

И. Л. Егорова

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,

Саратов, Россия

ORCID: 0000-0002-5152-2576

## Русская традиция «играть песни» как феномен народного исполнительства

### АННОТАЦИЯ

В русском музыкальном фольклоре отражена богатая культура народа, для которого исполнить песню – значит раскрыть в ней душу. В настоящее время остро стоит проблема сохранения традиционных критериев народного исполнительства как национального достояния. Но решить ее можно не путем имитации внешних признаков фольклорного интонирования, а через глубокое осмысление исконных признаков самого процесса народного творческого. Многие из них коренятся в русской традиции «играть песни», широко бытовавшей в России до середины XX в. Цель данной работы – изучение ее особенностей как феномена народного исполнительства. Признаки традиции «играть песни» формируют сложное, многозначное понятие, которое в статье рассматривается с разных позиций. Основное внимание сосредоточено на понимании художественно-эстетических и феноменологических принципов данного явления. В народной среде понятия «петь» и «играть» песни разграничены. Духовные стихи пели, а песни играли. В выражении «играть песни» заложен «генетический код», маркирующий признаки праславянской культуры, когда само слово «игра» означало «пение с пляской в честь языческого божества». В обрядовом фольклоре данное понятие раскрывается как искусство представления. В песнях с глубоким психологическим подтекстом – как искусство переживания. «Играя песню», певцы способны проникать в тонкий мир поэтических образов и в интонационный подтекст образов музыкальных. В процессе «погружения» в условную реальность песенного пространства они могут по-новому интерпретировать идею песни и в контексте определенных жизненных обстоятельств создавать новые версии прототипа.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская народная песня, песенное исполнительство, песенные традиции, жанры народного творчества, фольклор, игровой фольклор, обрядовое действие, синкретизм.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-10-24  
УДК 784.4(=161.1)+398.8(=161.1)

Irina L. Egorova  
Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-5152-2576

# The Russian tradition of “playing songs” as a phenomenon of folk performance

## ABSTRACT

Russian musical folklore reflects the rich culture of the people, for them performing a song means to reveal the soul in it. Nowadays, there is an acute problem of preserving the traditional criteria of folk performance as a national treasure. But it can be solved not by imitation of the external signs of folklore intonation, but through a deep understanding of the primordial signs of the very process of folk song creation. Many of them are rooted in the Russian tradition of “playing songs”, which was widespread in Russia until the middle of the 20th century. The purpose of this work is to study its features as a phenomenon of folk performance. The signs of the tradition of “playing songs” form a complex, multi-valued concept, which is considered in the article from different positions. The main attention is focused on understanding the artistic, aesthetic and phenomenological principles of this phenomenon. In the folk environment, the concepts of “singing” and “playing” songs are delimited. Spiritual verses were sung, and songs were played. The expression “playing songs” contains a “genetic code”, marking the signs of the Proto-Slavic culture, when the very word “game” meant “singing and dancing in honor of a pagan deity”. In ritual folklore, this concept is revealed as the art of representation. In songs with deep psychological overtones – as the art of experiencing. “Playing a song”, the singers are able to penetrate into the subtle world of poetic images and into the intonation subtext of musical images. In the process of “immersion” in the conditional reality of the song space, they can interpret the idea of the song in a new way and, in the context of certain life circumstances, create new versions of the prototype.

## KEYWORDS

Russian folk song, song performance, song traditions, genres of folk art, folklore, game folklore, ritual action, syncretism.

Отечественную культуру трудно представить без русских народных песен. В их музыкально-поэтическом содержании нашел отражение необъятный духовный мир, запечатленный в художественных образах. Вплоть до начала XX в. песенность пронизывала весь жизненный уклад русского народа. Его отношение к этому жанру фольклора выразилось в поговорке «Песня – правда, сказка – ложь». *Песенная правда* воплощена не только в словах и мелодии напевов, но и в искренности их исполнения. Она ощущается в искрящихся радостью или опечаленных горем глазах, в юморе, сарказме или серьезных размышлениях тех, кто мысленно «проживает» всё, о чем поет, как свое личное. Исполнительство является единственной формой живого бытования музыкально-поэтического фольклора. Коллективная память сохранила песни, запечатлевшие величайшее совершенство музыкальных и поэтических образов, созданных многими поколениями талантливых певцов-самородков. Б. В. Асафьев утверждал, что красота и стройность звучания русской народной песни сливаются «с правдой высказанного, правдой культуры чувства» [1, с. 28]. Он видел в народном исполнительстве «бесспорную высокохудожественную ценность музыкально-народного *мастерства*, т. е. его глубоко художественную природу и качественность» [1, с. 24].

Яркие образы самобытной народной песенной культуры прошлого нашли отражение в произведениях русской художественной литературы: «Певцы» (1850) И. С. Тургенева, «Городок Окуров» (1909) и «Как сложили песню» (1915) М. Горького, «Песни на деревне» (1910) Л. Н. Толстого, «Лирник Родион» (1913) И. А. Бунина, «Тихий Дон» (1925–1940) М. А. Шолохова и многих других. Нередко фольклор становится незаменимым, художественно значимым средством, подчеркивающим целостность восприятия картин народного быта, духовного мира героя, музыкальный колорит эпохи в культурно-историческом контексте сюжета спектакля или кинофильма<sup>1</sup>.

