровками и переводами песенных текстов, составители пластинки подчеркивают: «Концепция антологии основана на том, чтобы показать настоящий музыкальный фольклор чехословацких цыган (ромов), который, как правило, неизвестен широкой общественности; фольклор, который красив, чист и совершенно иной, чем то, что обычно считают так называемой цыганской песней и музыкой»⁶⁹.

Ощущению достоверности, которое ни на минуту не покидает слушателя этой пластинки, способствует тон исследовательской статьи и в не меньшей степени большая подборка экспедиционных фотографий. В них без прикрас, но с глубокой внутренней симпатией запечатлены обычные сценки таборной жизни, насквозь пронизанной ритмами истинной, через дали и времена пронесенной музыки. И само звучание диска подобно этим фотографиям. Фольклористов словно и нет в таборе, а если певец иногда и «позирует» перед микрофоном, то делает это так откровенно, так по-детски непосредственно, что способен вызвать добродушную улыбку слушателя.

Многое на этой пластинке понятно без слов, но вместе с тем мы на этом же примере еще раз убеждаемся в том, как нуждается фольклорная пластинка в подробном научном комментарии. Вряд ли в каком другом случае ходячее утверждение о том, что музыка не требует перевода, имеет так мало оснований, как при встрече с аутентичным фольклором⁷⁰.

В музыке каждого народа действительно много общечеловеческого, интересного для всех и каждого. Но каждый воспринимает это общечеловеческое по-своему. Вдумаемся, сколь разнообразны музыкальные культуры, и не будем забывать, что их отличия коренятся именно в фольклорном слое. Проникнуть в это своеобразие или даже просто оценить его вовсе нелегко. Информация, которую несет народная музыка, может быть намеренно скрыта от посторонних (вспомним в этой связи язык африканских барабанов).

⁶⁸ Romane gil'a // Antologie autentického cikánského písňového folklóru. Supraphon, 0171389 G.

⁶⁹ См. буклет к указанной пластинке.

⁷⁰ Даже в кино, где параллельно фиксируются два ряда — зрительный и музыкальный, — дополнительное комментирование аутентичных сцен в большинстве случаев является не просто желательным, но необходимым.

Чтобы сколько-нибудь верно воспринять далекий от нас фольклорный образец, надо хотя бы в самом общем плане представлять себе традицию и конкретный жизненный контекст, его породившие. Иначе то, что вызвано трагическими обстоятельствами, может быть воспринято как занятное, а иногда и смешное. И, напротив, с глубокомысленной серьезностью мы будем вслушиваться в звучания, таящие иронический смысл, легко доступный тем, кто посвящен в ситуацию.

Покажу это на одном примере, взятом из концертной практики ансамбля Д. Покровского.

Когда северные поморы возвращались из плавания, с полного опасностей морского промысла, на берегу их встречали жены. Не в традициях сурового края обнаруживать свои переживания на людях. Но в данном случае долго сдерживаемые чувства находили неожиданный выход. Огромное внутреннее напряжение придавало радостной встрече оттенок трагического надрыва. Здесь сплавлялись не только разноречивые чувства, но и несовместимые жанры — частушка и голошение. Стороннему наблюдателю картина представлялась странной и даже комичной. Женщины попеременно, выплясывая друг против друга, истощными голосами, на предельной, граничащей с визгом высоте выкрикивают невесть что — ни слова не разобрать. Мужчины без видимой цели так же попарно переходят с места на место — молчаливо и с подчеркнуто невозмутимыми лицами. Общее движение, усугубляя несообразность обстановки, образует очертания кадрили.

Публика фольклорного концерта, пребывающая в уверенности, что перед нею образец странноватого народного юмора, покатывается со смеху. Но лишь до тех пор, пока ведущий не скажет несколько слов об обстоятельствах, породивших эту не слишком веселую сцену. Тогда приоткрывается истинный смысл происходящего. Все освещается иным светом. Смех становится неуместным. В фольклоре, как и в самой жизни, слушателям-зрителям открывается нечто, что не позволяет отнестись к нему лишь как к достойному удивления зрелищу.

Попади звукозапись подобного образца на не откомментированную должным образом пластинку, недоразумений было бы еще больше.

Обстоятельная, научно достоверная аннотация к фольклорной звукозаписи — это единственная возможность избежать непростительных ошибок при восприятии малоизвестной культуры.

