

УДК 78

О НЕОФОЛЬКЛОРНОМ НАПРАВЛЕНИИ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

© Н. Ю. Жоссан

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Россия, Республика Башкортостан, 450077 г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Тел./факс: +7 (347) 272 49 83.

E-mail: info@ufaart.ru

В статье в контексте развития отечественного киноискусства и литературы исследуется неофольклорное направление, представляющее собой одну из наиболее ярких стилевых тенденций в русской музыке второй половины XX века. Анализ специфики претворения народно-песенных источников в композиторском творчестве сфокусирован на двух основных аспектах: выборе жанров и методах работы с фольклорным материалом.

Ключевые слова: фольклорный жанр; композитор и фольклор; воссоздание фольклорного жанра; смысловое расширение жанрового инварианта, жанровая трансформация, синтез различных фольклорных жанров, плач, частушка.

Неофольклорное направление представляет собой одну из наиболее ярких стилевых тенденций в многостилевом пространстве отечественной музыки XX века. Его истоки восходят к началу столетия, к творчеству раннего И. Стравинского, а также Б. Бартока, где обозначился качественно *новый* подход к народно-песенным источникам.

Термин «неофольклоризм», как справедливо отмечает Г. Григорьева, имеет иное наполнение в сравнении с другими неостилевыми явлениями в музыке XX века, где приставка -нео означает возрождение стилевых моделей прошлых эпох. «Неофольклоризм в этом плане не столь явно опирается на достижения предшествующего времени... проявления неофольклоризма *принципиально гораздо более новы* по отношению к музыке прошлого, так как лишь в начале XX столетия произошли великие открытия в глубинных слоях народного искусства, неведомые композиторской практике в XIX веке» [1, с. 65].

Стравинский существенно расширяет диапазон используемых фольклорных жанров. Песня и песенность в широком понимании являются приоритетными для композиторов XIX века, отсюда протяженный тематизм, доминирование вариантно-вариационного принципа развития. Стравинский же проявляет особый интерес к *архаическим* календарно-обрядовым жанрам, а также к *современному* пласту – частушке, городскому уличному фольклору, основанным на остинатном или вариантном повторении кратких попевок. Если квартетно-квинтовые интонации календарно-обрядовых песен можно встретить в русской музыке у Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, то частушка и уличный фольклор считались «недостойными» внимания и вызывали к себе неоднозначное, зачастую негативное отношение со стороны многих музыкантов начала XX века (к частушке, в частности, крайне негативно относился Ф. Шляпин, называвший ее «смертью народной песни»). Так, известный фольклорист Е. Линева в своей статье «Жива ли народная песня?», опубликованной в газете «Рус-

ские ведомости» в 1903 году, утверждала: «В частушке... чувствуется отсутствие художественности в поэтических образах и музыке; она может быть прямо выставлена в качестве одного из доказательств того вредного влияния изнанки (разрядка моя. – Н. Ж.) цивилизации, которое большей частью одно только и выпадает на долю народа» [2, с. 254].

Стравинский, по словам Б. Асафьева, «уничтожил привилегии только старинной песни и сырой этнографизм. Он нашел «русское и бытовое» в обычной уличной и «дворовой» городской музыке, не побоявшись художественно оформить всем близкие и знакомые напевы и сохранить все характерное и жизненно-конкретное в них» [3, с. 35].

Принципиальной новизной отличаются и методы работы Стравинского с фольклорным материалом. Претворение фольклора в музыку XIX века основывалось на цитировании первоисточника, либо на воссоздании фольклорного жанра с сохранением всех его типологических признаков (например, хор поселян «Ох, не буйный ветер» из оперы А. Бородина «Князь Игорь») или на преломлении общефольклорных закономерностей – мелодико-интонационных, ладовых, принципов развития. У Стравинского, как отмечает С. Савенко, «...цитирование подлинников довольно быстро превращается в интонационную работу на их основе, в результате которой кристаллизуется *формульный авторский тематизм* (курсив мой. – Н. Ж.). Между цитатой и нецитатой исчезает определенная граница...» [4, с. 197].

Стравинский проявляет особое внимание к *фольклорному интонированию*, об интересе к аутентичному фольклору свидетельствует тот факт, что композитор отдавал предпочтение фонографированным записям. Необработанный фольклорный материал потребовал новых способов интерпретации. Особая «шероховатость», жесткость звучания, свойственные фольклорному исполнению, достигаются с помощью специфического композиторского приема «простое в сложном окружении»:

полиладовое наслоение диатонических попевок приводит к возникновению хроматической системы на полидиатонической основе.