Наблюдения Е. Э. Линёвой, З. В. Эвальд, Л. Л. Христиансена, В. М. Щурова, многих других видных фольклористов свидетельствуют о мастерстве певцов, раскрывающих в пении неподдельные чувства и природный артистизм. В совершенстве владели традиционным искусством исполнения русских песен Ф. И. Шаляпин, Н. В. Плевицкая, О. В. Ковалёва, Л. А. Русланова.

Причем Ф. И. Шаляпин и Л. А. Русланова являются признанными основоположниками «психологического театра» народной песни в сольном исполнительстве.

В музыкальном фольклоре находит воплощение богатый духовный мир русского народа, для которого исполнить песню – значит почувствовать ее «душу» и раскрыть в ней свою. Глубокий смысл заключен в высказывании драматурга А. Н. Островского (1823–1886): «Песня – душа народа. Загубишь песню – убьешь душу».

Признаком нашего времени стала трансформация традиций и стиля народно-певческого искусства как такового. Современных певцов зачастую больше заботит

<sup>1</sup> Например, фильмы «Тихий Дон» (1957–1958) режиссера С. А. Герасимова по одноименному роману М. А. Шолохова; «Прощание» (1979) режиссера Э. Г. Климова по повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»; большинство фильмов В. М. Шукишина, снятых по мотивам его же литературных произведений.

эффектность, «красота и стройность звучания», чем «правда высказанного» и «правда культуры чувства»<sup>2</sup>. Поэтому сегодня остро стоит проблема сохранения традиционных критериев искусства народного исполнительства как достояния русской национальной культуры. Но не путем имитации внешних признаков фольклорного интонирования можно приблизиться к цели, а через преемственность опыта предшествующих поколений певцов и через глубокое научно-практическое осмысление и освоение исконных закономерностей самого процесса исполнительского творчества в многообразии его проявлений.

Правдивое исполнение народной песни – сложная задача. Формальным копированием фонетики говора, манеры пения и вокальных приемов ее не решить. Петь с искренним чувством можно, только познав и поняв загадочную душу русской песни. Пути к решению такой нелегкой задачи следует искать в истоках народного творчества, в осмыслении самих признаков творческого процесса народного исполнительства. Многие из них коренятся в русской традиции «играть песни».

Выражение «играть песни» издревле было распространено на Руси и устойчиво бытовало в аутентичной певческой среде вплоть до середины XX в. В художественной литературе, запечатлевшей культуру и быт крестьян прошлых столетий, оно встречается в эпизодах, повествующих об исполнении народных песен<sup>3</sup>. Так, в повести «Житие одной бабы» (1863) Н. С. Лесков уточняет: «У нас не говорят “петь песни”, а “играть песни”» [2, с. 170].

Великая русская певица Л. А. Русланова (1900–1973) как-то сказала о своем творчестве: «Хорошо петь – трудно. Изведешься, пока разгадаешь ее загадку. Песню я не пою, я её играю! (курсив мой. – И. Е.)» В народном лексиконе существует выражение «заигрывать песню» в значении «запеть», «затягивать», «начинать петь» (у казаков): «Ты заигрывай, а я подтяну», – т. е. подпою, подхвачу песню своим подголоском.

В различных толковых словарях выражение «играть песни» обозначается как простонародное, разговорное, устаревшее. Его синонимами являются слова «петь», «распевать», «исполнять», «кричать» песни [3, с. 541]. В практике русского языка слова «игра» и «играть» трактуются многозначно. Слово «игра» и производный от него глагол «играть» являются общеславянскими, так как встречаются не только в русском, но и в белорусском, украинском, болгарском, сербском, хорватском, словенском, словацком, чешском, польском и других славянских языках. Это указывает на его глубинные истоки, берущие начало в доисторической праславянской языческой культуре. Ее отголоски сохранились в лексике и традициях южных, западных и восточных славян со времен Великого переселения народов (VI–VII вв.).

По данным исследований в области этимологии, общеславянское слово «игра» образовано «на основе

2 По Б. В. Асафьеву.

3 Выражение «играть песни» (в значении исполнять – петь) встречается в следующих литературных произведениях: Н. С. Лесков «Житие одной бабы» (1863); М. Е. Салтыков-Щедрин «За рубежом» (1881), «Пошехонская старина» (1889); Д. Н. Мамин-Сибиряк «Дикое счастье» (1884), «Мелочи жизни» (1887), «Три конца» (1890); А. М. Горький «Городок Окуров» (1909), «Жизнь Клим Самгина» (1936); М. А. Шолохов «Тихий Дон» (1925–1940) и др.

