

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР  
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

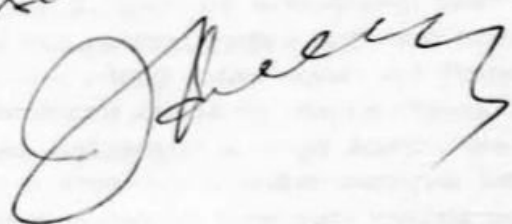
Э. АЛЕКСЕЕВ

**ФОЛЬКЛОР  
В КОНТЕКСТЕ  
СОВРЕМЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ**

РАССУЖДЕНИЯ  
О СУДЬБАХ  
НАРОДНОЙ ПЕСНИ

*Дорогому  
Михаилу Александровичу  
с самыми добрыми  
поздравлениями*

*29.11.88*



**Рецензенты:**

**Доктор искусствоведения  
В. В. МЕДУШЕВСКИЙ**

**Кандидат философских наук  
Н. Г. ШАХНАЗАРОВА**

Что такое музыкальный фольклор? В чем его принципиальные отличия от композиторского творчества, с одной стороны, и от массовой музыкальной самодеятельности — с другой? Как складываются судьбы народной музыки в условиях мощного и порой искажающего природу фольклора воздействия средств массовой коммуникации — концертной эстрады, звуко- и видеозаписи, радио, кино- и телеэкрана? Каковы в связи с этим насущные задачи современной музыкальной фольклористики? Эти и многие другие вопросы становятся предметом размышлений автора книги «Фольклор в контексте современной культуры» Э. Е. Алексеева.

А  $\frac{4905000000 - 391}{082(02) - 88}$  431 - 88

**ББК 85.31**

ISBN 5-85285-030-6

© Издательство «Советский композитор», 1988 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	5
Введение . . . . .	6
<b>Глава I. НА МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДСТУПАХ . . . . .</b>	<b>10</b>
Поперек научного знания . . . . .	11
Проблема понимания . . . . .	13
Не меньше трех . . . . .	16
Описание, анализ, эксперимент . . . . .	19
Еще немного о Золушке теоретического музыковедения . . . . .	22
<b>Глава II. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА И СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ . . . . .</b>	<b>27</b>
Что может дать фольклористам социология . . . . .	29
Ното сапес . . . . .	31
В синкретическом единстве . . . . .	33
Для чего поют на свадьбе? . . . . .	36
Во всеоружии социологического знания . . . . .	40
Приглашение к диалогу . . . . .	43
<b>Глава III. ФОЛЬКЛОР В КОММУНИКАТИВНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ОСВЕЩЕНИИ</b>	
1. Фольклор с точки зрения коммуникативного акта . . . . .	46
Функции коммуникативного акта и компоненты речевого общения . . . . .	47
Отправитель сообщения (адресант) . . . . .	49
Получатель сообщения (адресат) . . . . .	52
Контакт между отправителем и получателем информации . . . . .	53
Код . . . . .	55
Сообщение (текст, произведение) . . . . .	57
Контекст . . . . .	59
2. Коммуникативный акт с точки зрения фольклора . . . . .	60
Три типа общения . . . . .	63
На встречах курсах . . . . .	65
3. Механизмы передачи художественной информации в фольклоре и композиторской музыке . . . . .	66

<i>Глава IV. МУЗЫКАЛЬНОЕ ДВУЯЗЫЧИЕ</i> . . . . .	76
О пользе лингвистических параллелей . . . . .	77
Типы музыкального творчества (устная музыкальная речь и музыкальная литература) . . . . .	83
Профессионализм и любительство . . . . .	87
Музыкальный фольклор и художественная самодеятельность . . . . .	97
Еще немного о фольклоре, джазе и истинной импровизации . . . . .	106
<i>Глава V. В ЗАПИСИ, НА СЦЕНЕ, НА ЭКРАНЕ</i> . . . . .	114
О достоинствах и недостатках нотной фиксации . . . . .	114
Плюсы и минусы механической записи . . . . .	118
Музыкальный фольклор и грампластинка . . . . .	120
Жесткие рамки хронометража . . . . .	122
«Эффект студии» . . . . .	126
На концертной эстраде . . . . .	129
К лицу ли фольклору шумовой наряд? . . . . .	134
На пути к дискам-репортажам . . . . .	136
К проблеме научного комментария . . . . .	139
Об одной досадной закономерности . . . . .	143
На экране и за экраном . . . . .	147
Портрет в трех искажениях . . . . .	151
<i>Глава VI. В ПОИСКАХ РАБОТАЮЩЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ</i> . . . . .	154
Что может быть проще и доступнее . . . . .	155
Дети неустановленных родителей . . . . .	157
Музыкален ли музыкальный фольклор . . . . .	163
Рабочее определение: «доводка» и испытания . . . . .	164
<i>Глава VII. ПРИНЦИПЫ И МЕХАНИЗМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ФОЛЬ- КЛОРА</i> . . . . .	170
Постоянство среды . . . . .	171
Ограничения внешних воздействий . . . . .	177
Множественность проявлений . . . . .	179
Скрытое существование и резонанс-фактор . . . . .	181
Специализация естественная и искусственная . . . . .	188
О корректном взаимодействии . . . . .	191
<i>Глава VIII. МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ (Вместо Заключения)</i> . . . . .	196
Мы-чувство . . . . .	206
Генеральная функция . . . . .	209
В диалоге с новой техникой . . . . .	211
Новые задачи новой фольклористики . . . . .	215
Вместо эпилога . . . . .	219
Литература . . . . .	222
Contents . . . . .	226
By Way of a précis: V. Yerokhin. Things Look Promising (A Folklorist Facing Folklore) . . . . .	228