Новации Стравинского не находят продолжения в творчестве русских композиторов периода 1920–50-х годов, что во многом объясняется существовавшими жесткими идеологическими рамками, доминированием принципов социалистического реализма. Яркое «договаривание» традиции неофольклоризма Стравинского, восстанавливающее прерванную эволюцию, начинается на рубеже 1950–60-х годов. Глубокие перемены в общественной жизни страны привели и к изменениям в музыкальной культуре. Время «оттепели» позволило советским композиторам ознакомиться с творчеством зарубежных композиторов различных стилевых направлений: И. Стравинского, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга, П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берно, Л. Ноно и др.

Мощный всплеск интереса к фольклору со стороны композиторов и исследователей приходится на период 1950-х – первой половины 70-х годов. Именно тогда появляются сочинения С. Слонимского, Р. Щедрина, Ю. Буцко, Э. Денисова, Б. Тищенко, В. Гаврилина, в которых фольклорный первоисточник, подчиняясь индивидуальному художественному замыслу, вступает в сложный синтез с приемами современной композиторской техники. В обиход музыковедческих трудов входит определение Л. Христиансен «новая фольклорная волна» [5], сформулированное применительно к творчеству композиторов конца 1950-х – начала 60-х годов.

Вслед за Стравинским, а также и Бартоком, композиторы «новой фольклорной волны» (С. Слонимский, Р. Щедрин, Ю. Буцко, В. Гаврилин, Б. Тищенко) расширяют ареал фольклорных жанров, раздвигая хронологические рамки от древнейших пластов до современности. Авторы изучают народное музыкально-поэтическое творчество в фольклорных экспедициях и проявляют огромный интерес к фольклорной исполнительской манере.

Композиторы, активно осваивая весь широкий жанровый диапазон народной музыки, концентрируют вместе с тем свое внимание на его «крайних» точках – архаических календарно-обрядовых жанрах и более позднем, современном – *частушке*. Особое место в композиторском творчестве принадлежит жанру плача. Плач, причет привлекают авторов, прежде всего, своей «предельностью» эмоционального накала, созвучной эпохе XX века, отмеченной социальными потрясениями (революции, войны) и экологическими катаклизмами. В плаче и частушке, семантически предельно контрастных жанрах, обнаруживается сходный структурный принцип – *формульность*. Опора на него приводит к образованию особо рода микротематизма, характерного для музыки XX века в целом, – фольклорно-попевочного.

Взаимоотношения фольклорного и авторского творчества периода конца 1950–70-х годов демонстрируют широкий спектр различных принципов авторского подхода к фольклорному материалу. Среди них выявим три ведущие тенденции: 1) *воссоздание* фольклорного жанра; 2) *подчинение* фольклорного жанра индивидуальному художественному замыслу; 3) *взаимодействие и синтез фольклорного с нефольклорным*.

Воссоздание предполагает воспроизведение фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением основных типологических признаков (мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, особенностей соотношения слова и мелодии, формообразования). Опираясь на инвариант и создавая собственный вариант народно-песенного источника, композитор прибегает к специфическим средствам академического искусства. При этом он может оставаться в рамках используемого жанра или же прийти к *смысловому расширению жанрового инварианта*. Данная тенденция активного обращения с фольклорным материалом, наметившаяся еще в «Курских песнях» Г. Свиридова, становится характерной для рассматриваемой стадии. Сохраняя целостность народно-песенного источника, композитор вносит собственные акценты в «жанровое содержание» и «жанровый стиль» фольклорного образца. Это проявляется в яркой индивидуализации фактурно-гармонических, динамических, тембровых средств, а в некоторых случаях – в появлении элементов других жанров. Интересно в этом плане сравнение двух авторских «версий» жанра частушки – в кантате «Вечерок» Ю. Буцко и хоре «Посиделки» из симфонии-действа «Перезвоны» В. Гаврилина. Если интерпретация Буцко строится на привнесении в частушку черт плача, что приводит к углублению и психологизации фольклорного прообраза, то Гаврилин демонстрирует лирико-созерцательное истолкование первоисточника.

Вторая тенденция характеризуется *подчинением* фольклорного жанра индивидуальному художественному замыслу. При этом композитор может обращаться к отдельным компонентам фольклорных жанров, свободно их комбинируя, или же сознательно переосмысливать фольклорно-жанровую основу. Соединение черт различных фольклорных жанров в авторском тематизме приводит к *полижанровости*, сочетающей нередко предельно контрастные жанры или жанровые признаки, существующие в фольклоре независимо друг от друга. Полижанровость проявляется на уровне *жанрового синтеза* и *жанрового сопоставления*.