Нередко очень короткий фрагмент требует значительно более обширного комментария, чем крупная музыкальная пьеса, содержание которой раскрывается достаточно полно в самом ее разворачивании. Во время хакасской экспедиции 1975 года нам удалось записать в селе Усть-Чуль Аскизского района от известного знатока народной музыки, теперь уже покойного Апониса Бурнакова несколько трубных сигналов. По своему происхождению деревянная хакасская труба — пыргы — инструмент охотничий. Своеобразие его в том, что звук рождается здесь не в результате вдувания, а на вдохе, благодаря чему на пыргы можно очень точно воспроизвести рев самки марала (на этом и основано промысловое применение инструмента в качестве охотничьего манка). Необычные по атаке звука и по тембру зычные наигрыши пыргы имеют безусловную художественную ценность. Однако они совсем

по-разному воспринимаются жителями тайги и приезжим музыкантом, никогда не слышавшим маральего гона и не так остро чувствующим прямую связь их с традиционным таежным промыслом.

Зовы пырғы, записанные на пластинке, потребуют обстоятельного комментария. Без фотографий этого редкого инструмента тоже не обойтись. Желательно было бы поместить на пластинке и данные инструментоведческого обмера⁷¹.

Если в записи звучит обычная скрипка, фортепиано или орган, описывать их внешний вид и устройство не требуется. Каждый так или иначе с ними знаком. Иное дело — никому не известный, нередко уже забытый народный инструмент. Краткого описания здесь может оказаться недостаточно. Слушатель захочет представить, как этот инструмент выглядит и каким образом управляется с ним народный музыкант. Если же в дополнение к звучанию он получит результаты обмеров, то это может способствовать возвращению инструмента к активной жизни. С большой пользой для себя к такой пластинке обратятся не только любители, но и специалисты. Нисколько не потеряв в своих художественных достоинствах, такая пластинка приобретет дополнительную научную и практическую ценность, многократно умножая свое общекультурное значение.

В оформлении фольклорной пластинки не могут доминировать рекламные соображения — броскость конверта, завлекательный текст. Акцент перемещается на содержательность комментария, который становится главным стимулом к приобретению такой пластинки. Общие рассуждения и восторженные эпитеты по поводу достоинств народной музыки никому не нужны — у нас и так все преисполнено к ней всяческого уважения. А на то, что конкретное содержание фольклорной пластинки заранее хорошо известно многим, рассчитывать нельзя. Большинство материалов, с которыми имеет дело полевой собиратель, плохо известно даже его коллегам-фольклористам. Поэтому у фольклорного диска остается только один путь к массовому слушателю — не облегченное популяризаторство, но тщательный научный комментарий. Таков еще один парадокс, связанный с аутентичным фольклором⁷².

⁷¹ Такого рода материалы давно уже являются обязательными для лучших зарубежных изданий аутентичного фольклора. Могу еще раз назвать альбом, посвященный Соломоновым островам, где содержится точный обмер целого ансамбля *pau kesa* (флейт Пана). Без соответствующей фотографии трудно было бы представить себе, как выглядит источник совершенно неповторимых по нежности и красоте звуков — литофон, древний каменный инструмент, звучание которого украшает другую замечательную пластинку этого типа, подготовленную Музеем Человека в Париже: *Musique Mnong Gar du Vietnam // Anthologie de musique Proto-Indochinoise/Enregistrements de Georges Contomines. Vol. 1.* (Альбом подготовлен по материалам экспедиций 1940—1950-х гг., организованных Музеем Человека для изучения одной из самых малых народностей Вьетнама, тогда еще сохранявшей черты очень архаического общества.)

⁷² Очевидно, насколько необходимым становится тщательное анонсирование фольклорных пластинок, серьезный разговор в широкой и специальной прессе, предваряющий их вывод. Без этого на существующую систему предварительных заказов — через торгующие организации — рассчитывать не приходится. Тем более сейчас, когда с этим связываются жесткие правила формирования тиражей.

В идеале аутентичная фольклорная пластинка должна включать объемистый, серьезно написанный и хорошо иллюстрированный буклет, в котором нашли бы себе место и результаты исследования, и нотные образцы, в котором были бы приведены все песенные тексты, как на языке оригинала, так и в переводе на общепринятые языки. Так делаются теперь хорошие оперные комплекты — с приложением полного текста либретто на нескольких языках. Ведь если не всегда можно положиться на дикцию даже выдающихся оперных певцов и на знание языков у многочисленных поклонников их искусства, то тем более нельзя оставить слушателя наедине с непривычным для него фольклорным пением на совершенно недоступном языке, представляющем порой загадку даже для хорошо подготовленного переводчика, способного преодолевать диалектные сложности.

Легко понять, каких значительных затрат требует выпуск аутентичных пластинок, как усложняется процесс их подготовки, требующий согласованных усилий целой группы специалистов — научных консультантов, переводчиков, редакторов, какие возникают трудности полиграфического характера и как все это удорожает стоимость такой пластинки, нередко намного перекрывающую экономию на не требующих авторского гонорара фольклорных исполнителях. Вот почему этому виду пластинок очень нелегко пробиться к слушателю рядом с отлаженным, поставленным на конвейер обычным грампластиночным производством — с пластинками классической или даже современной композиторской музыки, а тем более с популярной эстрадной продукцией.