### От автора

Предлагаемая работа по своей теме, характеру и жанру принадлежит к числу тех книг, которые можно писать всю жизнь. Она является в этом смысле открытой книгой. Жизнь постоянно поставляет все новый увлекательный материал, и, углубляясь в него, трудно найти предел. За преодоленной открывается новая даль, за достигнутой ясностью — новая проблема.

Меньше всего хотелось бы, чтобы изложенные здесь рассуждения о фольклоре были расценены как попытка его идеализации. Отнюдь не ностальгические мотивы минувшего «золотого» фольклорного века, вряд ли когда-нибудь существовавшего, не тоска по утраченной гармонии движут мною, но желание осознать и описать и н у ю форму музыкально-художественного мышления, сегодня явно дефицитную, недопонятую и недооцененную в своих далеко не исчерпанных возможностях.

Писать о фольклоре трудно, о музыкальном — особенно. В некоторых отношениях он — вещь в себе. Вещь многолика, изменчивая и с трудом поддающаяся наблюдению извне и формализующему описанию.

Казалось бы, книга о фольклоре в наше время не может быть слишком оптимистичной. Фольклор — явление уходящее. Так полагают все. И если не все высказывают эту мысль открыто, то в качестве скрытого лейтмотива она, как правило, всегда присутствует в фольклорных работах.

Хотелось бы написать о фольклоре жизнеутверждающую книгу. Не потому, что я люблю или знаю его больше, чем другие. Как и другим, мне еще многое в нем неясно. Но я чувствую, что возможности фольклора не до конца раскрыты, и верю, что развитие современной общекультурной ситуации способно раскрыть эти возможности, и, как это ни парадоксально, выявить ключевое значение фольклора в нашу в общем-то антифольклорную эпоху.

Вера и ощущения — не аргумент в науке. Но они заставляют искать и находить для себя основания и аргументы.

Поискам аргументов для обоснования неисчерпаемости фольклорного искусства и был подчинен замысел этой книги. Цель ее — показать, что фольклор — это явление не только уходящее, но и возвращающееся.

## ВВЕДЕНИЕ

Музыкальный фольклор в контексте современной культуры — одна из острых и популярных тем сегодняшнего музыкознания. В ней много противоречивого, неясного, спорного; она может быть повернута в разных ракурсах, рассмотрена с разных точек зрения. Но ни с какой из возможных точек зрения ее не назовешь легкой.

Начать с того, что сами фольклористы все еще не выработали общего взгляда на то, что такое фольклор, что входит в границы этого емкого понятия, в чем заключены главные отличия его от всех других форм художественной культуры. Споры начались, по существу, еще задолго до того, как одним английским антикваром и любителем устной поэзии для всей этой области духовной культуры было найдено замечательно меткое слово «фольклор», что значит «народная мудрость». Одна за другой сменялись в фольклористике научные школы и направления, но и по сей день споры вокруг этого слова не утихают.

Более или менее устоялись взгляды на традиционный, преимущественно крестьянский фольклор прошлого. Однако открыто дискуссионным остается вопрос о его судьбе в современных условиях бытования. Стремительно меняется уклад жизни на селе, и с новой остротой встает извечный вопрос, жив ли еще традиционный фольклор или он уходит безвозвратно, будет ли он, вопреки печальным прогнозам, существовать и развиваться еще достаточно долго, или порожденные новым бытом, на смену ему придут иные формы музыкального творчества, с фольклором ничего общего не имеющие?

В литературе часто встречается и понятие «современный фольклор», трактуемое столь широко, что уже назрела необходимость в его уточнении. Какие же из вновь возникающих явлений и в какой мере можно отнести к этой, едва ли не наиболее проблематичной области современной массовой культуры, само существование которой во многом, если не во всем зависит от средств массовой коммуникации (печать, радио, телевидение и прочее). Как соотносить функционирование этих средств с живой народной традици-

ей и какое место занимает она, в свою очередь, в таком широко распространенном культурном феномене, как организованная художественная самодеятельность?

Особый аспект темы — вновь поднимающаяся волна композиторского интереса к народной музыке. Интерес, отнюдь не случайного, но продиктованного, очевидно, самой логикой развития современной, в том числе и академической, музыкальной культуры. Широкий спектр самых разных композиторских подходов к фольклору говорит сам за себя. Он свидетельствует о глубине и плодотворности взаимодействия, о всепроникающей взаимной коррекции двух этих видов музыкального творчества. Испытанная антиномия «фольклор — профессиональное композиторское творчество» — по-прежнему актуальна для существующей музыкальной практики. Она обладает и определенной теоретической ценностью, позволяет уяснить многие стороны современной музыкальной культуры, в том числе и существенные черты самого музыкального фольклора.