Жанровый синтез основан на сочетании примет нескольких фольклорных жанров в композиторской интерпретации фольклорного поэтического текста. Причем в авторском тематизме жанр может быть представлен не как целостная структура, а лишь через его отдельные сегменты. При этом

связь с фольклорно-жанровой парадигмой может проступать только на уровне вербального ряда. Музыкальный же ряд строится на сочетании элементов различных, даже предельно контрастных жанров: лирической песни и плача («Свадебные песни» Ю. Буцко, «Лебедушка» В. Салманова), песни, танца, плача и джазовых ритмоформул («Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова). В результате происходит *остранение* (В. Шкловский) текста оригинала, что приводит к выходу за рамки фольклорной поэтики.

Жанровое сопоставление возникает при сопоставлении внутри *одного* поэтического фольклорного жанра (песни) различных музыкальных жанров. Так, в хоре «Как у ключика» из кантаты «Свадебные песни» Ю. Буцко в рамках текста свадебной песни композитор сопоставляет жанры песни и плача. Признаки исходного текстового жанра – свадебной песни – сохранены в крайних разделах трехчастной композиции. Обращение к выразительным возможностям плача происходит в средней части. Кроме того, яркий жанровый контраст возникает на стыке середины и репризы: после постепенно замирающих причитаний в партии сопрано неожиданно вторгается энергичная инструментальная плясовая тема.

Сопоставление жанров песни – танца – причитания происходит в четвертом и шестом номерах кантаты Н. Сидельникова «Сокровенны разговоры». В первых частях хоров при синтезе черт песни и плача преобладает песенное начало, середина опирается на жанр танца-пляса, в репризе на первый план выходит причитание.

Таким образом, свободно сочетая и комбинируя различные фольклорные жанры, в том числе и контрастные, композитор создает своего рода «жанровые гибриды», не имеющие аналога в народно-песенной практике. Каждый фольклорный жанр обладает особым комплексом образно-ассоциативных представлений и средств выразительности. Проникая в авторское сочинение, он выступает как «знак», напоминающий об определенном типе содержания. Полижанровость в композиторской интерпретации народно-песенного текста приводит к уплотнению «событийной» стороны фольклорного первоисточника. *Жанровый синтез* различных фольклорных жанров в условиях одной темы дает возможность совмещения нескольких театров действия в одной точке. *Жанровое сопоставление* различных музыкальных жанров в рамках *одного* фольклорно-поэтического приводит к глубоким внутренним контрастам благодаря внезапным жанровым переключениям. Все это способствует увеличению психологической насыщенности перцептуального времени фольклорного жанра, вовлекаемого в композиторский замысел.

Свободное обращение композиторов с фольклорными поэтическими первоисточниками нередко приводит к *переосмыслению* фольклорно-жанровой

основы. Если при жанровом синтезе и жанровом сопоставлении автор все же, как правило, отталкивается от исходного жанра, усложняя его элементами других жанров, то жанровое переосмысление предполагает как бы изначальный отказ от жанра фольклорного прообраза. Композитор либо переводит народно-песенный текст в иной фольклорный жанр, не связанный с первоисточником, либо – в жанр профессиональной музыки, что ведет к качественному преобразованию содержания фольклорного образца. Так, в заключительном речитативе «Как пушу я свою волюшку» из кантаты «Свадебные песни» Ю. Буцко плач невесты воспринимается скорее как ритуал, нежели непосредственное выражение трагедийных эмоций, поскольку манера исполнения не плачевая, а былинно-сказовая.

Третья тенденция связана с претворением не *жанровых*, а *языковых* закономерностей фольклора. Взаимодействие фольклорного и авторского текстов строится таким образом, что в роли единиц фольклорного текста могут выступать не только фольклорно-жанровые сегменты, но и *общефольклорные языковые признаки* – характерные мелодико-интонационные обороты, ладогармонические структуры, принципы развития. В этом случае связь с исходным народно-песенным жанром проступает только на уровне вербального ряда. Причем, часто фольклорные первоисточники, *контрастные* по образно-эмоциональному строю и *различные* по жанровой принадлежности, истолковываются в авторском тексте в *едином ракурсе*. В этом случае фольклорно-жанровое преломляется сквозь призму характерно-речевой, с одной стороны, и попевочный принцип развития музыкального материала – с другой («Симфония в обрядах» Л. Пригожина, «Концерт-кантата» И. Рогалева).

В таком подходе прослеживается традиция «русских» сочинений Стравинского. Воздействие Стравинского ощущается в опоре на характерно-речевой, попевочный принцип развития материала, в широком применении различных приемов ритмического варьирования. Активное творческое преломление получает принцип И. Стравинского «простое в сложном окружении». Фольклор ассимилируется с «новыми техниками», фольклорные элементы преломляются в условиях полидиатоники, свободного хроматического контекста («Воинские причитания» В. Рябова). Усложняется ладогармонический язык: возникают полиладовость как в мелодическом соединении разноладовых попевок, так и в одновременном вертикальном объединении; политональные сочетания, полиаккорды, кластеры, внетональные гармонии, алеаторические сонорные комплексы («Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» Л. Десятникова, «Как реку перейти» Ю. Евграфова).