индоевропейского корня со значением “колебаться, двигаться” [4, с. 261]. Его исходное значение – пение с пляской. Есть основания предполагать, что многозначность понятий «игра» и «играть» начинала формироваться в эпоху синкретизма, когда игра как священное действие в пространстве мифотворчества представляла собой «способ организации окружающего мира» [5, с. 56] в процессе его освоения и существования в нем. «Играть» – значило действовать в контексте восприятия мифологических образов-символов, т. е. изображать, подражать, лицедействовать, петь, ритмично двигаться под музыку (хоровод/пляска). Все эти действия (и/или взаимодействия) укладывались в единый акт традиционного культового обряда, в котором коллективное пение не могло отделиться от общего обрядово-игрового процесса и было генетически «спаяно» с ним. А. Л. Маслов (1876–1914) отмечает: «У древних славян музыка и пение были тесно связаны с обрядами древней религии, жрецы которой были в то же время певцами и выразителями религиозных верований народа» [6, с. 280].

Развитие первобытной культуры привело к постепенному размежеванию всех элементов синкретического искусства. Последующее совершенствование в коллективном творчестве способствовало их разделению на самостоятельные виды – музыку, драму (театр), танец, поэзию. Но понятие «игра» закрепило в генезисе каждого из них как проявление творческой активности, ассоциативно-образного мышления и артистизма музыкантов, певцов, актеров, танцоров, поэтов и т. д. «Игра» в данном контексте выступает как категория художественного творчества.

Многим традиционным жанрам русского фольклора априори присуще игровое начало как таковое. Непосредственно это касается жанров народной драмы («Лодка», «Царь Максимилиан») и кукольного театра «Петрушка», в которых ощутимы отголоски ушедшего в небытие искусства скоморохов. В процессе их творчества закладывались основы театрализации, оттачивались приемы лицедейства. В «Этнографическом обозрении», датированном 1894 г., скоморохи характеризуются как «музыканты и плясуны, веселые молодцы». Е. А. Ляцкий констатирует, что репертуар скоморохов состоял «из произведений игрового или забавно-шуточного свойства». Для них были характерны «изображения в лицах комических сцен, небылицы, припевки, прибаутки» [7, с. 236]. Жанры народного драматического искусства есть и в христианской культуре – это рождественский вертеп («Смерть царя Ирода») и литургическая драма «Пещное действо». Но в их основе лежит не синкретизм, а синтез искусств как средство воплощения духовной монотеистической концепции сюжета действ.

Элементы театрализации присутствуют в детском игровом фольклоре (ролевые игры с песенками, припевками и диалогами), в молодежных игровых хороводах с обыгрыванием сюжета. В календарном обрядовом фольклоре игровые моменты и специфическая атрибутика присутствуют в святочных гаданиях с «подблюдными песнями», в хождении со звездой по дворам и исполнении поздравительных колядок, в обходных обрядах ряженных с их диалогами, пением «Овсений», вождением «козы», «коня», «медведя».

Драматургия праздничных действий Масленицы, сопровождаемых песнями, подчинена установленному традицией народному «сценарию»: встреча и проводы (начало и завершение праздничной недели), изготовление соломенного чучела в женской одежде, символизирующего уходящую зиму. Магический смысл придавался обрядовым песням, ритуальной еде (блины, творог, масло), катанию на санях вокруг села<sup>4</sup> и катанию с гор, мужским ритуальным кулачным боям под песни баб и взятию снежной крепости. Символика «разгорающегося» к весне солнца присутствует в песнях, играх, хороводах, ритуале сжигания чучела.

Зеленые святки (культ зеленой растительности как символа возрастающей жизненной энергии) сопровождалась обилием обрядовых песен, хороводов и игр с брачной символикой, в которых сочетались отголоски языческих традиций, переосмысленных в контексте православного праздника Святой Троицы. Летняя пора ознаменована обрядами, песнями, играми, поверьями на Ивана Купалу, сохранившими связь с древним славянским праздником *колворот* – солнцеворот (21–24 июня).

Проводы осени («Осенние Кузьминки») связаны с целым комплексом молодежных обрядов, игр, забав в день святых Космы и Дамиана (1 ноября по старому стилю), считавшихся на Руси покровителями свадеб. Отголоски языческих культов сохранились в обряде «потешной свадьбы и похорон Кузьмы» – традиционной молодежной забавы на кузьминских посиделках.

Импровизированный спектакль разыгрывался по «сценарию», переходящему из поколения в поколение в изустной форме. Главными действующими лицами были «жених Кузьма» – соломенная кукла в рост человека, наряженная в мужскую одежду, и «невеста» – девушка, избранная из числа присутствующих подруг. Действие развивалось на «свадебном пиру» и сопровождалось играми и пением величальных песен «жениху» с «невестой». Кульминация веселья «омрачалась» как бы неожиданной «смертью жениха». Куклу несли «хоронить» в поле за селом<sup>5</sup>, «невеста» причитала как по покойнику, нарочито *изображая* горькую печаль и страдание. Остальные участники игры в это время весело плясали и исполняли под гармонь задорные ча-стушки и шуточные плясовые песни.

В обряде проводов осени выразительные элементы игры предстали в соприкосновении реального и нереального, живого и неживого, вымысла и действительности. Действо, построенное на контрастном столкновении пародийной свадьбы и пародийных похорон, можно охарактеризовать как *народный комический театр*. Песни, задействованные в этом «живом спектакле», звучат в исполнении участников игры в *преломлении традиционной имманентной семантики стиля*, свойственного жанрам свадебного и похоронного обрядов. В результате такого «сдвига» в иную реальность они утрачивают сакральный и магический смыслы, априори закодированные в содержании

4 Календарная песня «Как у Вани на поляне» исполнялась на Масленицу во время катания на лошадях вокруг села. Записана автором в августе 1981 г. в с. Колыбельское Чаплыгинского района Липецкой области [8].