Широкое общественное внимание к фольклору в наши дни — показатель того, что судьба фольклора и судьба культуры неразделимы. В полноценно функционирующей культуре устный компонент оказывается незаменимой составной частью. В этом смысле вопрос о роли фольклора как одного из важных стимулов развития современной культуры заслуживает самого пристального рассмотрения.

Сказанного достаточно, чтобы представить себе количество и сложность проблем, связанных с данной темой. Совершенно ясно также, что эти проблемы не могут быть разрешены средствами традиционной музыкальной фольклористики — дисциплины преимущественно искусствоведческой, занятой главным образом исследованием собственно музыкальных закономерностей отдельных графически зафиксированных образцов фольклора. Специфические культурные, социологические, психологические и коммуникативные факторы, которые в конечном счете определяют фольклор как особый тип творчества, не схватываются приемами музыковедческого анализа. Не спасает традиционную фольклористику и «добавка» этнографического и исторического знания, носящая сугубо вспомогательный характер.

Именно поэтому традиционная музыкальная фольклористика до сих пор испытывает серьезные затруднения в определении своего предмета, а отсутствие такого определения, в свою очередь, делает неопределенной практическую направленность фольклористического знания.

Тем не менее, сегодня накоплено немало наблюдений над самыми разными сторонами фольклорной действительности. Эти наблюдения сделаны с точки зрения разных научных дисциплин — эстетики фольклора, этнографии, истории, филологии и тому подобного. Их простое суммирование не складывается, однако, в единую концепцию фольклора. Добытые эмпирические данные остаются замкнутыми в себе, изолированными друг от друга. Очевидно, назрела необходимость выработать единую методологическую позицию в подходе к фольклору, которая могла бы определить как сам предмет музыкальной фольклористики,

так и направление дальнейшей музыкально-фольклористической работы.

Подступы к выработке такой методологической позиции и составляют содержание этой книги.

Одна из главных задач, которая возникла в процессе реализации данного замысла, состояла в том, чтобы объединить и, насколько это возможно, согласовать между собой накопленные к настоящему времени разноаспектные и разноуровневые знания о фольклоре. Для выполнения этой задачи потребовалось:

во-первых, обосновать ограниченность каждого из сложившихся подходов к фольклору;

во-вторых, суммировать эмпирические факты;

в-третьих, произвести отбор необходимого, «работающего» методологического инструментария, с помощью которого накопленные факты упорядочиваются, а связи между ними становятся объяснимыми;

в-четвертых, выяснить закономерности, позволяющие выделить фольклорную деятельность из сферы художественной деятельности в целом.

Естественно, что при такой постановке проблемы пришлось обращаться не просто к отдельным источникам, но в принципе ко всей массе высказанных в литературе, звучащих в устных сообщениях и докладах, а также «носящихся в воздухе» мнений и сведений о сущности музыкального фольклора. Поэтому я вынужден был отказаться от традиционного обзора литературы, который в данном случае грозил бы вылиться в самостоятельное исследование и заполнить весь объем работы, а ограничиться отсылками к соответствующим источникам по ходу своего собственного рассуждения.

Это рассуждение до определенного момента ведется в двух отдельных планах — методологическом и эмпирически-описательном — для того, чтобы решение ключевых проблем (определение фольклора и вскрытие механизмов его функционирования) явилось результатом пересечения этих в конечном счете взаимосвязанных планов.

Избранный способ рассуждения в каком-то смысле можно считать экспериментальным, и это накладывает отпечаток на всю структуру работы.

В первой части книги (главы 1—4) к фольклорным явлениям последовательно прилагаются методологические «инструменты», взятые из разных областей знания — искусствоведческой, социологической, коммуникативно-психологической и культурологической, образующих в итоге динамичную, «открытую» систему взглядов на фольклор. В процессе такого последовательного методологического погружения целый ряд внутренних связей фольклора становится очевиднее, объяснимее. Это позволяет постепенно специфицировать фольклор, показывать его особенности в сравнении с другими видами художественной деятельности. Одним из концепционных узлов книги становится 4-я глава — «Музыкальное двуязычие», в которой предлагается модель современной музыкальной ситуации и определяется место в ней фольклорной деятельности.

Если в первой части работы осуществляются в основном теорети-

ко-методологические подходы к фольклору, то вторая часть (главы 5-7) посвящена практическому его рассмотрению. Она открывается анализом ситуации, сложившейся в результате интенсивного потребления традиционного фольклора городской культурой. Такой анализ позволяет вскрыть еще ряд особенностей фольклора и, в первую очередь, его неадекватную «схватываемость» практически всеми средствами фиксации техники и средствами массового распространения. Попутно обобщаются эмпирические наблюдения еще некоторых «составляющих» фольклора, «дорисовывается» его портрет.