Записи аутентичного фольклора должны быть выведены из общего ряда и приравнены к особо ценным архивным публикациям, имеющим исключительный общекультурный, научный и, может быть, даже политический смысл. Ибо они призваны представлять одну из высших ценностей общества — неповторимость образующих его национальных культур, каждая из которых имеет свое музыкальное лицо. Когда-нибудь аутентичные фольклорные записи наших дней будут восприниматься как самые дорогие фамильные реликвии, и жаль, если в благоговейно хранимом «семейном альбоме» обнаружатся досадные пробелы, а «лица предков» окажутся обедненными и искаженными усилиями неумелого «фотографа».

Об одной досадной закономерности

За время, прошедшее с момента написания этой главы, в отечественной фольклорно-пропагандистской деятельности наметился отрядный сдвиг. Выпущены альбомы «Антологии аутентичного музыкального фольклора союзных республик», вышел первый стереофонический диск с материалами полевых экспедиций, организованных ВНИИ искусствознания в сотрудничестве с фольклористами других научных институтов и творческих организаций⁷³. Появилось несколько публикаций на данную тему. Среди них следует особенно приветство-

⁷³ «Белорусский песенный фольклор. Северо-восточная зона» (фирма «Мелодия», 1986, С 30 23519 006).

вать выход сборника «Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио» (составитель Е. М. Ауэрбах, М., «Искусство», 1985) с примечательной статьей А. Иванова и В. Медведевой «Музыкальный фольклор в звукозаписи». Предлагаемые в этих публикациях подходы к фиксации фольклора в целом подтверждают справедливость высказанных здесь соображений. Поэтому я решил не вносить в главу никаких изменений. Однако мне хочется в связи с этим позволить себе небольшое отступление: оно явилось результатом размышлений по поводу одной досадной закономерности, наблюдаемой при технической, как, впрочем, и любой иной, записи фольклора.

Предпосылки и основания. Наиболее общая, историко-технологическая предпосылка этой закономерности заключена в разнонаправленности развития двух сфер — фиксируемой и фиксирующей. При всех неожиданных всплесках и ослепительных «протуберанцах» устного начала культуры оно, по общему, и видимо, справедливому заключению, на обозримом нами этапе угасает. Теория же и техника фиксации, напротив, непрестанно совершенствуются.

Другая, не менее важная группа предпосылок лежит в психологической области. Для носителей фольклорного сознания, а следовательно, и для его исследователей-фольклористов заведомо исключается точный повтор. Каждое устно-творческое проявление имеет самодовлеющий смысл, оно неповторимо. Буквальное воспроизведение противоречит внутренней установке представителя устной традиции. Режиссер же звукозаписи, как и вообще пишущий, подсознательно ориентирован на допустимость черновика, возможность репетиции и дубля. В итоге технически более приемлемой, как правило, оказывается повторная запись, с позиции устной коммуникации существенно обесцененная.

Третье общее основание — структурно-логическое. Средства и способы фиксации обычно складываются и разрабатываются применительно к художественной практике, испытывающей внутреннюю потребность в записи. Соответствующие художественные структуры, по определению, должны без труда вписываться в процедуру и результаты фиксации. Иначе обстоит дело с устно-функционирующими структурами. Сталкиваясь с фиксирующими системами, ориентированными на принципиально иную практику, они не могут не деформироваться.

Определение. Сказанное как будто проясняет существо обнаруживающейся закономерности. С одной стороны, это произвольный «уход» устной культуры в наиболее специфических ее проявлениях от лобовых попыток записи. С другой — со стороны фольклористики и ее фактологической базы, — неизбежное преломление фольклорной реальности в представлениях фиксирующего сознания. Иными словами, конституциональные признаки фольклорной культуры, ее принципы и наиболее характерные формы проявления входят в противоречие со всеми способами внешней фиксации, вследствие чего всякий фольклористический документ, являясь письменным (технически зафиксированным) свидетельством бесписьменной

(нефиксированной) коммуникативно-художественной практики, требует специальной исследовательской интерпретации.

Названная общая закономерность обнаруживает себя весьма многообразно:

— Жанры, стили, образцы, концентрирующие в себе своеобразие и главные достоинства фольклорной культуры, фиксируются (осмысливаются, исследуются и публикуются) не в первую очередь.

— Если один из равно талантливых носителей устной традиции выкажет намерение и способность трансформировать свои навыки в соответствии с нормами письменной культуры, то записанным (обнародованным, прославленным) окажется именно он.

— Публикация фольклорных обработок опережает публикацию оригиналов.

— Большинство полевых записей стремится повторить особенности и недостатки студийных.

— Чем раньше опубликована фольклорная запись, тем больше оснований сомневаться в правильном выборе объекта записи.

— Чем позже произведена запись и выше ее технические параметры, тем сомнительнее художественная ценность оригинала.