5 Солому, которой была набита одежда куклы, втаптывали в землю под общую пляску, остатки соломы и одежду куклы-«жениха» сжигали.

музыкально-поэтических образов фольклорного текста. В предлагаемых обстоятельствах игры в жанре пародии величальные свадебные песни и похоронные причитание исполняются пародийно, приобретая комический характер.

Многогранным и емким является понятие «играть свадьбу». Русская традиционная свадьба, которую часто сравнивают с *народной оперой*, – это многоэтапность действий, обилие разнообразных песенных жанров, входящих в комплекс обрядовых действий, ритуалов, церемоний. Они осуществлялись на каждом ее этапе в строгой последовательности и были нацелены на общественное признание освящения брачных уз. В них видны признаки театрализации по канонам традиционной драматургии обряда, с заметной долей импровизации. В народном «сценарии» свадебной игры сочетаются: строгое распределение ролей, последовательность и значение их действий, специфическая семантика песен и причетов, символика обрядовых атрибутов и т. д. Важное драматургическое значение имеют «мизансцены» и предписанные канонам тексты действующих лиц, диалоги и монологи свахи, дружки, родителей жениха и невесты, гостей, особый этикет<sup>6</sup> в общении с новобрачными, наконец, обрядовое поведение самих новобрачных. Особое значение имеют напевы-формулы свадебных песен и причитаний, строго закрепленные за определенным этапом свадьбы и наделенные сакральным или магическим смыслом. Песни в коллективном исполнении или одиночные причитания невесты выполняют важную функцию в обрядах и ритуальных действиях, образуя специфический свадебный музыкально-поэтический комплекс. Каждая песня «играет роль», отведенную ей драматургией свадьбы, поэтому понятие «играть песни» воспринимается здесь в буквальном смысле слов.

В народном лексиконе бытовало слово «игрица». В Тамбовской губернии игрицами называли баб, участвующих в обрядах перед отправлением свадебного поезда от дома жениха. Они выполняли определенные действия в обряде: *играли песни*, чередуя их с репликами, при этом «собирали деньги с поезжан в чашку с брагой» [10, т. 2, с. 4]. В Псковской губернии игрицей называли молодую женщину или *девку*, поющую песни «на игрище или на вечеринке», т. е. занятой в игровых действиях с песнями.

Понятие «играть песни», в буквальном смысле символизирующее сочетание действия с пением, воспринимается несколько иначе, чем «петь песни». В различных толковых словарях выражение «петь песни» трактуется как «издавать голосом песенные, певучие звуки, голосить связно и музыкально» [10, с. 3] или «издавать голосом музыкальные звуки, исполнять вокальное произведение» [11, с. 515].

<sup>6</sup> Л. А. Вишневецкая считает, что именно этикет «дал семантическую подоплеку художественного творчества, маркировал декоративно-прикладное искусство, устно-поэтическое, а позднее и литературное искусство народов» [9].

В русском народном творчестве понятия «петь» и «играть» дифференцированы по жанрово-стилевому признаку. Духовные стихи *пели*, а мирские песни – *играли*. Пение духовных стихов, отражающих сугубо теологическую тематику и наполненных онтологическим смыслом, сопряжено с вдумчивым, благоговеиным интонированием текста в особом состоянии аскезы. Строгой стилистикой

отличается пение старообрядцев [12]. В исполнении духовных стихов неуместно проявление излишней эмоциональности, «игры» чувств и настроений, и тем более лицедейства. Это исчерпывающе объясняет разделение понятий «играть» и «петь» в народном сознании.

В понимание значения слов «играть песню» вкладывается нечто большее, чем способность «издавать музыкальные звуки» голосом. Погружаясь в творческий процесс, певцы подсознательно переключают свой внутренний духовный взор в иную, виртуальную реальность – в мир музыкальных и поэтических образов. Осмысление действий этих образов пробуждает художественное воображение и управляет чувствами поющих, вызывая живую эмоциональную реакцию. Так достигается искренность и правдивость исполнения, которая находит отражение как в общей психологической настроенности певцов, так и в ощущении целостности художественной формы и содержания песни. Важное смысловое значение придается выразительности интонаций, оттенкам тембров голосов, мимике и жестах. Эта особенность народного пения тонко подмечена М. Горьким: «Вавило играет песню: отчаянно взмахивает головой, на высоких, скорбных нотах – прижимает руки к сердцу, тоскливо смотрит в небо и безнадежно разводит руками, все его движения ладно сливаются со словами песни» [13, с. 25].

В рассказе «Певцы» (1850) И. С. Тургенев, описывая состязание двух умельцев из народа, противопоставляет два разных подхода к исполнению песен – правдивое искреннее и формальное наигранное. Самолюбование одного из них (рядчика) и желание произвести впечатление на публику («он просто лез из кожи») не привели к победе. Его пение было внешне эффектным, но, несмотря на яркий и сильный голос, владение виртуозной техникой и вокальными приемами, он не смог пробудить чувства слушателей.