Проблемы, возникающие в связи с «возмущающим» воздействием городской культуры письменного типа на фольклор, требуют для своего разрешения четкого разграничения фольклорных и нефольклорных форм творчества. Разграничение же это невозможно не только без теоретически исчерпывающего и практически целесообразного определения фольклора, но и без тесно связанного с этим выяснения принципов и механизмов его функционирования. Последние важны еще и потому, что современная культурная ситуация, поставившая в кризисное положение традиционный крестьянский фольклор, отнюдь не уничтожила художественного творчества фольклорного типа как такового. Происходящая в наши дни «фольклоризация» ряда областей музыкальной культуры обязывает к чуткой и заинтересованной культурной политике, основанной на знании законов функционирования фольклора и возможностей его адаптации к стремительным преобразованиям, характерным для нашей эпохи. Это позволило бы сохранить фольклор не как реликт, а как живой, функционирующий пласт культуры. Разумеется, такое возможно лишь на основе будущих достижений музыкальной фольклористики, переориентированной в соответствии с динамикой своего предмета.

Судьба культуры всегда зависит от механизма преемственности ее форм. Отсюда вытекает насущнейшая задача: совместить интенсивное собирание и изучение традиционного фольклора с пристальным вниманием к новым тенденциям в развитии современного массового песнетворчества. В связи с этим и музыкальная фольклористика должна быть соответствующим образом перестроена. Из дисциплины по преимуществу собирательской она обязана превратиться в науку аналитическую и экспериментальную, то есть отвечающую реальной сложности процессов разностороннего взаимодействия национальных музыкальных культур, в науку, вооруженную новой методологией и современной технической базой для полевого и лабораторно-экспериментального исследования.

Определив предмет музыкальной фольклористики, мы тем самым получаем возможность поставить перед фольклористикой новые задачи, решение которых будет иметь практический «выход» и, быть может, выведет ее из нынешнего кризисного положения. Размышления о месте фольклора в современной культуре и вытекающих отсюда новых направлениях фольклористической деятельности составляют содержание заключительной (восьмой) главы книги.

## НА МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДСТУПАХ

Для каждого, кто пытается определить сущность такого сложного и во многом противоречивого явления, каким представляется сегодня музыкальный фольклор, проблема методологического самоопределения оказывается главнейшей.

Четкость исходных методологических установок — необходимое условие любых рассуждений о фольклоре. С этой точки зрения целесообразно изложить главные идеи книги в виде нескольких тезисов, раскрытию и обоснованию которых и посвящена настоящая работа.

1. Фольклор представляет собой сложное синкретическое образование. Его место в исторически сложившейся системе научного знания до конца еще не определено или, во всяком случае, определено неоднозначно.

2. Изучение фольклора порождает с трудом интегрируемую совокупность противоречивых и в значительной мере гипотетических представлений, сложившихся в рамках различных научных дисциплин.

3. Путь к единому методологическому основанию видится в согласовании и взаимодействии как минимум трех подходов — искусствоведческого, социологического и психологического, которые при необходимости могут быть дополнены иными подходами.

4. За фольклористикой, таким образом, следует признать статус синтетической исследовательской дисциплины, которая, пройдя собирательский (описательный) и аналитический периоды становления, вступает ныне в экспериментальную фазу своего развития.

5. Выработка новой методологии в сфере изучения фольклора может способствовать обновлению и общему прогрессу гуманитарного знания.

Нетрудно заметить, что изложенная позиция существенно отличается от позиции традиционного музыкально-теоретического рассмотрения народно-песенного искусства. Попытаемся определить и обосновать эти отличия.

В последние годы много говорится о необходимости комплексного подхода к изучению фольклора. Комплексность выдвигается в качестве решающего условия, едва ли не в качестве панацеи от всех бед теоретической фольклористики. Но всегда ли требование это является вполне корректным?

Одно дело, когда перед нами действительно комплексный объект, включающий в себя такие самостоятельные, хотя и тесно взаимодействующие компоненты, как песня и декоративно-прикладное искусство, прозаический фольклор и инструментальная музыка. Эти компоненты тесно сплетены в традиционной культуре большинства регионов, и их одновременное изучение различными специалистами, каждый из которых пользуется своим исследовательским методом, представляется не только естественным, но и единственно возможным и результативным.

Иное дело, когда речь должна идти о действительно нерасчленимом, синкретическом единстве, каким является, к примеру, традиционный обрядовый хоровод. Слово и напев, обрядовое действие и танцевальное движение образуют в нем неразрывное целое. Строго говоря, объект изучения в данном случае выступает перед нами не как комплекс составляющих, а как целостный организм. На компоненты «распадается» он лишь в результате «комплексного подхода», в процессе разноаспектного, разнодисциплинарного изучения. Конечно, по просьбе собирателя мастера народной музыки могут пересказать сюжет и припомнить слова хороводной песни, напеть без слов ее основную мелодию, показать и откомментировать танцевальный шаг или изложить «сценарный план» обряда, в который данный хоровод включается. Но почти всегда это будет для них определенным насилием над собой. Тот, кто пытался добиться при записи хороводной песни хорошего качества фонограммы и с этой целью «приковывал» исполнителей к микрофону, неизбежно замечал существенную потерю в естественности и художественной ценности звучания, особенно если исполнителей заставляли петь сидя, чтобы избежать произвольного включения их в танцевальное движение. Об этом же свидетельствует и тот факт, что далеко не каждый народный певец сможет безошибочно проговорить точный текст хорошо ему знакомой песни. Филологи должны теперь хорошо почувствовать несовпадение проговариваемого и поющего текста — несовпадение, прямо свидетельствующее о некоторой противоестественности отделения слов от напева в сознании народных исполнителей. Независимое изучение этнографами и музыкантами, хореографами и филологами отдельных сторон такого нерасчленимого единства, как обрядовый хоровод, и дает в итоге с трудом интегрируемую совокупность противоречащих друг другу представлений.