— Когда бы и на каком бы техническом уровне ни была осуществлена фиксация фольклора, всегда есть основания для сомнений и в выборе образца, и в достоинствах исполнения (особенно — в случае малоизученных культур) и т. д., и т. п.

Факты и иллюстрации. Действие данной закономерности можно продемонстрировать на самом разнообразном материале. Во избежание чрезмерной пестроты ограничусь несколькими примерами из якутской фольклорной практики.

Факты 1 и 2. Особый знак для записи *кылысахов* — специфических фальцетных призвуков, отличающих двутембровое якутское пение в стиле *дьиэрэтии*, был предложен сто с лишним лет спустя после того, как А. Ф. Миддендорф произвел первую нотную запись пения якутов. Казалось, что нотная строчка Миддендорфа запечатлела не ординарный бытовой напев, а эпизод из олонхо. Однако это была «Песня девушки», исполненная не в высоком эпическом стиле *дьиэрэтии*, а в манере размеренного бытового пения *дэгэрэн*, которую олонхосуты изредка используют для обрисовки побочных персонажей.

Факт 3 (непроверенный). Согласно современной легенде, в предвоенные годы специалисты отправились на Вилюй, чтобы найти исполнителя для предстоящих записей олонхо в Москве. Выбор пал на Сергея Афанасьевича Зверева, ставшего вскоре членом Союза писателей СССР. Его основной соперник, не менее выдающийся олонхосут, будучи человеком нечестолюбивым и опасавшимся дальней дороги, умышленно предложил сюжет, затрудняющий публикацию (ввиду рискованности отдельных ходов и необщепринятости выражений).

Факт 4. Нотация известной зверевской импровизации «Слав-

лю Великого Ленина» была вначале осуществлена по подражательному воспроизведению его ученицы Екатерины Саввиной. Нотировать несравненно более сложную авторскую версию, запечатленную на грампластинку, удалось лишь много лет спустя. Но и теперь первый, упрощенно-схематический нотный текст охотнее анализируется и воспроизводится исследователями, не говоря уж о самодеятельных исполнителях.

Факт 5. Работая над пластинкой «Из якутского музыкального фольклора», режиссер ВСГ В. Антоненко, музыкант талантливый и чуткий, вынужден был потребовать повторения шаманского камлания, на которое С. А. Зверев пошел, лишь скрепя сердце. Все, что можно было сделать, певец сделал при первом исполнении, но при этом, естественно, вышел за пределы пластиночного регламента. Монтаж «дублей», на который рассчитывал режиссер, оказался, как и следовало ожидать, неосуществимым.

Факт 6. Записи шаманского пения до сих пор осуществлялись в основном во время показов, имитаций, реконструкций. Насколько я знаю, первая попытка зафиксировать реальное камлание была сделана в 1980 году в фильме «Времена сновидений». Однако, по требованию родственников съемка была прервана, как только 98-летняя М. П. Курбальтинова, одна из последних практикующих шаманок, перешла от демонстрации к камланию всерьез и впала в экстатическое состояние.

Факт 7. Единственная полная запись олонхо, как уже говорилось, была осуществлена артистом Якутского театра Г. Г. Колесовым по тексту литературной версии, принадлежащей основоположнику якутской советской поэзии П. А. Ойунскому. Грампластинки подлинных олонхосутов пока ограничиваются фрагментами.

Факт 8 (последний по времени). Летом 1986 года в Вилуйске комплексная экспедиция с участием ведущих специалистов ряда научных учреждений и звукорежиссера фирмы «Мелодия» произвела новую запись олонхо «Модун Эр Соготох» от одного из лучших современных олонхосутов В. О. Каратаева. Текст предыдущей версии, записанной от него в 1981 году на бытовом магнитофоне, готовится к изданию в 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Главная цель повторной записи — сопроводить публикацию качественной грампластинкой. Поэтому певцу было предложено по возможности не отступать от уже отредактированного текста, а слушателям воздержаться от традиционных ободряющих восклицаний. В итоге в новой версии оказался не 64, как прежде, а 71 песенный фрагмент, общая же продолжительность исполнения возросла с 5 до 7 часов, на протяжении которых слушатели-фольклористы порой с трудом преодолевали дремоту.

Преодоление. Везение, талант, интуиция — едва ли не единственные объяснения удачных прорывов к сущности устной культуры при попытках ее фиксации. Поправки на несовершенство

любого способа фиксации могли бы укрепить все еще шаткий методологический фундамент теоретической и прикладной фольклористики.

Вовремя поставленный диагноз — и в случае хронического заболевания — не только повод для пессимистических прогнозов, но и основание для оправданного реализма. Закон всемирного тяготения, как известно, не отменил полетов, в том числе и космических. Напротив, будучи открыт и осознан, он явился их решающей предпосылкой. Осмысление принципиальных трудностей записи устной культуры, и только оно, способно сделать эту запись действительно полноценной.