В 1980–90-е годы неофольклорное направление постепенно утрачивает свои лидирующие позиции. Динамика взаимоотношений фольклорного

и профессионального творчества, аналогичная процессам, происходящим в музыкальном искусстве, обнаруживается и в литературе, где в 1960-е годы наступает расцвет так называемой «деревенской» прозы (В. Астафьев, В. Белов, Е. Носов, В. Распутин). Сближает эти процессы и то, что начинаются они как бы из «вершины-источника», с кульминации, а в последующие десятилетия и неофольклорное направление, и «деревенская» проза постепенно теряют свои доминирующие позиции.

Следует отметить, что в отечественном кинематографе взаимоотношения фольклорного и профессионального творчества развиваются более плавно, в большей степени напоминая волну, очерчивающую движение к кульминации и последующий спад. От экранизаций народных легенд, эпоса, сказок 1930–40-х годов («Садко», «Илья Муромец», многочисленные сказки А. Роу), построенных на отражении поэтики фольклорного первоисточника, к более сложным формам сочетания народного и индивидуально-авторского в 1970–80-е годы, являющимися кульминацией, и последующим снижением интереса к фольклорной тематике во второй половине 80-х–90-е – такова суть наблюдаемой эволюции.

В фильмах, созданных в 70-е годы XX века, таких как «Тени забытых предков» и «Легенда о Сурамской крепости» С. Параджанова, «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко, «Ожерелье для моей любимой» и «Древо желаний» Т. Абуладзе, «Печки-лавочки» В. Шукшина, фольклорные традиции подвергаются активному творческому переосмыслению. Это новый, более высокий уровень взаимодействия фольклора и профессионального творчества, «когда автор не только по-новому комбинирует традиционные мотивы и элементы, но в какой-то степени развивает и трансформирует их, а при необходимости дает волю и собственному воображению...» [6, с. 90–91].

Особого внимания заслуживает кинематограф С. Овчарова. Уже в первых своих работах «Небыльщина» (1983), «Праздник Нептуна», «Левша» (1986) Овчаров подчиняет фольклорные разножанровые элементы (народной легенды, скази, анекдота-байки) авторской задаче. В фильме «Оно» (1989) фольклорное начало, выраженное в полижанровом преломлении черт скоморошских игрищ, балагана, райка, эпоса, вступает в сложное соединение с постмодернистскими конструкциями. Здесь худож-

ник, используя материал народного творчества, выходит далеко за рамки фольклорного видения и фольклорной поэтики, утверждая при этом свое неповторимое авторское «я». Кроме того, фильмы Овчарова примечательны еще и тем, что выделяют яркой народно-жанровой окраской на фоне общего *снижения* интереса кинематографистов к фольклорным истокам в 1980-е годы и почти полного исчезновения в 1990-е.

Начиная с 1970-х, и в последующие годы понятие «неофольклоризм», как отмечает Г. Григорьева, теряет свой однозначный смысл, «органически вписываясь в общее развитие активных стилиевых взаимодействий» [1, с. 133]. Синтез фольклорного и авторского в музыке последних двух десятилетий XX века ориентирует на культурно-художественные парадигмы прошлого и настоящего. Сложный синтез стилиевых тенденций в ракурсе *постмодернизма* приводит к новому качеству художественного мышления, опирающемуся на неограниченный плюрализм возможностей обращения к различным пластам многовековой истории музыки: Средневековью, барокко, классицизму, романтизму, фольклору и поп-музыке. Анализ интертекстуальных связей позволяет не только выявить подтекст сочинения, но и представить его в пространстве «большого Текста культуры».

В композиторском творчестве 1980–90-х годов намечается еще одна *новая тенденция*, связанная с *претворением фольклорных жанров в контексте духовной музыки*. Ее истоки прослеживаются в русском искусстве начала прошлого столетия, прежде всего, в творчестве композиторов Новой московской школы (А. Кастальский, А. Гречанинов, П. Чесноков) и С. Рахманинова.

Данные проблемы представляют, несомненно, большой интерес, заслуживают особого внимания и специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
2. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. 367 с.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
4. Савенко С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
5. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1972. С. 198–218.
6. Фомин В. Кино и фольклор // Искусство кино. 1988. №5. С. 82–89.

Поступила в редакцию 06.11.2012 г.