

УДК 801.6 : 7.031;78

ББК 82.0

Ж 81

И.М. Жордания

**«Вы люди ученые, и конечно вы знаете лучше»:
несколько заметок о восприятии фольклора
глазами ее носителей и фольклористов¹**

(Рецензирована)

Аннотация:

В статье рассмотрены ситуации различного восприятия фольклора профессиональными этномузыкологами и носителями традиции. Материалом исследования служит грузинская народная музыка. Среди обсуждаемых вопросов (1) проблемы окончания песни; (2) проблемы названий традиционных песенных жанров; (3) проблемы взаимодействия между исполнителями и слушателями в академической и традиционной культурах.

Ключевые слова:

Традиционная музыка, фольклор, фольклористы, этнофоры, проблема завершения народной песни, названия народных песен, исполнители и слушатели в классической и народной музыке.

Кто-то однажды отметил в разговоре с Марк Твенем «сколько голов, столько и умов», на что Марк заметил «по-моему, голов все-таки больше». Субъективная природа восприятия произведений искусства (фольклорных включительно) хорошо известно, и несмотря на может и обоснованный скептицизм Американского писателя-сатирика, наверное, можно утверждать, что «моделей восприятия даже больше, чем голов». Мало кто будет спорить о справедливости утверждения, что даже одно и то же самое музыкальное произведение будет воспринято нами весьма по-разному в зависимости от места, времени, ситуаций и внутреннего предрасположения.

В свете вышесказанного становится очевидной несостоятельность широких генерализаций восприятия произведений искусства, тем более большой группой людей. Разве все фольклористы воспринимают одно и то же фольклорное произведение одинаково? Кто может утверждать, что все носители фольклора воспринимают исполняемые ими традицион-

ные произведения одинаково? И все же, генерализации в науке необходимы, возможны, и в определенных случаях весьма плодотворны. Можно даже утверждать, что наука начинается с генерализаций.

В этой статье я постараюсь на основе нескольких конкретных примеров рассмотреть вопрос о том, чем отличаются модели восприятия произведений традиционного искусства **носителями** этой традиции и теми, кто призваны эту традицию **изучать**.

Проблема взгляда на культуру «изнутри» и «снаружи» является одной из фундаментальных в этномузыкологии. Хорошо помню горячую дискуссию об этом на конференции ИСТМ в Рио де Жанейро в 2001 году, когда фактически все участники дискуссий согласились, что понятия взглядов «изнутри» и «снаружи» всегда относительные. Например, если местные исследователи грузинской народной музыки, по сравнению с носителями этой традиции представляют собой взгляд «снаружи», то те же самые грузинские исследователи, уже по срав-

¹ Статья представляет собой сокращенный вариант материала, подготовленного для юбилейного сборника в честь 70-летия Изалия Земцовского (составитель и редактор Найля Альмеева, Санкт-Петербург).

нению со своими негрузинскими коллегами, представляют уже взгляд «изнутри».

Профессиональные этномузыковеды и фольклористы (локальные и зарубежные) часто уверены, что именно их точка зрения (соответственно, взгляды «изнутри» или «снаружи») лучше отражает существующую реальность. В противостоянии местных фольклористов и этнофоров (носителей традиций – термин И. Земцовского, 1988) часто наблюдается парадоксальная ситуация, когда фольклористы считают, что носители традиций лучше разбираются в традиции, а сами же носители традиций считают, что ученые из столицы знают эти же традиции еще лучше. Вспоминается анегдотически случай на Аляске, где американские метеорологи пришли к выводу, что зима будет нередкостью суровая, ибо они заметили, что коренные жители Аляски, эскимосы, готовились к зиме особенно тщательно. Когда в конце концов кто-то из метеорологов спросил местных эскимосов, по каким незаметным для метеорологов приметам они поняли, что зима будет очень суровой, то эскимосы ответили, что они поняли это, когда увидели, как серьезно готовились к зиме сотрудники метеорологической станции... Несмотря на юмористичность подобных случаев, это «обоюдное уважение» взглядов и знаний может иногда стать источником весьма нежелательных тенденций и серьезных ошибок. Поговорим сначала об этом.