Трудно не согласиться, что требование комплексного подхода в описанных нами условиях является в определенном смысле результатом исторического недоразумения. Народная песня как целостный объект исследования обнаружила себя много позже того, как сложились научные дисциплины, причастные к отдельным сторонам этого

органически сложившегося единства. Вот почему народная музыка оказалась разорванной между музыковедческим и филологическим способами ее изучения, и вот почему филологи, как, впрочем, и музыковеды, успели создать стойкую и трудноразрушимую традицию неполного, одностороннего и, следовательно, неадекватного понимания народной песни<sup>1</sup>.

Так или иначе приходится признать, что структура современного научного знания не приспособлена для изучения таких непритязательных с виду явлений, как народная песня. И отчасти стремлением компенсировать этот печальный парадокс можно объяснить постоянно декларируемое требование комплексности в подходе к фольклорному объекту, обнаруживающему — вопреки своей природной, органической цельности — сложный, «междисциплинарный» характер. Область представлений о фольклоре располагается словно бы поперёк сложившейся системы научных знаний. Не становясь от этого ни сложнее, ни проще, фольклор попадает в поле зрения сразу нескольких существенно разнящихся и исторически разошедшихся гуманитарных дисциплин<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Быть может, высказанные здесь соображения прозвучат убедительнее, если я сошлюсь на положение в других областях научного знания и, в частности, в медицине. Там тоже все явственней осознается необходимость согласовать между собой неадекватные традиции частичных знаний о человеке. Специализация на отдельных болезнях достигла среди медиков такого уровня, что и здесь на повестку дня выдвигается идея целостного подхода к человеку. Не лишним оказывается вспомнить, что мы представляем собой не только и не столько конгломерат подверженных заболеваниям систем и органов, но еще и нерасторжимо целостный, чувствующий, мыслящий и переживающий организм. Вновь актуальной для современной медицины становится известная некогда каждому шаману истина, что любую вышедшую из строя часть органического целого эффективнее всего можно регулировать именно через целое — путем массивного психического воздействия.

Не так ли обстоит дело и с объектами фольклористического знания — с изучением народно-песенного искусства, рассредоточенным между социологией и этнографией, между различными отраслями искусствознания и филологией, между гуманитарно и математически ориентированными направлениями этих отнюдь не смежных научных дисциплин?

<sup>2</sup> Не случайно, когда речь идет о присвоении фольклористам ученых званий или о защите ими диссертаций, как правило, возникают затруднения при прохождении соответствующих документов по квалификационным нормам ВАКа. Не сразу и не всегда безболезненно решается вопрос о том, к какой именно научной специальности — исторической, этнографической или искусствоведческой — следует отнести работу соискателя. И эта процедура не остается чисто формальной. Обычно требуется внесение существенных корректив в саму научную работу, а последняя еще на ранней стадии написания уже оказывается подверженной определенной трансформации — в зависимости от намечаемого заранее дисциплинарного профиля.

Еще один пример «поперекдисциплинарного» статуса музыкального фольклора — более чем полувековая судьба крупнейшего отечественного хранилища звучащих фольклорных материалов — Ленинградского фонограммархива. Многие годы находится он под эгидой то одного, то другого, но одинаково непрофильного патрона — то Института этнографии, то Института русской литературы («Пушкинский дом»). Собранные в нем уникальные музыкальные коллекции никак не обретут, наконец, своего истинного хозяина — все еще неродившегося Всесоюзного института музыкального фольклора.

труда, но все-таки можем очертить, по возможности отделив музыкальный фольклор от смежных, хотя и тесно переплетающихся с ним явлений, то выработать методы исследования, соответствующие природе данного объекта, представляется задачей неизмеримо более сложной. В качестве объекта научного знания фольклор оказывается чрезвычайно труднодостижимым в дискурсивном анализе. По своим онтологическим свойствам он плохо соответствует требованиям, предъявляемым к предмету традиционной науки, не поддается жесткой и однозначной фиксации, а следовательно, и однозначному пониманию в традиционной системе представлений. Специфика предмета толкает нас к поискам нетрадиционных путей его понимания. В связи с этим возникает методологическая проблема понимания как такового. Вопрос этот сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

Современная философская мысль различает два уровня понимания — текстовой (аналитический) и личностно-смысловой (синтетический). Аналитическое понимание по традиции представляется истинно научным и сомнений по поводу его адекватности, как правило, не возникает. Это представление опирается на развитость языка современной науки и на убеждение, что его средствами схватываются все без исключения предметы и явления окружающего нас мира. «Современные языки, отражающие достаточно высокий уровень языкового мышления, таят в себе возможность адекватного перевода чужого „смыслового контекста“ посредством построения его модели средствами данного языка» (77, с. 5, см. также 10). Таковой, собственно говоря, и является традиция текстового прочтения бестекстового (в филологическом смысле) искусства устного общения. Но истинно адекватное понимание окружающего нас и для каждого из нас особым образом «очеловеченного» мира становится возможным лишь тогда, когда опосредованное результатами всей человеческой практики взаимодействие индивида с миром «расшифровывается» для него заново, то есть делается частью его собственного, индивидуального опыта. Иными путями второй уровень понимания, который, строго говоря, и является пониманием в полном смысле этого слова, недостижим.

