

## О СОВРЕМЕННОМ ФОЛЬКЛОРИЗМЕ

## 1

По определению академика Б. В. Асафьева, «высшие стадии самодеятельности — крайний предел деревенского музицирования»<sup>1</sup>. За этим пределом начинается музицирование нового типа, которое проявляется в различных формах. Различие этих форм — крайне важное обстоятельство, требующее и теоретической разработки, и практической классификации. Назову три новые формы: 1) форма постепенно организуемого процесса народного же творчества, т. е. слеты руководителей народных хоров, семинары запевал, индивидуальная работа с авторами песен и т. п.<sup>2</sup>; 2) форма сценического исполнения фольклора, в свою очередь все развивающаяся и весьма продуктивная; 3) форма развития и складывания новых советских обрядов, обычаев, празднеств, сочетание сценического и уличного исполнения и проч.

Есть два пути трактовки этих феноменов и фактов: либо включить народные самодеятельные хоры и так называемые фольклорные и этнографические ансамбли в расширенное понятие «современная народная музыка» (Т. Джиджев<sup>3</sup>), и тогда коллективы, выносящие на сцену подлинный фольклор, превращаются в потенциальный резерв народных хоров и ансамблей, а сцена выступает начальным этапом взаимодействия музыкального фольклора и профессиональной музыки, переходом к нефольклорным формам; либо же дифференцировать каждую из этих форм нового массового музицирования на фольклор, художественную самодеятельность, современные обряды, этнографические ансамбли нового типа — т. е. не смазывать понятие «фольклор», не смешивать понятия «современное народное творчество» и «фольклор», за которыми стоят все же разные явления.

Во всяком случае, для музыковедения именно развитие так называемых фольклорных и этнографических ансамблей как пропагандистов традиционного фольклора в современной городской среде и явилось, по-видимому, решающим моментом в признании того, что перед нами не просто современный фольклор или художественная самодеятельность, а нечто иное — фольклоризм. И только после признания этих ансамблей явлением нового типа стало осознаваться, что само это явление не такое уж новое — новы лишь некоторые его современные формы. В действительности же фольклоризм возник вместе с первым же обращением представителей письменной культуры к искусству устной традиции. Поэтому «фольклористический фольклоризм» (напр., запись и обработка сказок) — исторически первая форма фольклоризма, плодоносящая и поныне. Короче, фольклоризм появился с тех пор, как фольклор стал объектом внимания «со стороны». Со временем удельный вес фольклоризма в художественной культуре (равно как и его форм) все возрастает и ныне

в ряде регионов превышает удельный вес фольклора. Поэтому науке все время придется иметь дело и с фольклором, и с фольклоризмом. Изучая фольклор, мы постоянно смотрим на него с учетом фольклоризма, т. е. постоянно видим, как фольклор питает фольклоризм или превращается в него. Это важный и объективный процесс, но такой взгляд мешает нам увидеть самый фольклор как самостоятельную ценность, а не только как «предшественника». Между тем фольклор не знает, что он предшествует профессиональному искусству, тогда как фольклоризм знает, что он наследует фольклор. Мы же должны ясно различать, когда имеем дело с фольклором, а когда с документами фольклоризма, принимаемыми за фольклор.

Фольклоризм — пограничная проблема: он принадлежит ведению и фольклористики, и тех дисциплин, с которыми он исторически связан (литературоведение, музыковедение, культурология, социология и др.). Обращение к фольклору известно и на стадии младенчества профессиональной культуры, и на стадии ее зрелости; эти стадии различаются качественно, что позволило В. Фойту, современному венгерскому лидеру изучения фольклоризма, говорить о традиционном и новом фольклоризме на II Международной конференции по фольклоризму (Кечкемет, ВНР, 1981).

Разумеется, между фольклором и фольклоризмом существуют прямые и обратные связи. Но если воздействие фольклора на фольклоризм всегда положительно, то влияние фольклоризма на фольклор может быть и положительным, и отрицательным. Это важный тезис, так как главная дискуссионная проблема состоит сейчас, по моему, не столько в более или менее схематичной классификации форм и видов фольклоризма, сколько в оценке сущности его проявлений, в содержательной, качественной стороне этого сложного и пестрого феномена.