«Вы люди ученые, и конечно вы знаете лучше...»

Эти слова, использованные в качестве заглавия статьи, нередко говорили мне этнофоры во время фольклорных экспедиций. Мои ответные слова о том, что это не так, что наоборот, нам, фольклористам надо учиться у них часто воспринимались как ответная вежливость. В подобной ситуации глубокое поклонение знаниям «столичных ученых» может вызвать у фольклориста соблазн «поправить ошибки» традиционных исполнителей. Куда это может нас привести? Мои незабываемый учитель, Григорий Захарьевич Чхиквадзе рассказал мне, как он однажды исправил (из самых лучших побуждений, разумеется) «нетипичную» ноту в кадансе «более типичной» в опубликованном им варианте песни «Протяжная кахетинская

Мравалжамиер». Как правило, грузинские трехголосные песни заканчиваются на унисоне или квинте. Окончание песни на трезвучие или на терцию не известно. И вот, легендарный кахетинский певец Миха Джигаури (исполнитель мелодически ведущего, среднего голоса) закончивает «Протяжный кахетинский Мравалжамиер» именно на терции, в результате чего в кадансе песни звучит мажорное (точнее – нейтральное) трезвучие (эту запись можно найти в архиве кафедры грузинского народного музыкального творчества Тбилисской государственной консерватории). В сборнике же, составленном Григорием Захарьевичем Чхиквадзе, вместо трезвучия мы видим «исправленную» чистую кадансовую квинту, притом, кстати, без единого комментария. А ведь подобные «отклонения от нормы» также естественны и необходимы для нормального функционирования народной песни, как и генетические мутации для эволюций и продолжения жизни.

Вспоминаются случаи, когда фольклористы предлагали и даже настаивали вывести женщину из состава местных ансамблей, ибо, по их убеждению, «грузинской народной песне не свойственны смешанные ансамбли». И руководители ансамблей, как правило, соглашались. Можно ли удивляться, что сегодня даже все официально существующие сванские ансамбли на редкость однородны, без участия женщин, хотя один из основателей грузинской фольклористики, классик грузинской профессиональной музыки, глубоко почитаемый в Грузии Захарий Палиашвили отмечал еще в первых годах XX века, что «в Сванети мужчины и женщины всегда поют вместе в хоре» (Палиашвили, 1903).

Также вспоминаются случаи, когда я и мои коллеги отказывались записывать песни, которые не входили в круг «традиционных песен» этого региона. И этнофоры обычно легко соглашались на наши правила, ведь все знали, что мы «люди ученые, и мы знаем лучше»...

Хорошо помню слова моего отца, блестящего педагога, которые он говорил своим студентам: «Надо стремиться всегда знать: знать, что ты знаешь, и знать, что ты не знаешь. Бывают случаи, когда ты не знаешь, что, оказывается, знаешь правильный ответ, и случай, когда ты думаешь, что знаешь, но, оказывается, ты не знаешь. Знание всегда лучше незнания: знание того, что ты знаешь, и

того, что ты знаешь, и знание того, что ты не знаешь. Хуже, если ты не знаешь, что, оказывается, ты знаешь, но хуже всего, разумеется, если ты не знаешь о том, что ты не знаешь...» Большинство случаев, рассмотренных в этой статье, представляют собой случаи, когда мы, фольклористы, были неосведомлены о нашем невежестве.

«Где заканчивается эта песня?»

В горном регионе Восточной Грузии, в одном из маленьких этнографических регионов, в Хевсурети, бытует традиционная колыбельная, которая полностью состоит из монотонного маятникового движения в амбитусе кварты. Вначале идет скачок с основания кварты на вершину, затем спуск по диатоническим ступеням с вершины на основание кварты, и, как только основа достигнута, опять следует скачок вверх с последующим спуском.

Хорошо помню долгий спор среди грузинских фольклористов и теоретиков о том, какая из этих четырех нот колыбельной является тоникой. Было в основном две версии, считающие, что тоникой является либо (1) самый нижний звук, основа кварты, или (2) вторая ступень тетрахорда.