На экране и за экраном Большие резервные возможности запечатления фольклора лежат в сфере кино- средств. Киносъемке подвластно все — и звук, и цвет, и движение, и песня, и слово, и шум, и так далее. Однако авторов фольклорного фильма подстерегает еще больше опасностей, чем фольклориста-нотировщика или звукорежиссера магнитной записи или грампластинки.

Начать с того, что при съемках фильма фольклорист-ученый, кинорежиссер, сценарист и оператор обычно не могут быть совмещены в одном лице. Съемочная группа фольклорного кинофильма, в своем идеальном варианте включающая консультанта-фольклориста и этнографа, помимо обычного состава съемочных групп, представляет собой содружество специалистов, не всегда «синхронно» осознающее пути, которые ведут к намеченной цели — созданию фольклорного фильма. Каждый из них имеет свои профессиональные установки, привычки, способы интерпретации своего материала, и иногда приходится преодолевать массу разногласий в попытке выработать общую точку зрения и метод совместной работы.

Другая трудность при создании фольклорного фильма — несостоятельность предварительной сценарной разработки. У подлинного фольклорного фильма нет и не может быть заранее заданного подробного сценария, поскольку это противоречит импровизационной сущности фольклора. Объектом съемки оказывается сама жизнь во всей ее непредсказуемости, с ее «накладками» и, наконец, со своими собственными законами и обычаями.

Подвижность, изменчивость объекта требует от съемочного коллектива чуткости к происходящему перед камерой, способности быстро перестраиваться.

Возникают и другие трудности. Само вторжение съемочного коллектива с его громоздкой и отвлекающей аппаратурой в жизненный обиход носителей фольклора определенным образом сказывается на их поведении. От авторов фильма требуются особый такт, умение и навыки, чтобы самим фактом киносъемки не исказить фиксируемый объект.

Особое место занимает проблема «дубля», столь обычного для профессионального кино. Артист может повторить, улучшить, «проиграть» по-новому любой эпизод. Фольклорный исполнитель, как правило, при подобных просьбах теряет уверенность в себе, не всегда понимает, чего от него добиваются, и дубли, вместо того, чтобы улучшить положение, существенно его ухудшают. В этом плане показательны кадры из эстонского телевизионного фильма «Тысячелетняя музыка»

(режиссеры М. Соосаар и А. Сеер). Они воспринимаются как предостерегающий символ. Желая как можно лучше записать ритмичный серебряный звон монист и сетусских женских нагрудных украшений, радиорежиссер снова и снова просит пожилых народных певиц кружиться перед микрофоном и, не раскрывая рта, повторять движения хороводной песни. Песня оказывается разъятой на составные части и в представлении народных музыкантов полностью обесмысленной. Авторы фильма, сняв этот эпизод скрытой камерой, прибегли к выразительному и беспощадному по своему смыслу монтажу: кадры радиозаписи чередовались с кадрами неуклюже уморительного кружения дрессированного медведя, топчущегося под громкую музыку перед празднотлюбивой цирковой публикой.

В этом же фильме есть и эпизод, прекрасно передающий ощущения мансийского певца, впервые попавшего в одну из заполненных современной аппаратурой студий таллинского Дома радио. Вокруг нет ничего, что хоть отдаленно напоминало бы привычные условия. Яркий, бьющий в лицо свет (параллельно идет кино съемка), угрожающая близость микрофонов, непрерывные остановки и повторы, непонятные просьбы на плохо понятном языке — и все это с одной целью: чтобы песня, которую он поет, звучала как можно естественнее! Тоска, появляющаяся в глазах народного музыканта, — что может выразительнее свидетельствовать о тщетности подобных усилий, какими бы высокими мотивами они не были продиктованы.

В предварительной подготовке фольклорных исполнителей к кино съемке большую роль играет выбор фольклорного костюма — не стилизованного, а подлинного, исторически достоверного. Достичь этой цели не всегда возможно, поскольку сохранность фольклорного костюма может быть очень относительной. Нужны гибкость и понимание со стороны авторов фильма, чтобы ради настоящей подлинности согласиться скорее на неполный костюм, чем воспользоваться только что сшитыми костюмами из реквизита сельского клуба.

Во время подготовки и проведения съемок важно стараться избежать моментов, настораживающих или даже пугающих фольклорных певцов. Но не менее важно и другое — не дезориентировать их, не настраивать на искусственный фальшивый тип концертно-экранного поведения.

Иными словами, чем больше средств для ловли Жар-птицы, тем больше возникает трудностей и проблем. Главными, с точки зрения фольклористов, остаются вопросы: каким должен быть фольклорный фильм? Для кого и зачем он создается? Какие цели могут быть достигнуты с помощью кинофиксации фольклора?