Фольклоризм преследует разные цели, и осознание их важно для определения его феноменологической сущности. В самом деле, как культурологический феномен фольклоризм предполагает развитие и сохранение самого фольклора (в прямом и обратном воздействии); как социально-психологический феномен включает самореализацию исполнителей, приобщение их к народным традициям через исполнение фольклора и тем самым их не только артистическое, но и своего рода этническое самоутверждение; как эстетический феномен фольклоризм выступает в процессе становления национального искусства вообще, включая не только «серьезные» жанры, но и эстраду; наконец, как собственно социологический феномен фольклоризм определяет новый досуг членов общества, ибо затрагивает важнейшую бытовую сферу коллективного музицирования.

Наиболее деликатная проблема — разграничение народной современной песни и фольклоризма. В 1950-е гг., когда у нас шли известные дискуссии о современном фольклоре, развивающем и обновляющем традицию, и художественной самодеятельности, постепенно выростала и, наконец, к 1970-м гг. стала во весь рост проблема фольклоризма. Не сразу назвали ее своим именем; еще значительное время



она невольно скрывалась под старыми терминами, пока на рубеже 1960—70-х гг. не наступило время для решительного размежевания. Важно осознать, что это время — не точка, а процесс, и этот процесс становления фольклоризма как особой социальной и культурной области продолжается поныне.

До сих пор совершенно не осмыслен исторически тот тонкий и не вполне явный социально-психологический феномен, который я назвал бы феноменом замещения. Суть его, по-моему, состоит в том, что собственно современное народно-песенное творчество невольно уступило свои социальные и культурные позиции различным формам современного фольклоризма, который занял в жизни масс огромное место, включая и то, на которое могло бы претендовать и фольклорное новотворчество. Тот факт, что современная народная песня и современные явления фольклоризма суть разные феномены, должно сказаться уже на уровне систематизации.

Предложения в области систематизации — главная цель этого раздела настоящей статьи.

Что касается современного народно-песенного творчества, то оно сконцентрировано преимущественно в жанровой области лирики и лишь у немногих народов также и в эпосе (напр., у казахских жырши). Если это справедливо, тогда целесообразно разделить всю эту обширную область не по традиционному для советской фольклористики жанровому пути и не по тематике (что само по себе всегда выглядело облегченным уходом от сложной проблемы), а принципиально иначе — на две большие сферы: коллективной и индивидуальной лирики. Имеется в виду выражение преимущественно коллективных или преимущественно индивидуальных чувств, образов, эмоций, путей восприятия действительности и т. п. Каждую из этих двух больших сфер целесообразно разделить одновременно по тематике и по социальной функции (бытовому применению), с тем чтобы в дальнейшем, *учитывая их различные пересечения*, определить и важнейшую для произведений народного творчества классификационную категорию стиля. Например:

Лирика					
Коллективная			Индивидуальная		
Тематика	Стиль	Функция	Тематика	Стиль	Функция
патриотическая,	походный марш,	на демонстрации,	любовная,	лирическая песня-романс,	свадебная,
о труде,	хоровая песня,	свадебная,	шуточная,	частушка,	детская,
шуточная и др.	хоровые куплеты, частушки	плясовая, праздничное застолье, неприуроченная	о труде и др.	традиционные напевы	застольная, плясовая, неприуроченная и др.

Естественно, что для разных национальных культур конкретные пересечения тематики и функции дадут разные стилиевые решения современного песенного фольклора. Такая систематизация пластично отражает реальную картину современного фольклора в его отстоявшихся и складывающихся формах, без предвзятого схематизма, без теоретической априорности, оставляя простор для новых рубрикаций, и результаты ее для разных национальных культур могут оказаться весьма различными.

Что же касается явлений современного фольклоризма, то они систематизируются совершенно другим образом. Прежде всего необходима систематизация по основным областям его проявления. Таких областей (основных) я насчитываю пять:

фольклор в профессиональном художественном творчестве всех видов;

фольклор в науке и педагогике;

фольклор на сцене;

фольклор на фестивале и праздниках (включая новые обряды);

фольклор и средства массовой коммуникации (включая грам-пластинки и рекламу).