Второй – Яков-Турок пел протяжную песню «Не одна во поле дороженька пролежала». Его исполнение было одухотворено постижением песенной истины, воплотившейся в словах и напеве: «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. <...> Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня» [14, с. 24–25].

Сила эмоционального воздействия на слушателей свидетельствует о высокой культуре исполнительства. Имплицитно взаимодействуя, потоки особых энергий, – *синергия действий исполнителя и слушателей*, – становятся наивысшим проявлением творческой интенции *народной души*. И если в пении рядчика видны признаки «искусства представления», то в пении Якова-Турка нашло отражение «искусство переживания» (по логике идей К. С. Станиславского).

Высокий уровень исполнительского мастерства одаренных певцов отмечен в многочисленных «полевых» наблюдениях фольклористов:

1) Иван Артемьевич Карыпов был примером душевной чистоты, искренности и бескорыстия. Он пел «не просто музыкально, но и предельно



выразительно в драматическом отношении: плакал во время исполнения трагических песен, весь светился, когда пел веселые. Равнодушно петь просто не умел и считал такое пение «неправильным» [15, с. 32];

2) природным артистизмом обладала М. Я. Плеханова. «Ее огромные черные глаза были то веселыми, озорными, бесшабашными, то полными безграничного страдания, голос же гибко следовал за мимикой лица. Движения при разыгрывании песен были лаконичны, но очень точны, жизненно конкретны» [15, с. 17]. С. Квашнин «пел изумительно, с полным погружением в стихию песни. <...> Звук у Степана был как-то особенно собранный, сочный, льющийся непрерывной струей и богатый оттенками речевого интонирования» [15, с. 25], а С. С. Черанева «с большой жизнеутверждающей силой ведет пластичную, с причудливыми изгибами мелодию, временами подчеркивая голосом важные по смыслу слова» [16, с. 135].

Перечень подобных иллюстраций высокой певческой культуры в разных региональных фольклорных традициях может быть многократно продолжен. Мастерство певцов всегда оценивалось в народе не только по наличию у них красивого и сильного голоса. Оно сопряжено с особым состоянием души, позволяющим возвыситься над обыденным.

Сложнейший многоуровневый процесс осмысления и претворения художественных образов в исполнении народной песни нашел отражение в концепции связи музыки и текста, разработанной Л. Л. Христиансеном [17]. Его исследования в области народного музыкально-поэтического творчества, исполнительской культуры и теории песенного фольклора имеют высокую научно-практическую ценность. Они способствуют более точному пониманию интеллектуальной, художественно-эстетической и феноменологической сторон песенного творчества в целом и русской традиции «играть песни» в частности.

Ученый доказал, что в народной песне *связь музыки и слов* осуществляется на уровне идеи как основной мысли содержания: «Идеи, составляющие основу образа народной песни, одновременно «облекаются» в сложные понятия и музыкальные интонации» [18, с. 88]. Но воплощение этой идеи в напеве и поэтическом тексте происходит по-разному – *несинхронно*. Л. Л. Христиансен увидел закономерность в том, что постепенное развитие сюжета не сразу выявляет основную идею песни в поэтическом содержании. Ее смысл может проясниться иногда лишь в последней строфе текста. Но в музыкальном воплощении та же идея предстает сразу, с самого начала песни. Она закодирована в общем тоне звучания напева: в семантике формы, структуры, интонационно-ладовых попевок, функционально-гармонических связей, тембровой окраске голосов и т. д. В первой и всех последующих строфах ее музыкальный образ уже раскрывает обобщенный смысл всей песни. Поэтому на начальных стадиях развития сюжета музыка и слова находятся в смысловом противоречии. Только по завершении процесса развертывания песенного смысла в целом семантика всех музыкальных и поэтических образов приходит к логическому согласованию с общей идеей песни [17, с. 59–61].

Важным для понимания феномена «играть песню» является открытие Христиансеном закона ассоциативной связи логики развития выразительных свойств элементов музыкальной речи (в их совокупности) с логикой развития реальных действий, отношений, чувств, образа мыслей и т. д., отображаемых певцами в поэтическом тексте народной песни [17, с. 60–61]. Именно благодаря логике устойчивых ассоциативных связей происходит становление художественных музыкально-поэтических образов, существующих в воображаемом пространстве песни. Но в процессе живого интонирования они приобретают качественно новое реальное звучание.

В своих наблюдениях Христиансен пришел к мысли о зависимости *правды* и *полноты чувства* в реализации художественного образа песни от контекста ее исполнения в определенных обстоятельствах – жизненных, обрядовых или воображаемых. Мотивацией к пению в естественных условиях может стать любая ситуация, вызвавшая в душе исполнителя эмоциональный отклик. В обрядовой ситуации идея музыкально-поэтического и художественного образов будет совпадать со смыслом и символикой конкретного момента обряда. В обыденной жизни любая ситуация, в которой находится человек, может стать импульсом к исполнению песни, смысл и подтекст которой будут ассоциативно совпадать с его чувствами и мыслями в данный момент.