В поддержку своих взглядов ученые приводили разные варианты этой колыбельной. В одном варианте мелодия заканчивалась на самом нижнем звуке, и это считалось подтверждением «тоникальности» именно этого звука. В другом варианте той же колыбельной мелодия заканчивалась на второй ступени звукоряда.

Ситуация еще больше запуталась, когда мы расшифровали еще один вариант этой же колыбельной. В нем песня заканчивалась на вершине кварты! Возникла возможность выдвинуть идею о третьем варианте «правильного» окончания колыбельной. Следуя законам расшифровки, по которым нотация должна строго соответствовать звучанию именно этого зафиксированного варианта, без «поправок ошибок» с нашей стороны, мы старались по возможности точно передать все детали пения, и даже приписали короткое высказывание исполнительницы после завершения пения. А слова были странные и интригующие. «Закончила, по моему», – сказала она сразу же после оконча-

ния пения, до того как фольклорист успел выключить магнитофон. Может быть больше от чувства юмора и от радости, что кропотливый и томительный процесс расшифровки был завершен, чем из-за строгого следования законам точной расшифровки, мы приписали эти слова к расшифровке. Приписали, а затем задумались – а почему она так сказала? Всю свою педагогическую жизнь я старался научить студентов смотреть на всё критическими глазами и, самое главное, все время задавать вопросы. К сожалению, существующая система образования (не только музыкальная, разумеется) в основном нацелена на то, чтобы научить учеников и студентов **отвечать** на вопросы, тогда как мне представляется, что для интеллектуального развития человека гораздо важнее научиться **задавать** вопросы.

Конечно, в начале 1980-х я не мог даже подзревать, что придет время, и я напишу книгу, посвященную возможности и умению задавать вопросы (Jordania, 2006), но уже тогда я хорошо понимал, что всякое новое понимание, всякое оригинальное исследование начинается с вопросов. И вот, расшифровав хевсурскую колыбельную, мы и поставили вопрос: почему исполнительница как бы спрашивает, или убеждает себя – «закончила, по моему». Вряд ли после окончания, например, симфонии Бетховена дирижер будет спрашивать оркестрантов или убеждать себя, «закончили, по моему»... Так к чему же все-таки эти слова исполнительницы?

Только после того, как мы специально задумались о причинах этих странных слов, мы поняли, в чем было дело. Оказалось, что именно в этих простых словах и скрывалось решение проблемы «правильного окончания» хевсурской колыбельной. По сути дела, все очень просто. Колыбельная (по крайней мере, эта колыбельная) вообще не имеет конца. В отличие от подавляющего большинства профессиональных и традиционных музыкальных произведений, колыбельные не требуют окончания музыкальной формы, ибо они завершаются тогда, когда выполнена их социальная функция – уснул ребенок. Именно поэтому и была озадачена исполнительница. Представьте ее сидящей рядом с фольклористом, без ребенка (именно так часто записывались колыбельные), и поющую монотонную песню. В реальной жизненной ситуации она бы прекрасно знала, когда

заканчивать колыбельную (как только уснет ребенок). Но когда вместо ребенка рядом с исполнительницей сидит столичный ученый с микрофоном, она подсознательно понимает, что потерял единственный существующий критерий для окончания пения, и что она не может продолжать петь колыбельную, пока не уснет фольклорист. Именно поэтому, видимо, и были произнесены нерешительные слова «закончила, по-моему». Так что колыбельная, одна из универсальнейших форм музыкальных культур человечества, по сути, не имеет, или, во всяком случае, не нуждается в формальной концовке песни.

Таким образом, поиск «единственно правильного окончания» простой квартовой хевсурской колыбельной, видимо не оправдан, ибо продолжительность этой песенной формы обычно прямо зависит от поведения данного конкретного ребенка в данной конкретной ситуации. Подобная зависимость музыки от социальных факторов и жизненных ситуаций неизвестна формам классической музыки и часто также неизвестна музыковедам и фольклористам, получившим классическое музыкальное образование. А это может вызвать непонимание причин и движущих сил того или иного феномена традиционной музыки, как это и было в случае поисков «правильного места» окончания простой Хевсурской колыбельной, песенной формы, фактически лишённого формального окончания.