Дальнейшее разделение каждой из сфер современного фольклоризма возможно по разным признакам, из которых важнейшим представляется разделение по мере (силе) вторжения в реальные процессы подлинного фольклора. (Кстати, фольклоризм как мера вторжения в фольклор еще не изучался в должной степени.)

Каждые вид и подвид фольклоризма имеют свой адресат, свою публику. По существу, сейчас возникает публика нового типа, а именно те, кто предпочитает фольклорные жанры, открытые для них современной интерпретацией, без той функциональной ограниченности, которая была свойственна старой традиции<sup>4</sup>.

Теперь, с развитием всей форм фольклоризма, по-новому решается (или должна решаться) проблема сохранения, развития и судьбы традиционного фольклора. Это большая и самостоятельная тема. Замечу только, что самое любопытное в фольклорных фестивалях, напр., — это актуализация песен и жанров, уходящих из быта уже не в «небытие», а на эстраду, где фольклор обретает вторую жизнь. Это явление повсеместное.

Из всех видов фольклоризма наиболее продуктивный и сложный для осмысления — фольклор на сцене. Если фольклор на сцене — это новое (социально-художественное) явление, то обработки фольклора — это новый жанр музыкального искусства (не фольклорного, а профессионального), весьма продуктивный. Желательно не путать явление с жанром. Фольклор на сцене может существовать и вне обработок, и в той или иной обработке. С другой стороны, фольклор на сцене может представляться самими носителями фольклора и людьми «со стороны», специально осваивающими фольклорные традиции. Соответственно различаются первичные и вторичные ансамбли



со своей типологией. На этом пути уместна следующая систематизация (с учетом опыта музыкального фольклоризма в СССР):

### 1. Фольклор на сцене без обработки.

а. В исполнении первичных ансамблей: сами носители данной фольклорной традиции исполняют репертуар своего региона, в своей локальной манере, но в новом для себя исполнительском контексте — вне быта, в концертной форме или в составе проведения новых празднеств. При этом инициатива такого исполнения может исходить и не от самих исполнителей, а от их организаторов. Зато после обычного выступления инициативу берут исполнители: каждый концерт фольклора обычно заканчивается свободным музицированием, не связанным со сценой, когда ни «артисты», ни публика не расходятся, так как нуждаются в более непосредственном контакте. Эти замечательные художественные акты, не укладывающиеся в систематизацию, требуют специального изучения.

б. В исполнении вторичных ансамблей: в их составе профессионалы, пришедшие к данной традиции извне, осваивающие фольклорный репертуар разных локальных традиций, поющие в разных исполнительских манерах, вплоть до освоения фольклора разных народов (таков Ленинградский камерный фольклорный ансамбль под руководством И. В. Мациевского, напр.). Если для первичных коллективов освоение чужих традиций по существу невозможно, то для вторичных ансамблей это становится нормой. Таким образом, наряду с национальной интерпретацией у нас складывается новый тип самореализации — не только национальной, но и интернациональной сущности современного интеллигента. Творческая приобщенность к другой национальной культуре приносит особое удовольствие.

### 2. Фольклор на сцене с обработкой.

а. В исполнении ансамблей песни и пляски.

б. В исполнении академических хоров, осваивающих фольклорный репертуар в более или менее стильных обработках. В этих случаях, как правило, фольклор исполняется не ансамблями, но хорами. Такая количественная метаморфоза переходит в качественную, ибо для многих традиционных культур хоровое пение нетипично, тогда как ансамблевое нормативно. С переходом от ансамбля к хору с его дублированием голосов в отдельных партиях сразу же меняется отношение к звуку, к строю, к фактуре и проч.

Существенно отметить, что обработки фольклора оказываются более легкой задачей для представителей иной стилистической культуры, нежели его воссоздание в оригинальной форме, ибо обработка вводит фольклор в иную, уже привычную для автора обработки музыкальную систему, так или иначе пренебрегающую спецификой фольклора (строем, тембром, фактурой, ролью вероятности голосоведения и проч.). Это и дает нам право говорить о фольклоре на сцене обработанном и необработанным — как о фольклоризме разного

типа. Живой фольклор выступает при этом не только источником фольклоризма, но и мерой его ценности, источником нашего понимания того, что «такое хорошо и что такое плохо» в фольклоризме. Мы живем в счастливое время, когда расцвет фольклоризма еще не означает гибели фольклора, но вступает с ним в различные творческие связи и отношения, взаимооценки, взаимоотсветы. Теперь не только фольклор становится для фольклоризма объектом подражания, но и сам фольклоризм выступает объектом подражания для некоторых фольклорных коллективов, не говоря уже о множестве вторичных ансамблей, равняющихся не столько на подлинный фольклор, сколько на уже существующие и популярные вторичные же ансамбли.