Учитывая естественную природу народно-песенного исполнительства, Л. Л. Христиансен и в работе с народными певцами, и в научном осмыслении художественно-содержательной стороны песенного фольклора настоятельно рекомендует обращаться к основным положениям системы К. С. Станиславского. Особенно это касается *истинной правды переживаний, контекста исполнения в предлагаемых обстоятельствах (здесь и сейчас) и, отчасти, искусства представления*. Как видим, искусство народного исполнительства соответствует тем же признакам. Им же соответствует и традиция «играть песни».

Вариативность, как один из признаков творческих процессов в жизни и искусстве, свойственна и народному песенному исполнительству. В народном искусстве «играть песни» этот признак находится в числе основных. Многообразие исполнительских версий-вариантов песен, возникающих под влиянием новых впечатлений и обстоятельств, Л. Л. Христиансен оценивал с философских позиций и считал варианты народных песен «разными субъективными формами объективного отношения народа к действительности» [17, с. 59]. Этим определением подчеркивается важная роль личности каждого певца, участвующего в творческом процессе создания новой версии музыкально-поэтического текста.

Понятие «играть песни» распространяется не только на процесс исполнения как искусства переживания или искусства представления, но и на форму его организации. В народном песенном творчестве *личностное начало коррелирует с его коллективным проявлением*. Во-первых, это находит отражение в принципах строения строфы многоголосного напева как диалога солиста-запевалы и хора (сочетание запева и хорового подхвата). Во-вторых, в структуре

коллективного народно-песенного исполнительства есть сходство со структурой игрового процесса:

- четкое распределение функций голосов в народном хоре или ансамбле соответствует распределению ролей в игре;
- как и в игре, реализация функций голосов осуществляется в процессе взаимодействия всех участников коллектива и подчиняется установленным многовековой традицией правилам (закономерностям многоголосного распева);
- как и в игровой команде, в организации творческого процесса в народном певческом коллективе выделяется лидер (запевала), который выполняет ведущую (организующую и направляющую) роль в многоголосном пении.

Признаки игры видны и в том, что все действия коллектива поющих подчинены достижению одной цели – получить творческое удовлетворение и эстетическое наслаждение от результата своей деятельности. Продуктом такой деятельности является песня как нематериальное произведение народного исполнительского искусства.

Подводя итог, отметим, что традиция «играть песни» неотделима от процесса устного народного творчества, зародившегося в глубокой древности. В выражении «играть песни» заключен глубинный смысл. В нем заложен «генетический код» народного исполнительского творчества. Поэтому одним из составляющих феномена «играть песни» является непосредственно игровое начало, связанное с драматическим действием или движением. Оно проявляется в различных жанрах русского народного музыкально-поэтического творчества, в обрядовых и необрядовых его формах. В жанрах обрядового фольклора можно выделить две группы понятий, условно обозначив их, как:

- *песня в игре*
  - внутри свадебного обрядового комплекса песня (напев-формула) играет роль семантического кода обряда или ритуала;
  - внутри пародийного обряда «свадьбы и похорон Космодемьяна (Кузьмы)» наблюдается *преломление традиционной семантики стиля* свадебных песен и похоронных причитаний;
- *игра в песне*
  - семантика рисунка движений и действий в хороводных песнях определяется символикой календарных обрядов;
  - последовательность и характер действий участников продиктованы сюжетом и смысловым подтекстом музыкально-поэтического содержания хороводных и игровых песен.

В генезисе архаичных жанров обрядового фольклора как в зародыше зерна сохраняются отголоски синкретизма – «спаянность» признаков разных видов искусств: музыки, поэзии, драмы, танца, отчасти прикладного изобразительного искусства. Коллективное пение в нераздельном единстве с движениями и обыгрыванием сюжета поэтического текста превращало песню в центральный связующий элемент игрища как религиозного действия древних славян. В исполнении хороводов и игр с драматическими и комическими действиями,

в диалогах участников обрядов зарождалось искусство представления как основа народного театра.

Именно в процессе народного исполнительского творчества песенность вобрала в свой художественный «арсенал» синкретический комплекс выразительных элементов, кодирующих, с одной стороны, сокровенный смысл определенного момента культового ритуала или обряда, а с другой – чувственное отношение людей к окружающему миру. Сохраняя, развивая и приумножая в песне взаимосвязи этих элементов как специфический язык искусства, народные певцы могли создавать бесконечное множество версий музыкально-поэтических образов и придавать им определенный смысл.

Результатом сложного процесса устного коллективного творчества, нацеленного на реализацию песенной идеи, является многоголосный народный распев песни. Он представляет собой «поиск» разнообразных средств музыкальной выразительности для художественного воплощения певцами их исполнительских намерений. Поскольку этот процесс происходит в условной реальности песенного контекста, каждое движение, каждый нюанс совместного звучания воспринимается как *игра* музыкальных образов-символов в интонационном поле многоголосия. Игра воображения ощущается в биении пульсирующего ритма подголосков, сплетающих многоголосную ткань вокруг основного напева. Она реально слышится в палитре интонационных попевок, консонансов и диссонансов в созвучиях и аккордах, разнообразно расцвеченных переливами контрастных ладовых оттенков и тембрами голосов поющих.