На протяжении нескольких лет, с целью постановки этих вопросов перед всеми заинтересованными лицами и учреждениями, а также для ознакомления с практикой создания фольклорных фильмов Всесоюзная фольклорная комиссия СК СССР проводила ежегодный показ «Фольклор на экране». Фольклористы, этнографы и киноработники просмотрели и обсудили в рамках этих показов большое количество самых разных фильмов (в том числе и зарубежных). Выяснилось, что в нашей стране снимается немало фильмов, посвященных музыкаль-

ному фольклору. Большинство из них создается на телевидении, то есть получает самую большую зрительскую аудиторию. По жанру эти фильмы очень различны. Среди них — фильмы-концерты, документальные, учебные, пропагандистские, этнографические и даже художественные. Естественно, что всякий раз выбор жанра обязывал и к выбору конкретных киносредств. Не всегда, к сожалению, эти цели и средства совпадают, и не всегда достигается тот эффект, к которому стремилась съемочная группа.

Как правило, успех сопутствует фольклорному фильму лишь тогда, когда в работе над ним складывается небольшой, но спаянный единством целей и позиций коллектив единомышленников, хорошо чувствующих специфику фольклорного материала. Пожалуй, лучшим подтверждением этому могут служить две замечательные киноленты, созданные в Эстонии творческой группой, возглавляемой известным писателем Ленартом Мери и включающей в качестве консультанта по музыкальному фольклору композитора Вельо Тормиса. Оба фильма — «За северным ветром» (1970) и «Ветры Млечного пути» (1978) — не случайно получили широкое признание не только у нас в стране, но и за рубежом (второй из них отмечен специальным призом для этнографических фильмов в США). Их жанр может быть определен как увлекательная научно-популярная киноповесть, реконструирующая древние фольклорные пласты в культуре финно-угорских народов.

На специальных кинопоказах, организованных Всесоюзной комиссией по народному музыкальному творчеству, фильмы Ленарта Мери получили единодушное одобрение фольклористов. Подчеркивалось редкое сочетание строго научного подбора и показа фольклорно-этнографического материала с большой свободой художественного выражения. Проникнутые идеей неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего, фильмы эти поднимают на своем материале остро звучащие проблемы экологии культуры. Призывая к охране среды обитания человечества, авторы фильмов показывают, что в защите от разрушения нуждаются и такие стороны духовной культуры, как язык, обычаи, музыкальные традиции и этические нормы каждого народа.

Благодаря творческому взаимопониманию музыковеда-фольклориста (З. Я. Можейко) и кинорежиссера (Н. П. Савва) три превосходных музыкально-фольклорных фильма появились в Белоруссии. Фильмы эти продолжают друг друга. Один из них — «Полесские колядки» (1972) — посвящен озорным новогодним поздравительным песням, другой — «Голоса веков» (1979) — весенним и летним, а третий — «Память столетий» (1981) — осенним и зимним календарным обрядам Полесья, Поозерья и Могилевщины⁷⁴.

Список удачных музыкально-этнографических фильмов, созданных за последние годы в различных республиках, можно было бы продолжить. И, как правило, первостепенная роль, которую сыграло

⁷⁴ В сентябре 1986 г. на Центральном телевидении с большим успехом прошла премьера еще одного фильма, снятого З. Можейко (на этот раз с режиссером Юрием Лысятовым), — «Полесские свадьбы».

в их появлении участие научных консультантов по фольклору, не вызывает сомнений.

С точки зрения музыканта-фольклориста, фольклорный фильм должен обладать максимальной степенью этнографической достоверности. Чем более он документален, тем более он художественен по результату. Эта точка зрения, разумеется, не может быть принята за определяющую всю кинофольклорную практику. Жизнь диктует разные формы и цели отражения фольклора на киноэкране, и главным здесь представляется строгое равновесие целей и средств, осознание авторами фильма своих задач и своей ответственности перед зрителем. А она очень велика. В наши дни кино — один из самых массовых видов искусства, обладающий колоссальной силой воздействия на людей. Искажения, допущенные при создании фольклорного фильма, в известной степени опаснее, чем искажения, о которых говорилось применительно к нотной и звукозаписи произведений фольклора, ибо они могут выглядеть с экрана убедительными и, следовательно, формировать ложные представления о фольклоре у массы зрителей.