Фольклор и фольклоризм могут быть систематизированы и по типам исполнительского контакта с аудиторией. Если для фольклора слушательский контакт так же традиционен, как и сам фольклор, и образует с ним единую систему, единую социально-психологическую среду, то для фольклоризма в принципе нет закрепленной аудитории: адресат принципиально сменяем и больше того: самораскрытие вторичных ансамблей меняется в зависимости от типа и характера аудитории. Поэтому, в частности, нельзя выносить окончательное суждение о коллективе по какому-либо одному его выступлению в аудитории одного типа.

Современный фольклоризм в СССР сочетает в себе два движения: из фольклора берут, создавая ансамбли и произведения в фольклорном стиле, но одновременно фольклору и дают — помогают, оберегают, поднимают, выдвигают, развивают его собственное богатство, его собственные традиции, выносят фольклор на сцену в подлинном его виде, причем не только в своей (сельской) среде, но и в городах. Происходит знаменательный процесс: традиционное искусство выходит из узколокальных сфер, становится общенациональным, удовлетворяет эстетические вкусы и потребности современного городского слушателя. Город жадно тянется к своим культурным истокам, к деревне, как некогда деревня жадно тянулась к городской культуре, для нее новой. Взаимосвязь городских и сельских традиций в фольклоре и фольклоризме — знамение времени.

При этом в советскую эпоху изменилась и исследовательская позиция: фольклорист уже не может ограничиться пассивной фиксацией традиции, но, будучи представителем так называемого научного фольклоризма, начинает, вольно и невольно, развивать исполнительский фольклоризм, способствуя сохранению и развитию местных традиций. Ныне происходит органичное взаимодействие фольклора и разных типов фольклоризма на различных стадиях работы фольклориста и этномузыковеда. Наряду с наблюдением фольклористы все чаще прибегают к экспериментированию и даже направлению деятельности своих информаторов. Такой подход предполагает активное вмешательство в современный художественный процесс. Фольклорист оказывается участником современного фольклорного движения — движения к фольклоризму. Сама фольклорная практика стала



сочетать в себе черты фольклора с чертами фольклоризма. Отсюда и двойственность позиции фольклориста: он и наблюдает, и соучаствует. Происходит знаменательная смычка инициативы фольклора с инициативой фольклоризма. Все это заставляет нас по-новому ставить вопрос о судьбе фольклора вообще и гораздо более оптимистично, чем это могли делать наши предшественники.

## 2

Как бы мы ни определяли фольклоризм, одно безусловно: фольклоризм предполагает большую или меньшую степень вторжения в непосредственный, традиционный фольклорный процесс. В этом смысле представляется удачным название одной из статей о творчестве известного в стране русского фольклорного ансамбля под руководством Д. Покровского — «Участие в песне»<sup>5</sup>. И хотя фольклоризм не моложе самой фольклористики (разве фигура фольклориста — собирателя, публикатора и т. п. — не из области фольклоризма?!), все-таки лишь в последние десятилетия вопрос о фольклоризме как явлении приобрел специальный интерес и безусловную актуальность<sup>6</sup>. Объясняется это и все возрастающим количеством проявлений современного фольклоризма (от фольклора на сцене до типичного для буржуазного Запада использования фольклора в индустрии туризма), и тем, что называется современной научной парадигмой (тот облик науки, который приобретает доминирующее значение и представляется наиболее прогрессивным в данное время). В фольклористике складывается ситуация, в чем-то аналогичная ситуации в физике XX в., и касается она взаимоотношения специалиста и его объекта: влияет ли наблюдатель на наблюдаемое? зависит ли наблюдаемое от характера наблюдения?