«Как зовут эту песню?»

Помню, когда записывали пение во время фольклорных экспедиций, мы всегда старались не упустить важные характеристики каждого записанного произведения. Мы следовали стандартному перечню вопросов, где было отмечено, какие именно характеристики было необходимо зафиксировать: (1) название песни, (2) имя автора (если известно), (3) дата создания (если известна), (4) имена исполнителей, с указанием того, кто поет, какой голос, (5) возраст, семейное положение, место рождения, (5) от кого выучили эту песню, (6) время и место записи и множество других деталей. Конечно же, все начиналось с названия песни. Именно поэтому в самом начале мы и спрашивали «Как вы называете эту песню?»

Было странно видеть, как часто этот простой вопрос вызывал растерянность среди исполнителей. Перед тем, как отвечать на него, они иногда переглядывались, даже спрашивали друг у друга что отвечать, а иногда наоборот, давали целых два самостоятельных названия для одной песни (например, «Адило», и «Песня всадников»). Что-то было «не то» или, во всяком случае, «не то» с нашей точки зрения.

Итак, вопрос был поставлен – чем же все-таки отличаются названия традиционных песен от названия других (классических, популярных) песен? И есть ли вообще разница?

Как выяснилось, все опять очень просто: у традиционных песен (в Грузии, во всяком случае) обычно вообще нет названий, или точнее, нет закрепленных за ними формальных названий. В этом нет ничего странного. Они просто им не нужны. Подумаем, в каких именно ситуациях нужны нам названия музыкальных произведений. Когда за столом кто-то затевает песню, остальные подхватывают, и никто и не думает «объявлять» песню. Участники застолья также не имеют программки с перечнем песен и плясок, которые будут исполнены в тот вечер, да и никто не ожидает, что конференсье (или какой-нибудь член застолья) объявит заглавие песни до (или после) ее исполнения. Народные песни не нужно было включать ни в сборники нот (до конца XIX века, во всяком случае), ни расставлять на пластинках или на компакт-дисках, да и создатели и исполнители обычно не очень заботились о своих авторских правах. Вот и получается, что в течение веков, а может и тысячелетий народные песни не имели формальных названий. Они им просто не были нужны. Разумеется, это не значит, что у певцов не было способов указать на песню, скажем, в разговоре между собой. Было по крайней мере два способа, и оба применялись (и применяются до сих пор) весьма активно. Вот и они:

Первый способ очень прост – употреблять **первые слова песни** как ее название. Если вы возьмете любой сборник грузинских народных песен и сравните названия песен с текстами этих песен, вы легко заметите, что очень часто название песни совпадает с первыми словами этой же песни. Перечислять такие названия нет смысла, ибо, если читатель знает хотя бы две грузинские песни, то название хотя бы одной из них будет совпадать с первыми словами этой

песни. Симптоматично, что даже всемирно известная и не такая уж древняя городская песня «Сулико» была записана в начале XX века под названием «Я могилу милой искал...»

Второй способ использует **социальное значение песни** в качестве названия песни. Это – еще один широко применяемый способ для «крещения» народной песни, особенно, когда столичный фольклорист давит на душу естественным для него вопросом «А как называется эта песня?». Да никак эта песня не «называется», но если вам, уважаемым столичным фольклористам необходимо услышать именно «название» этой песни, то ладно, пусть будет «Застольная», ведь песня и впрямь поется за столом. Извините, скажете вы, но ведь «застольных» песен может быть несколько, притом совершенно разных? Совершенно верно. Вот потому столько разных «застольных», «песен всадников», и «песен дружек». Очень часто это песни с одинаковыми «названиями», но с совершенно разными текстами (музыкальными и словестными).

Хотя вышеуказанные два способа крещения песен (по первым словам песни и по жанру) доминируют (хотя бы в Грузию), это не единственные способы для крещения традиционных песен. Например, если в песне поется о жизни и подвигах конкретного героя, то песню часто называют именем героя: например, «Песня о Симона Долидзе». Этот способ наименования песен, по понятным причинам, особенно популярен среди исторических и эпических песен.