Данный феномен проявляется как в многоголосии, так и индивидуальном творчестве. Одаренные певцы, «играя песни», были способны создавать *сольные транскрипции многоголосия*, комбинируя выразительную мелодию из интонационных попевок основного напева и подголосков. Этим искусством мастерски владели Ф. И. Шаляпин и Л. А. Русланова.

Разграничение понятий «играть» и «петь», связанное с интонированием мирских песен и духовных стихов, лишь подтверждает особое отношение певцов, в частности старообрядцев, к жанровой дифференциации исполнительских стилей. Поют – духовные стихи, а играют – обрядовый и бытовой песенный фольклор. Это, в первую очередь, связано с особым состоянием души поющих:

- сдержанно-сосредоточенной, закрытой от внешнего мира и устремленной к вышнему в духовных песнопениях;
- возвышенной, открытой творческому восприятию мира и чувственному переживанию в воображаемом пространстве художественных образов в жанрах традиционного крестьянского фольклора.

Поэтому искусство «играть песни», сопряженное с «искусством переживания», легко переносится в плоскость *феноменологии исполнительства*.

Анализируя аудиозаписи и музыкально-поэтические тексты песенного фольклора разных жанров, приходим к заключению, что, «играя песню», певцы способны проникать как в тонкие материи смыслового пространства образов

поэтического текста, так и в интонационно-смысловой подтекст музыкальной ткани напева. Более того, каждый раз заново «погружаясь» в воображаемую художественную реальность песни, они становятся «соучастниками» событий сюжета, чутко и живо реагируют на все его перипетии и проецируют свое личностное отношение к ним в интонационное поле напева<sup>7</sup>. Опирируя всем комплексом музыкальных и немзыкальных выразительных средств, соотносящихся с образным контекстом песни, они создают свою, новую версию ее смыслового наполнения в момент непосредственного интонирования – *здесь и сейчас*. Феномен «игры» в данном случае проявляется в воображаемом пространстве художественных поэтических образов, а само действие разворачивается и физически озвучивается в реальном времени развития музыкальной ткани напева в процессе его интонирования.

Певцы, владеющие искусством «играть песни», могут не только проникать в смысл и подтекст содержания песен. Они развивают способность придавать песенным образам новое смысловое значение, а порой и создавать новые версии и варианты исходных прототипов, т. е. интерпретировать музыкально-поэтический текст песни.

Исходя из сказанного, можно вывести следующее определение: *русская традиция «играть песни» есть феномен народного исполнительства, проявляющийся в вокальном творчестве народа и связанный с процессом «погружения» в условную реальность песенного пространства: его смыслового контекста и абстрактно выраженной идеи, воплощенной в художественных и символических музыкально-поэтических образах и реализуемой в живом, осмысленном и прочувствованном интонировании в определенных жизненных обстоятельствах (здесь и сейчас)*.

Традиция «играть песни» несет в себе огромный потенциал творческих возможностей для преодоления инерции угасания исконно народной высокохудожественной природы песенного исполнительства – «правды песни». Поэтому дальнейшее изучение данного феномена русской исполнительской культуры является актуальным и перспективным как с научной, так и с практической точек зрения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

<sup>7</sup> Уточним, что речь идет об исключительно талантливых представителях аутентичного народного песенного исполнительства. В изучении традиции «играть песни» важно ориентироваться только на их творческий опыт художественно-смыслового интонирования и естественного владения искусством переживания в исполнении песни.

1. Асафьев Б. В. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Лесков Н. С. Житие одной бабы // Лесков Н. С. Полн. соб. соч.: В 30 т. Т. 2. М.: Терра, 1998. С. 104–214.
3. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. Т. 1 / Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: АСТ; Астрель, 2003. 680 с.
4. Семенов А. В. Этимологический словарь русского языка. М.: «ЮНБЕС», 2003 г. 704 с.
5. Московкина А. С. Игра как способ существования в фольклорной культуре // Культурное наследие России. 2015. № 4. С. 56–59.
6. Маслов Л. А. Калики переходные на Руси и их напевы. // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 279–290.

7. Ляцкий Е. А. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 234–236.
8. Егорова И. Л. Русские народные песни Липецкой области. Саратов: Аквариус, 2007. – 146 с.
9. Вишневецкая Л. А. Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. № 1. С. 8–26.
10. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М.: Издание книгопродаца-типографа М. О. Вольфа, 1880–1882.
11. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ТЕМП, 2004. 944 с.
12. Маёрова К. В. Духовные стихи в современной культуре и картине мира алтайских старообрядцев (по материалам диалектологических экспедиций 1953–2010 гг.). URL: [http://borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd\\_rus&id=142](http://borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd_rus&id=142).
13. Горький М. Городок Окуров. // Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 10. М.: Наука, 1971. С. 5–122. С. 25.
14. Тургенев И. С. Певцы. СПб.: И. Глазунов, 1908. – 30 с.
15. Христиансен Л. Л. Встречи с народными певцами. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1984. – 168 с.
16. Браз С. Серафима Черанева и ее подруги // Русские песенницы наших дней. М.: Советский композитор, 1988. С. 121–172.
17. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М.: Советский композитор, 1976. – 390 с.
18. Христиансен Л. Л. Нерешенные вопросы музыкальной фольклористики // Христиансен Л. Л. Избранные статьи по фольклору (К 100-летию со дня рождения). Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 88–101.