В фольклоре как в сфере народного искусства тип восприятия всегда имел существенное значение и был как бы запрограммирован (тип восприятия входил в систему жанра; ср. восприятие народного повествования, обрядовой песни или пляски!). Сам факт вторжения фольклориста в фольклорный процесс (даже в функции, казалось бы, наиболее безобидной, пассивной — наблюдателя и регистратора) уже влияет на характер народного исполнения и вызывает в нем те или иные изменения, т. е. вольно и невольно воздействует на фольклор. В результате и фольклористика узнала экспериментирование, но границы дозволенного — как проблема — еще никем не исследованы. Очевидно, что фольклор не терпит принуждения; но не менее очевидно, что фольклоризм не может без принуждения. Выход — в оправданности такого принуждения, в его функциональной и эстетической целесообразности, в его социальной и художественной уместности.

Многие проблемы фольклоризма еще не осмыслены музыковедами. Осмысление их — дело насущное. Вдумаемся хотя бы в следующее: именно на стадии национального самосознания проблемы фольклора и фольклоризма становятся трудно отделимыми. Всякое

национальное становление в области искусства осуществляется в формах того или иного фольклоризма. Фольклоризм — явление историчное, обладающее своими стадиями развития. Заостряя мысль, можно сказать, что вообще фольклор явился науке в форме... фольклоризма. Все ранние, романтические, и многие последующие публикации фольклора были не чем иным, как публикациями фольклора, «причесанного» под фольклоризм. Подлинный фольклор — буквально открытие рубежа XIX—XX вв. (вспомним хотя бы знаменательное открытие русского эпоса в живой традиции или хорового многоголосия в звукозаписях и т. п.). И знаменательно, что подлинно национальный фольклор открылся науке и искусству в эпоху усилившейся тенденции к интернационализации всех сфер жизни.

Хотя о фольклоризме как таковом стали говорить, употребляя и этот термин, еще в конце 1920 — начале 1930-х гг.<sup>7</sup>, только в последнее двадцатилетие проблема фольклоризма современного искусства и быта стала широко обсуждаться в международном масштабе<sup>8</sup>. Народная песня в быту, на эстраде, в педагогическом процессе, в самодеятельном и профессиональном творчестве или, говоря словами В. Виоры, вопрос о вторичной форме существования фольклора в современности — вот что волнует сегодня прогрессивных искусствоведов мира. Но если для многих буржуазных ученых интенсификация вторичной жизни фольклора, различных форм его трансформации, репродукции, адаптации есть свидетельство умирания его первичной силы, то для советских ученых этот вопрос не стоит так прямолинейно. Достаточно напомнить позицию Б. Н. Путилова, с диалектической тонкостью осветившего проблему на русском материале. Его вывод гласит: «Переход фольклора в состояние художественного наследия не есть непреходящий признак его угасания, не есть предвестник более или менее скорого его конца; этот переход есть один из важных моментов качественного преобразования форм его жизни и развития в новых исторических условиях...»<sup>9</sup>

Эту диалектическую гибкость и непрямолинейность реальных процессов мы должны постоянно учитывать, даже когда частично присоединяемся к утверждениям о том, что художественная самодеятельность включает фольклор в свой репертуар якобы только тогда, когда он превращается в художественное наследие; при этом художественная самодеятельность, преодолевая региональную и художественную замкнутость фольклора, способствует интернационализации художественного процесса<sup>10</sup>. Поэтому фольклор ныне приобретает новое значение и как средство эстетического наслаждения, и как источник для познания своего народа и, следовательно, нас самих в проекции собственной и мировой художественной истории. Поэтому же получает признание и оценку у новой публики не только свой фольклор, но и музыка других народов; происходит прогрессивный процесс международного обмена художественными ценностями — процесс, ставший особенно органичным в условиях братского сотрудничества советских социалистических республик. В той же связи находится переосмысление фольклора в новом, поистине монумент-



тальном плане, — когда он звучит в своей национальной и интернациональной мощи на международных молодежных фестивалях и общенациональных торжествах и способен объединить действительно широкие массы народа.

Ясно, что в современном социалистическом обществе фольклоризм наряду с фольклором выступает частью классического наследия и «становится органическим элементом демократической социалистической культуры»<sup>11</sup>.