Особенно интересны случаи, когда традиционные произведения обретают не одно, а целых два самостоятельных названия. «Адило» и «Песня всадников», например. В таких случаях этнофоры применяют сразу два способа «крещения» песен: по первому слову («Адило»), и по социально-жанровой принадлежности («Песня всадников»). Это – еще одно доказательство, что у песен нет устойчивых или формальных названий.

Для нас, профессиональных музыкантов и музыковедов, музыкальное произведение без точного наименования такая же нелепость, как ребенок без имени. Известно, например, что многим трудно привыкнуть к исландскому стилю человеческих имен, где у людей вообще нет фамилий (только имя и отчество), и поэтому

часто отчество исландцев принимают за фамилию. Нечто подобное происходит и с названиями народных песен. Мы ищем формальные названия там, где их просто нет.

Концерт без слушателей

Деление большой группы людей при исполнении музыки на «исполнителей» и «слушателей» настолько естественно для нас, что мы часто и не думаем, что это не всегда так. Подобное деление часто теряет смысл, когда речь заходит о музыкальных культурах, в которых господствует хоровое пение. Например, слушая и наблюдая за участниками хорового пения во время грузинского застолья или во время деревенского праздника в Полинезии, или в Африке, можно заметить, что там вообще нет слушателей, ибо, как правило, все участники этих застолий и праздников участвуют в исполнении. В подобных культурах это настолько естественно, что даже во время «обычных» платных концертов в Африке граница между исполнителями и слушателями часто теряется, и формальный концерт тоже превращается в грандиозное массовое действо. Помню, с каким удивлением рассказывала мне студентка Новосибирской консерватории Ирина Бавкун о концерте русской классической музыки, на которую они сопровождали группу африканских студентов: «Как только в музыке чувствовался четкий ритм, до нас сразу же доходил громкий ритмичный звук топота ног, идущий от наших африканских друзей».

Подобное «совместное сотворение музыки» (или, словами Б.Асафьева, «коллективное обнаружение музыки») без деления общества на исполнителей и слушателей является одной из фундаментальных характерных черт многоголосных культур. Стоит ли удивляться, что в многоголосных культурах, как правило, вообще нет ни профессиональных музыкантов, ни развитых музыкально-теоретических представлений. Музыкальный профессионализм возникает и расцветает в основном в монодических культурах, где модель «один исполняет, а все остальные слушают» доминирует. Профессиональные музыканты в многоголосных культурах обычно возникают только при дворцовой музыке, или при развитой традиций религиоз-

ного хорового пения (как например, это произошло в средневековой Европе или Грузии).

Мы все, разумеется, со студенческих лет хорошо помним список основных характеристик традиционной песни: анонимность, коллективность, вариантность, бесписьменность. Этот список, конечно, не безупречен, и мы все хорошо знаем трудности, например, при толковании того или иного произведения как «традиционного» или «авторского». Но подобные трудности всего лишь часть проблемы. Важнейшие проблемы в науке (как часто и в нашей личной жизни) – это те, которые мы еще не осознаем как проблему. То, что у традиционной песни может не быть конца, а традиционные произведения могут существовать в течение веков без названий, и то, что во время исполнения музыки в традиционном обществе вообще могут отсутствовать зрители, может звучать для нас дико, но ничего неестественного здесь нет. Нетрудно понять, что причины этого непонимания кроются в наличии в нашем соз-

нании глубоко сидящих стереотипов, идущих от нашего классического музыкального образования.

Несколько конкретных случаев, обсужденных в этой статье, надеюсь, помогут нам еще раз задуматься о принципиальной разнице в природе восприятия форм и содержания традиционной музыки носителями этой культуры и нами, людьми, призванными эту культуру изучать.

Примечания:

1. Палиашвили З. 1903. Мое путешествие в Сванети и Сванские Народные песни. Газета «Иверия», #175 (на грузинском языке).
2. Земцовский И. И. Музыка и этногенез. *Советская этнография*, 1988. №2. – С. 12-22.
3. Jordania J. *Who Asked the First Question? Origins of Human Choral Polyphony, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University, International Research Centre for Traditional Polyphony. – Tbilisi: “Logos”, 2006.