Есть ли у нас в таком случае возможность приобщить современного читателя к сложному, своеобразному и чуть ли ни эзотерическому миру традиционного фольклора? По-видимому, в большинстве случаев приходится дать отрицательный ответ.

Что же в этих условиях остается, как не пытаться любыми, пусть даже самыми «ненаучными» способами, включая беллетризованные описания и другие обходные маневры, «расторгнуть» интуицию читателя, внести в его индивидуально-прочувствованный опыт ощущение иных, непривычных ценностей. В противном случае возникает хорошо знакомая и очень трудно преодолимая ситуация непонимания традиционного общества. Подобное непонимание возникает не потому, что мы не можем наблюдать традиционное общество или отдельные его проявления непосредственно (нередко это еще возможно).

Просто — «предмет понимания наличествует, но культурно-исторические контексты не совпадают» (77, с. 6).

Подчеркнуто временно искусство устной традиции дано нам в форме, исключающей возможность прямого дискурсивного анализа. Все методы изучения, и поныне прилагаемые к фольклору, являются методами косвенного исследования. В основе их лежит тот или иной способ искусственной визуализации звучания, перевода его в зрительный ряд. Такого рода «переводы» звучащего в зримое и до сего дня остаются обязательным условием любого анализа. Вопреки известной сентенции, музыка для своего изучения действительно нуждается в переводе — в переводе в пространственно-организованный вид, или, как говорят психофизиологи, в спатIALIZацию, без которой невозможна аналитическая деятельность. Для того, чтобы осмыслить структуру более или менее развитого музыкального высказывания, нам необходим нотный или какой-либо иной (например, графический), но обязательно зрительно воспринимаемый текст.

Какой бы из существующих сейчас методов музыкального анализа мы ни взяли, мы всегда будем иметь дело с совокупностью фиксированных текстов, адекватность которых звучащему оригиналу заведомо условна. То же самое происходит и в практике акустического анализа по осциллограммам или иным графическим изображениям звука. Всюду мы имеем дело не непосредственно со звуком, а с его визуальной моделью<sup>3</sup>.

Чтобы удостовериться, что это так, обратимся к лучшему, что есть в нашем музыковедении, — к традиции так называемого целостного анализа. Подводя итоги более чем полувековой истории становления и развития этого метода, один из его основоположников и признанных корифеев, Л. А. Мазель, фактически подводит нас к мысли об определенном кризисе этого метода даже в рамках академического музыковедения. В одной из своих последних статей он связывает существо применяемого ныне метода целостного анализа с определенным типом музыкальной культуры. В иных условиях, когда «самый тип музыкальной культуры изменился и продолжает изменяться на наших глазах», традиционный анализ структуры нотного текста оказывается недостаточным. «Чем менее стабилен тип музыкальной культуры, — пишет Л. А. Мазель, — тем недостаточней для анализа произведения разбор одной структуры, тем меньше шансов имеет такой разбор оказаться подлинно содержательным и соответствующим объективной действительности (52, с. 311, 316). «В сущности, само понятие целостного анализа, — продолжает он далее, — должно по отношению к современному композиторскому творчеству измениться, расшириться» (52, с. 320). Разумеется, анализ нотных текстов по-прежнему остается существенным элементом исследования, но поскольку само творчество совре-

<sup>3</sup> Принципиально иные возможности открываются с развитием цифровой (дигитальной) системы звукозаписи, представляющей звучащий материал в форме, которая допускает разноаспектный и разноуровневый его анализ с последующим синтезом на основе полного или частичного набора параметров. Последнее особенно важно для выработки действенных теоретических установок и их верификации.

менных композиторов нередко вырывается за пределы нотной графики, элемент этот может теперь выпадать.

То, к чему, в этом смысле, пришла современная композиторская музыка, издавна существовало в фольклоре.

Заведомо упрощая и даже несколько вульгаризируя, можно сказать, что нотная фиксация европейского стандарта зиждется на трех китах — на стабильной, равномерно темперированной звуковысотности, на более или менее упорядоченной метроритмике и на универсальной концепции опуса — законченного и обособленного музыкального произведения. Как только уплывает один из трех «китов», начинает улетучиваться и доверие к нотным текстам. В фольклоре, где мы сплошь и рядом встречаемся с нетемперированным строем, где ритмическая свобода порою граничит с ритмической неупорядоченностью или, по крайней мере, с заведомой «неквадратностью» метроритмики, где, наконец, полностью отсутствует установка на опус, любые нотные фиксации становятся принципиально неадекватными, не схватывающими сущность запечатляемого факта.