Бесспорно, что в настоящее время тяготеют к фольклору многие формы культурной жизни советского многонационального общества, включая эстраду<sup>12</sup>, музеи (напр., экспозиция традиционной севернорусской ярмарки сопровождается живым ярмарочным фольклором), педагогику, творчество во всех отраслях искусства. В целом возникает яркая картина, разобравшись в которой аналитически не так уж легко.

До сих пор не обращалось внимания на то, что фольклоризм в советской действительности существует в двух различных проявлениях. Одно, общеизвестное, касается тех или иных форм вторичного бытования традиционного фольклора — преимущественно в городе, в условиях письменной культуры, сценической интерпретации и средств массовой коммуникации; другое же, пока не имеющее даже названия, касается тех или иных форм фольклоризма в недрах самого фольклора, в процессе развития самого народного творчества. Речь идет не о художественной самостоятельности в общепринятом понимании, а о самостоятельном народном творчестве в собственном смысле слова, об организационной инициативе «снизу». Яркий пример такого типа современного фольклоризма, неизвестного буржуазной культуре, дает опыт социалистического Казахстана: эпические сказители (жырши) Южного Казахстана, по свидетельству А. Б. Кунанбаевой, объединяются в бригады, кочующие по огромному региону республики и за ее пределами со своими гастрольными выступлениями, принимающими иногда любимую народом традиционную форму соревнований-айсытов. «Тем самым, — подчеркивает Кунанбаева, — сохраняется и столь обязательная черта древнего института сказителей, как странствия, в процессе которых жырши совершенствуют свое искусство, расширяют диапазон творчества, знакомясь с особенностями исполнения эпических сказаний другими певцами, постоянно пополняя свой репертуар новыми произведениями»<sup>13</sup>.

В эпических бригадах поражает не только факт объединения представителей традиционно сольного искусства, но и другое: эпос, воспринимаемый обычно как самый архаичный и отживший свое жанр фольклора, несовместимый с темпами и интересами XX в., оказывается организованным в современные формы советской самостоятельности трудящихся масс, оказывается актуальным и нужным народу в тех регионах, где по традиции эпос не чуждался современности. Указание на этот тип «фольклорного фольклоризма», надеюсь, вызовет должный интерес к аналогичным формам современного народного творчества в разных республиках СССР.

то же касается «городского фольклоризма», то здесь наиболее ематична и актуальна сценическая интерпретация фольклора. Фольклор на сцене — вопрос дискуссионный, обсуждаемый давно, но понине не вполне проясненный. Ясно, что различные жанры фольклора допускают разную степень их сценического претворения, а одни и те же жанры могут быть вынесены на эстраду в различных формах.

Еще в 1912 г. известный в России музыкальный критик Ю. Д. Энгель писал о том, что настоящая народная песня «всегда «действо» — прямое ли, символическое или только душевное...»<sup>14</sup>. В этом определении, как и в других аналогичных, подчеркивается сценичность, заложенная в самом фольклоре. О том же говорит, по мнению многих, и известное русское крестьянское выражение «играть песню» (вместо литературного «петь песню»). В одной из малоизвестных рецензий (на концерт О. Ковалевой 1.XII.1914 г.) Энгель впервые дал типологию певцов народных песен на эстраде: 1) тип Плевацкой (т. е. «под народные»), 2) тип Третьяковой (т. е. интеллигентное, мастерское подражание фольклору, но с некоей абстрактностью интонирования, ибо изучают его по сборникам), 3) тип Ковалевой (по автору, высший тип): «она не изображает, как поют в деревне, но просто поет, как там поют»<sup>15</sup>. Такая подлинная и вместе с тем культурная передача — в своем роде идеальное исполнение.

Думаю, что наши теоретики фольклорных ансамблей легко найдут современные примеры всех трех типов эстрадного исполнения фольклора, четко обозначенных и охарактеризованных Энгелем.