Если вводить критерий массовости, то к проблемам «фольклор на грампластинке» и «фольклор на киноэкране» примкнут еще две: фольклор на радио и фольклор на телевидении. Никакие тиражи пластинок и кинофильмов не сравнятся со степенью распространенности — и практически мгновенной распространенности — информации, поступающей в массовую аудиторию через каналы радио и телевидения. Казалось бы, говоря об этом, мы незаметно переходим от проблем фиксации фольклора к проблемам его пропаганды. Это и так, и не так. Ведь прежде чем что-либо пропагандировать средствами массовой коммуникации, это «что-либо» подвергается фиксации — звукозаписи (на радио), видеозаписи (на телевидении). Более того, «искажающий эффект» привносится здесь еще и тем, что всякая радио- и телепередача имеют свои, достаточно определенные структурные и сценарные границы; если в корректно сделанной фольклорной пластинке или добросовестно отснятом этнографическом фильме еще можно надеяться на то, что фольклор будет говорить «сам за себя», то когда речь заходит о радио- или телепередачах, проблема «ввода» фольклорного материала, его «подачи» приобретает особую остроту. Дикторский текст, манера ведущего (и как публициста-пропагандиста, и как человека, определенным образомдвигающегося, улыбающегося и вообще так или иначе проявляющего себя перед микрофоном или объективом) претендуют на равное место с собственно фольклорным материалом, и потому в любой момент могут стать конкурентными по отношению к фольклору элементами передачи. Отчасти, возникающие здесь проблемы перекликаются с теми, которые уже были затронуты при разговоре о фольклорных концертах. Только здесь их сложность прямо пропорциональна «тиражу» радио- и телепередач по сравнению с количеством слушателей фольклорного концерта.

Так же как участие в фольклорном концерте (особенно в случае столичных или зарубежных выездов) не проходит бесследно для самих фольклорных исполнителей и сказывается на функционировании фольклора «на местах», так и радио- и телевизионная пропаганда

фольклора оказывает несомненное и сильное воздействие на сам фольклор. Кроме всего прочего, слушание радио или сидение перед телевизором зачастую подменяет собой для самих носителей фольклора то времяпрепровождение, когда звучат и создаются фольклорные образцы. Вполне можно представить себе, во что превращаются традиционные беседы или посиделки, если они происходят в доме, где постоянно работает телевизор, чем заменится традиционный северный хоровод в селениях, где целыми днями из репродукторов разносятся мелодии передач типа «Музыка кино» или «Ритмы зарубежной эстрады». Особого внимания заслуживает проблема восприятия народными музыкантами фольклорных же радио- и телепередач.

Мне приходилось быть свидетелем первой реакции традиционного песенного уклада на вторжение телевидения. В этом случае телевидение способно шокировать и на какое-то время парализовать фольклорное сознание. В 1977 году телевидение пришло в села Верхней Сванетии. Была только что сдана в эксплуатацию радиорелейная линия, и в большинстве сванских домов впервые зажегся голубой экран. Событие это совпало с приездом нашей фольклорной экспедиции, обстоятельства работы которой тем самым были существенно затруднены. Нелегко вообразить себе более взаимоисключающие занятия, чем участие в традиционном песенном застолье и переживания телезрителя. Как правило, все наши вечерние беседы о фольклоре велись на неотключенном телевещательном фоне, составляющем досадный, расстраивающий внимание контрапункт. Сами народные музыканты остро чувствовали противоречивость ситуации, и их естественные опасения за судьбу народной песни представлялись нам более чем основательными. Первая реакция песенной традиции на вторжение телевидения не могла не быть негативной: песня попросту смолкла при мерцающем свете голубого экрана.

Портрет в трех искажениях

В начале данной главы мы ориентировали читателя на то, что речь будет идти о способах и проблемах фиксации музыкального фольклора, как средствах сохранения этого зыбкого, нестабильного, изначально «нефиксируемого» явления в памяти поколений. Казалось, что не составит особого труда систематизировать эти способы (а соответственно и проблемы), руководствуясь естественной последовательностью их в практике, а также историческим развитием технических средств фиксации. В самом деле, как просто представить себе некую эволюцию: нотная фиксация, звуковая фиксация (магнитофон и грампластинка), комплексная фиксация (звуковое кино). Однако в действительности все обстоит намного сложнее. Та же самая практика, на которой мы основываемся, представляет собой многосоставный процесс, в котором связываются, взаимопроникают и переплетаются самые разнообразные виды деятельности, направленной на одну цель — «поймать Жарптицу».

Так, говоря о грампластинке, мы не можем не затронуть, например, проблем, связанных с жизнью фольклора на концертной сцене, не только потому, что над нами довлеет «концертный образ» пластинки, но еще и потому, что практика записи фольклорных исполнителей в на-

шей стране неразрывно связана с практикой проведения фольклорных концертов в культурных центрах, где есть условия для осуществления студийных, наиболее качественных, фонозаписей. Только в последние годы появилась возможность осуществления технически удовлетворительных фонозаписей в полевых условиях, а также проведения реставрационной и коррекционной работы с технически несовершенными полевыми записями.

В свою очередь эти возможности накладывают свой отпечаток на собирательскую деятельность фольклористов, ибо, записывая фольклор на местах, они невольно начинают ориентироваться на использование своих записей в системе массового тиражирования, в которую входит деятельность по изданию грампластинок. Отсюда — новый подход к отбору материала, к качеству записей, к учету слушательского спроса, и тому подобное. Точно так же проблемы кино- и телефиксации музыкального фольклора нельзя ставить без учета целей и средств воздействия на массовую аудиторию.