В отличие от буквенно-фонематического письма, способного зафиксировать, с большей или меньшей долей условности, любые проявления словесной (в том числе и разговорной) речи, нотная фиксация музыкальных звучаний отнюдь не универсальна. Она жестко «сфокусирована» на одном, исторически определенном типе композиторского языка, на многообразных, но в то же время внутренне единых стилях европейской музыкальной культуры последних трех веков. И чем дальше отходит от классического европейского стандарта современная композиторская культура, тем условнее и ненадежнее становится нотный способ ее фиксации. А коль скоро это так, то целостный метод анализа не может не претерпеть изменений.

«С одной стороны, разбор структуры и языка произведения стал не больше, чем половиной дела, — резюмирует Л. А. Мазель. — С другой же стороны, этот разбор — в условиях описанного расслоения средств современной музыки — очень усложнился. Но особенно трудоемким сделалось... рассмотрение анализируемого произведения под широким общегуманитарным, социально-культурным углом зрения» (52, с. 321).

Таким образом, сменившийся тип музыкальной культуры делает нотный анализ не просто затруднительным, но и малорезультативным. Зато существенно возрастает роль словесных описаний, всегда имевших первостепенное значение для характеристики фольклорных явлений. В свете сказанного мы можем теперь более критично относиться к тем попыткам приложения метода целостного анализа к народной песне, которые содержатся в наших лучших учебниках музыкальной формы. Блестящие анализы нотных записей русской народной песни, по сути дела, имеют косвенное отношение к фольклору, поскольку основываются на возведенных в ранг «произведений» композиторских и фольклористических «переводах» многовариантных в действительности песен. Каким бы высоким авторитетом (скажем, Балакирева или Римского-Корсакова) ни были подкреплены эти анализы, их адекватность фольклорной реальности остается для нас

под сомнением. Взятые как единичные, непреложные нотные тексты, эти классические образцы и их целостные анализы остаются лишь памятниками композиторско-музыковедческого их понимания, которое по самой своей природе не может не быть отличным от проникающего за нотный текст понимания фольклористического.

Услышать, зафиксировать, воспроизвести и проанализировать — такими представлялись до сих пор основные звенья сложного процесса постижения народного музыкального искусства. Каждое из них требует от исследователя внимания, навыков и тщательных усилий. Даже расслышать многое в народном музицировании вовсе не просто, на это требуются талант и время. Теперь хорошо известно, что даже выдающиеся музыканты-профессионалы не слышали, не воспринимали определенных пластов устной музыки своего народа. Для того, чтобы открыть и освоить такие пласты, требовались иной раз целые столетия. Так, лишь во второй половине XIX века была по-настоящему осмыслена композиторами и фольклористами многоголосная природа русской крестьянской песни. Не просто дался музыкантам-профессионалам крестьянский фольклор Венгрии; стоит в этой связи вспомнить об эволюции ее композиторской музыки от Листа к Бартоку. Последний практически открыл для нас новую музыкальную страну: обширный слой венгерской крестьянской музыки, который в свое время не был замечен Листом, увлеченным городским стилем вербункош. Между тем то, к чему приобщили нас Барток и Кодаи, не просто существовало во времена Листа, но именно тогда, вероятно, и переживало период своего высокого расцвета.

Подобные же примеры можно обнаружить во многих музыкальных культурах, и сопоставление соответствующих композиторских стилей будет при этом не менее эффективным. Шопен и Шимановский в Польше, Глинка, Мусоргский, Стравинский в России...

Каждый этап в истории музыкальной культуры предполагает свое слышание фольклорных явлений, по-разному неадекватное фольклорной реальности данного времени. Каждое новое поколение музыкантов вырабатывает свое представление о фольклоре, не говоря уже о том, что при этом оно нередко создает и исповедует свой собственный фольклор.

Не меньше трех

Но вернемся снова к междисциплинарному статусу музыкальной фольклористики. Как уже говорилось, ни одна из научных дисциплин, изучающих фольклор, не способна охарактеризовать этот объект в целом. Специфика фольклора, его характерный абрис остаются неуловленными. Для того, чтобы их выявить, требуется переориентация научного знания, в результате которой должна формироваться независимая от прежних, новая научная дисциплина — музыкальная фольклористика. Трудно, если не вовсе невозможно определить ее на плотно «застолбленном» поле гуманитарного знания, не попадая в зависимость от старших сестер (этнографии и музыковедения — у нас, или истории и культурной антропологии — на Западе). Тем не менее, подлинно научная музыкальная фольклористика не должна быть модификацией ранее существовавших дисциплин. От того, сможет ли фольклористика выра-

ботать свой собственный исследовательский метод, зависит ее судьба как самостоятельной научной дисциплины. Как долго нам предстоит довольствоваться комбинированием методов других наук — смежных и не очень смежных — искусствознания, социологии, психологии и других? Если быть до конца последовательным, в этом, собственно говоря, и кроется главная проблема становления фольклористики, скрываемая разговорами о комплексном методе исследования фольклора.