Со своей стороны, я бы вычленил три типа сценической интерпретации фольклора: 1) тип этнографического концерта, т. е. выступление самих народных исполнителей на эстраде (традиция, идущая от Е. Линевой и М. Пятницкого, ныне широко развитая Всесоюзной комиссией народного музыкального творчества Союза композиторов СССР, фольклорной комиссией СК РСФСР и другими советскими организациями); 2) тип фольклорного ансамбля, т. е. выступление молодых «учеников» народных исполнителей, обычно имеющих специальное музыкальное образование и стремящихся подражать фольклорным самородкам, копировать их, стилизовать, а в лучших случаях — проникать в их творческую лабораторию, осваивать их певческий метод, их своеобразный интонационный строй, артикуляцию, специфику их исполнительского общения и поведения, искусство импровизации и т. д. (ныне существует уже несколько подвидов таких фольклорных ансамблей, находящихся на разных уровнях постижения подлинного фольклора и неодинаково понимающих свою цель); 3) тип государственных ансамблей песни и пляски, академических хоров и других художественных коллективов, исполняющих так называемый «обработанный» фольклор, без стремления к адекватной передаче его исполнительской специфики, но в лучших случаях частично, в рамках своих исполнительских возможностей и традиций, претворяющих отдельные черты живого фольклорного звучания.



Естественно, что каждый тип вынесения фольклора на эстраду имеет свои подтипы, различную меру связи с подлинным фольклором, по-своему решает вопросы репертуара, исполнительского стиля, костюмов, соблюдения элементов народного синкретизма, диалектной специфики и т. п.<sup>16</sup> Что касается фольклорных ансамблей, то как целое культурное течение, без которого уже немислима музыкальная жизнь почти всех республик СССР, они безусловно образуют некое новое явление современной жизни советского народа. По сравнению с дореволюционными ансамблями это уже не отдельные, исключительные коллективы, а целая система типов ансамблей. Причем каждый тип ансамбля имеет свой особый адресат, свою публику и, соответственно, свои творческие проблемы. Назову хотя бы проблему репертуара: что петь? Наиболее выигрышные на сцене танцевальные и игровые жанры, веселые, быстрые песни, вычлененные из фольклорного массива, искажают реальную картину фольклора, дают превратное представление даже о том или ином национальном характере, обедняют культуру (напр., можно ли представить себе русскую песенность без широкораспевной протяжной песни?!), ведут к возникновению ложной престижности одних жанров за счет других и т. д.

Или проблема так называемой точности воспроизведения фольклорного исполнительства. Для одних ансамблей петь точно, как народ — и по строю, и по характеру интонирования, и даже по исполнительской мимике, — обязательное требование; для других же точное воспроизведение какого-либо единичного музыкального факта, единичного народного исполнения, которое в любой момент в самом фольклоре меняется, и практически невозможно и принципиально немислимо. Найти золотую середину, творчески учесть диалектику единичного и общего в фольклоре — труднейшая задача, стоящая сейчас перед большинством фольклорных ансамблей как одной из наиболее перспективных ветвей современного эстрадного фольклоризма.

Особую ветвь фольклоризма составляют так называемые этнографические грампластинки и другие жанры пропаганды искусства фольклорных исполнителей (первичных и вторичных) средствами грампластинки. Некоторые итоги этой работы в СССР подытоживаются в настоящем сборнике (см. раздел III). В настоящее время готовится к выпуску большая серия грампластинок — антология «Музыкальное творчество народов СССР», четвертая часть которой посвящена музыкальному фольклору. В этом издании, по данным Всесоюзной студии грампластинки «Мелодия», найдут отражение студийные, архивные записи, записи всесоюзных и республиканских этнографических концертов, а также реставрированные записи фольклорных экспедиций, сделанные в естественной бытовой обстановке. В издание войдет порядка 800 образцов музыкального фольклора более ста народов нашей страны — помимо продолжающегося издания других выпусков, пропагандирующих творчество народных вокальных и инструментальных коллективов всех республик СССР<sup>17</sup>. Качество этих грампластинки составляет особую проблему, исследованную и освоенную специалистами все еще недостаточно.

В целом можно утверждать, что явления и проблематика фольклоризма в той или иной форме занимают сейчас весьма заметное место в жизни всех советских народов. Ибо, по справедливой формулировке В. Е. Гусева, фольклоризмом в СССР обозначается «сложный, противоречивый процесс освоения фольклора в различных сферах культуры современного общества»<sup>18</sup>.