Если бы мы поставили себе целью «распутать» этот клубок проблем до конца, то, начав с фиксации фольклора, затем перейдя к вопросам его пропаганды средствами массовой коммуникации, мы обязательно пришли бы к проблемам современного функционирования музыкального фольклора в нашей культуре, ибо «тиражированный» фольклор начинает жить в культуре своей, отличной от естественного бытования, жизнью.

Как можно было убедиться, всякая деятельность по фиксации музыкального фольклора вносит неизбежные «искажения» в фиксируемый материал. Как бы мы ни стремились усовершенствовать средства любого из видов фиксации, результат всегда неадекватен (хотя и каждый раз по-своему) фольклорному образцу как в его внутренней целостности (нотная фиксация), так и в его многообразных контекстных связях (грампластинка и кинофиксация). Совокупное отображение музыкального фольклора всеми доступными нам сегодня средствами фиксации и пропаганды можно было бы назвать «портретом в трех искажениях». И в этом — истоки того скепсиса, который охватывает исследователя всякий раз, когда речь заходит о судьбах фольклора — и особенно — фольклора традиционного.

В то же время все сказанное ни в коем случае не должно привести к отказу от всяких попыток сохранять и пропагандировать музыкальный фольклор. Известная тщетность наших усилий в этой области вовсе не оправдывает нигилистическую позицию. Судьба ценностей культуры несравнима с судьбой доисторических биологических видов, вымерших в силу изменения условий окружающей среды. Коль скоро человек создает эти ценности, он обязан их сохранить, мобилизовав для этого все имеющиеся у него средства. Следует сказать, что и технический прогресс, о котором мы до сих пор говорили в плане его ограниченности, все-таки вселяет некоторые надежды. Принципиально новые возможности открывает современная (дигитальная) система звукозаписи, представляющая звучащий материал в форме, которая допускает разноаспектный и разноуровневый его анализ с последующим синтезом на основе полного или частично редуцированного

набора параметров. Последнее особенно важно для выработки действенных теоретических установок и их верификаций.

Как уже говорилось, единого рецепта, который вывел бы фольклористику из описанной нами затруднительной ситуации, нет. Скорее всего, его и не может быть в силу двуязычности нашей культуры и взаимонепереводимости этих двух языков — письменного и устного. Вероятно, пути преодоления кризиса следует искать в сфере «мирного сосуществования» составляющих культуры. И, как нам кажется, эти пути могут быть найдены при соблюдении некоторых основных «правил поведения» представителей «письменного» слоя культуры, когда они соприкасаются с явлениями фольклора. Частично мы уже затрагивали эту проблему, высказывая разного рода пожелания по поводу организации фольклорных концертов и грамзаписи.

Одним из таких правил представляется постоянное присутствие своего рода «чувства меры». Подготавливая грампластинку, ее создатель должен отдавать себе отчет в том, что следует и, главное, что не следует в нее включать, во-первых, в соответствии с жанром пластинки и ее адресатом, а во-вторых, с поправкой на искажающий эффект: быть может, какие-то образцы фольклора лучше вовсе не подвергать тиражированию, чем тиражировать заведомо «искаженные» их варианты, тем самым провоцируя массовое непонимание существа данного культурного явления⁷⁵. Имело бы смысл, по-видимому, и ограничение «сферы действия» многочисленных нотных расшифровок фольклорной музыки. Часто то, что оказывается вполне пригодным для целей анализа и исследования фольклора, непригодно для художественно-адекватного воспроизведения конкретных его образцов, ибо результат чаще всего становится весьма далеким от оригинала.

И, наконец, немаловажный фактор, включение которого может существенно изменить ситуацию, — это выяснение глубинных закономерностей функционирования фольклора в культуре. Знание этих закономерностей позволит обнаружить те приметы, «следы», по которым можно безошибочно уловить присутствие элементов фольклора в сложносоставных, «поливалентных» явлениях современной культуры (например, наличие фольклорного репертуара в программах многих академических и самодеятельных коллективов, как мы постоянно убеждаемся, такой приметой не является). Комплексный подход к фольклору дает возможность раскрыть такие закономерности и, руководствуясь ими, осуществлять сознательную и разумную политику по поддержанию устной культуры, используя ее достижения в процессе единого культурного строительства. Об этом и пойдет речь в заключительной главе настоящей книги. Но прежде обратимся еще к одной немаловажной проблеме — проблеме «работающего» определения фольклора.

⁷⁵ Здесь наблюдается известная аналогия с многочисленными инсценировками и театрализацией обрядового фольклора. Насколько значительны и внутренне едины народные образы в быту, настолько обесмыслены и зачастую нелепы бывают подобные интерпретации их на сцене и на экране.