#### REFERENCES

1. Asafev B. V. *O narodnoj muzyke* [About folk music]. Leningrad: Muzyka [Music], 1987. 248 p.
2. Leskov N. S. *Zhitiye odnoj baby*. In: Leskov N. S. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 30 t. T. 2* [Complete collection of works: In 30 vols. Vol. 2]. Moscow: Terra, 1998, pp. 104–214.
3. *Slovar' sinonimov russkogo yazyka: V 2 t. T. 1* [Dictionary of synonyms of the Russian language: In 2 vols. Vol. 1]. Moscow: AST; Astrel, 2003. 680 p.
4. Semenov A. V. *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Etymological dictionary of the Russian language]. Moscow: UNVES, 2003, 704 p.
5. Moskovkina A. S. *Igra kak sposob sushchestvovaniya v fol'klornoj kul'ture* [Game as a way of existence in folklore culture]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2015, no. 4, pp. 56–59.
6. Maslov L. A. *Kaliki perekhozhie na Rusi i ih napevy* [The Kaliki who pass over to Russia and their tunes]. In: *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: Materialy i dokumenty* [Russian Thought about musical Folklore: Materials and documents]. Moscow: Muzyka [Music], 1979. Pp. 279–290.
7. Lyackiy E. A. *Skazitel' I. T. Ryabinin i ego byliny* [Storyteller I. T. Ryabinin and his epics]. In: *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: Materialy i dokumenty* [Russian Thought about musical Folklore: Materials and documents]. Moscow: Muzyka [Music], 1979. Pp. 234–236.
8. Egorova I. L. *Russkie narodnye pesni Lipeckoj oblasti* [Russian folk songs of the Lipetsk region]. Saratov: Akvarius, 2007. 146 p.
9. Vishnevskaya L. A. *Etiket kak forma teatralizatsii severokavkazskoy pevcheskoy traditsii* [Etiquette as a form of theatrical performance of the north-caucasus singing tradition]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 1, pp. 8–26.
10. Dal V. I. *Slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: V 4 t.* [Dictionary of the Living Great Russian Language: In 4 vols]. Saint Petersburg; Moscow: Izdaniye knigoprodatsa-tipografa M. O. Vol'fa [Publishing of the bookseller-typographer M. O. Wolf], 1880–1882.
11. Ozhegov S. I., Shvedova N. Y. *Tolkoviy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. Moscow: TEMP, 2004. 944 p.

12. Mayorova K. V. *Duhovnye stihy v sovremennoj kul'ture i kartine mira altajskih staroobryadcev (po materialam dialektologicheskikh ekspeditsij 1953–2010gg.)* [Spiritual poems in Modern culture and the picture of the world of the Altai Old Believers (based on the materials of dialectological expeditions 1953–2010)]. Available from: [http://borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd\\_rus&id=142](http://borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd_rus&id=142) (Date of application 16.08.2022).
13. Gorky M. *Gorodok Okurov* [Okurov Town]. In: Gorky M. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 25 t. T. 10* [Complete collection of works: In 25 vols. Vol. 10]. Moscow: Nauka, 1971, pp. 5–122.
14. Turgenev I. S. *Pevcy* [Singers]. Saint Petersburg, 1908. 30 p.
15. Hristiansen L. L. *Vstrechi s narodnymi pevcami. Vospominaniya* [Meetings with folk singers. Memories]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1984. 168p.
16. Braz S. *Serafima Cheraneva i eyo podругi* [Serafima Cheraneva and her friends] *Russkie pesennicy nashih dnei* [Russian songbooks of our days]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1988, pp. 121–172.
17. Hristiansen L. L. *Ladovaya intonatsionnost' russkoj narodnoj pesni* [The modal intonation of a Russian folk song]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1976. 390 p.
18. Hristiansen L. L. *Nereshennyye voprosy muzykal'noj fol'kloristiki* [Unresolved issues of musical folklore studies]. In: L. L. Hristiansen, *Izbrannyye stat'i po fol'kloru (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Selected articles on folklore (For the 100th anniversary of his birth)]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2010. pp. 88–101.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Егорова Ирина Львовна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: i.egorova@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-5152-2576

#### ABOUT THE AUTHOR

Irina L. Egorova – Cand. Sc in Arts, Professor of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology, Saratov State Conservatoire.

E-mail: i.egorova@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-5152-2576

Статья поступила в редакцию: 26.07.2022

Отредактирована: 11.08.2022

Принята к публикации: 15.08.2022

Received: 26.07.2022

Revised: 11.08.2022

Accepted: 15.08.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Егорова И. Л. Русская традиция «играть песни» как феномен народного исполнительства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3 С. 10–24.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-10-24

#### FOR CITATION

Egorova I. L. The Russian tradition of “playing songs” as a phenomenon of folk performance. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 3, pp. 10–24.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-10-24