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка. Л., 1968, с. 297.

<sup>2</sup> Аксук С. Заметки о современной народной песне. — Сов. музыка, 1950, № 11, с. 59.

<sup>3</sup> Джиджев Т. Музикален фолклор и музикална самодейност — съвременни връзки и взаимоотношения. Доклад на Международном симпозиуме «Фольклор и художественная самодейность» (Бургас, 1974).

<sup>4</sup> Ср. позицию Т. И. Живкова, сформулированную в его докладе «Исторически и съвременны аспекти на връзката между фолклора и художествената самодейност». — Там же.

<sup>5</sup> Коханова Л. А. Участие в песне. — Молодой коммунист, 1975, № 10, с. 98—100.

<sup>6</sup> Не случайной специальной статья о фольклоризме впервые появилась уже и в «Краткой литературной энциклопедии», т. 9 (М., 1978), с. 762 (автор В. Е. Гусев).

<sup>7</sup> См., например: Sanchez de Fuentes Ed. Folklorismo. Habana, 1928; Marinus A. Le neo-folklorisme. 5-e ed. Bruxelles, 1931; Viner M. Folklorizm und folkloristik. — In: «Problemes fun folkloristik», zamlung I. Kiev, Nacmînd-ferlag, 1932.

<sup>8</sup> Moser H. Vom Folklorismus in unserer Zeit. — Zeitschrift für Volkskunde, 58 (1962); Bausinger H. «Folklorismus» jako mezinárodní jev. — Národopysne aktuality, VII, 1970; Ritig N. Uz jednu diskusiju o folklorizmu. — Narodna umjetnost, kn. 7. Zagreb, 1969—70; Гусев В. Е. Про понятия і суть фольклоризму в умовах капіталізму і соціалізму. — «Народна творчість та етнографія», 1973, № 5; Его же. Фольклоризм как фактор становления национальных культур славянских народов. — В кн.: Формирование национальных культур в странах центральной и юго-восточной Европы. М., 1977; Его же. Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма). — В кн.: Современность и фольклор. М., 1977; Его же. О современном фольклоризме. В кн.: Фольклор и общество. София, 1977; Его же. Фольклор в системе современной культуры славянских народов. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1978, с. 283—298; Sirovatka O. Volkslied, Volksgesang und die Folklorismus. — Musicologica Slovaca, 7 (1978); Клотынь А. В контексте художественной культуры. — Сов. музыка, 1981, № 8.

<sup>9</sup> Путилов Б. Н. Русский классический фольклор и современность. — Rad XII. Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije. Ljubljana, 1968. Богатые материалы по современному фольклоризму имеются также в трудах съездов Международного совета народной музыки ЮНЕСКО, Межамериканского музыкального общества и особенно Югославского союза обществ фольклористов, начиная с 10-го тома (1963).

<sup>10</sup> Подробнее об этом: доклад Т. И. Живкова (см. п. 4), с. 11, 19—20 (отд. издание).

<sup>11</sup> Гусев В. Фольклор у системі духовні культури. — Народна творчість та етнографія, 1980, № 1, с. 13.

<sup>12</sup> Терская В. Тяготеет к фольклору. — Правда, 1980, 3 авг.

<sup>13</sup> Кунабаева А. Б. Современная казахская эпическая традиция. — В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—70 годов. Л., 1969, с. 153. Там же — о социальном положении современных казахских сказителей.

<sup>14</sup> Энгель Ю. Д. Глазами современника. М., 1971, с. 337.

<sup>15</sup> Там же, с. 401. Ср. Ковалева О. Исполнение русской народной песни. — Народное творчество, 1937, № 5, с. 17—19. Об О. Ковалевой см.: Глазкова Л. — Сов. музыка, 1948, № 3, с. 70—72.

<sup>16</sup> Эти проблемы постоянно обсуждаются и в прессе. См.: Копосов А. О русских народных хорах. — Сов. музыка, 1962, № 4, с. 21—26; Клуб и художественная самодейность, 1974, № 8.

<sup>17</sup> См. «Мелодия» (каталог-бюллетень), 1983, № 3 (16), с. 11.

<sup>18</sup> Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура... с. 10.