А что, если решение этой проблемы лежит не в плане поисков совершенно особого, сугубо фольклористического метода и отказа от всех методов, пришедших из других наук? Если специфика музыкальной фольклористики диктует необходимость сочетания всех этих методов, согласования их в некоторой системе? Что, если комплексный метод и есть комплекс методов? Тогда остается только согласовать эти методы между собою. Вопрос заключается в том, как это сделать на практике.

Объект музыкальной фольклористики может быть трактован одновременно и как искусство, и как жизнь, и как «художественный быт»: он насквозь парадоксален. Две диаметрально противоположные точки зрения на него — как на внутриситуативное искусство и как на художественно организованную жизнь — не так-то легко примирить. В сущности, обе точки зрения односторонни и потому несправедливы. Должна существовать как минимум третья точка зрения, обобщающая и вбирающая в себя как эстетический, так и социологический опыт рассмотрения фольклора, третья позиция, с которой можно было бы достаточно объективно оценить его двойственную природу. Такую точку зрения естественнее всего искать в психологическом подходе, поскольку именно в нем учитываются механизмы восприятия.

Таким образом мы можем выдвинуть три основных подхода к фольклору — эстетический, социологический и психологический. Эстетический — потому что мы имеем дело со специфической, художественно осмысленной жизнедеятельностью. Социологический — ибо эта деятельность носит общественно обусловленный характер. Психологический же — потому, что мы сталкиваемся здесь с особым рода творческой активностью, заложенной в глубинах человеческой психики. Вопрос не состоит в том, чтобы отдать пальму первенства одному из трех ракурсов рассмотрения фольклора. Проблема в том, как их «гармонизовать», как осуществить синтез трех названных подходов.

Откажемся на время от безраздельно господствующего в науке дискурсивного анализа и перейдем на позиции обобщенно-интуитивного постижения объекта<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Строго говоря, обобщенно-интуитивное постижение свойственно восприятию любого жизненного объекта. Ввиду же сложной синкретической природы большинства фольклорных явлений, здесь оно тем более оправданно. Именно интуитивное постижение оказывается наиболее результативным способом познания фольклорной реальности. Это хорошо известно всякому опытному и добросовестному фольклористу-собирателю. Но интуитивно-обобщающее начало, порою подсознательно, присутствует и в аналитическом исследовании фольклора, как, впрочем, и в любом гуманитарном исследовании.

В этом случае каждый из перечисленных подходов должен претерпеть определенную трансформацию. Искусствоведческий (в нашем случае — музыковедческий) должен перерасти нормативную эстетику и академически-школьную теорию. Социологический подход — преодолеть рецидивы вульгарной прямолинейности, подняться на высоту социологии художественного творчества. Психологический подход<sup>5</sup> призван выступить во всеоружии современного психологического знания, методов индивидуальной и коллективной психологии, социо- и этнопсихологии, психологии креативного, творческого начала и психологии подсознательного.

Каждый из трех подходов, взятый изолированно, не схватывает главного в сущности фольклора и дает лишь неполное, частичное знание, которое на поверку оборачивается фактическим незнанием. Гуманитарно-филологическая, как и традиционно-музыковедческая, позиция скорее закрывает от нас сущность фольклора, подменяя принципиально непереводимый на письмо характер устной культуры анализом именно таких, «переводных» текстов. Общесоциологический подход также малоэффективен, поскольку он не нацелен на специфические социальные условия, в которых осуществляется устное художественное творчество народа. Психологический подход может быть результативным также только при учете специфики объекта и должен включать в себя психологию индивидуальной и коллективной памяти, психологию общения, психологию восприятия (музыкального, в частности).

Не следует, впрочем, полностью отвергать результаты подобных узкоспециализированных исследований фольклора. Правильное соотношение частичных знаний способно дать в итоге цельное и адекватное реальности знание. Все дело заключается в том, как соотносить между собой эти частичные знания, чтобы в итоге рождалось истинное представление о сложном и неподдающемся разъяснению объекте.

В этой связи нелишне вспомнить старую восточную мудрость, которая гласит: «Если ты закроешь двери для всех заблуждений, истина останется за порогом». Именно так и происходит в данном конкретном случае, в том числе и тогда, когда реализуются одновременно два из трех названных подходов<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Заметим, что если эстетика и социология фольклора уже как-то разработаны и имеют специальную литературу — назовем, помимо известных заметок Б. В. Асафьева (5), книгу В. Е. Гусева «Эстетика фольклора» (16) или сборник «Социологические аспекты изучения музыкального фольклора» (81), то психология музыкального фольклора до сих пор находится в эмбриональном состоянии. Мы можем назвать пока лишь один источник — опубликованную недавно в Румынии монографию Гизелы Сулицяну «Психология музыкального фольклора» (113).

<sup>6</sup> Например, если предпринимается социологический анализ с учетом психологических факторов, т. е. учитываются общественные и одновременно индивидуально-личностные характеристики фольклорного творчества, но при этом игнорируется эстетический момент — тот художественный результат, который произрастает на этих социопсихологических корнях. Точно так же не удовлетворит нас и эстетико-психологическая трактовка фольклорного творчества, не учитывающая социальной его основы, или комбинация социологического подхода с эстетическим анализом, игнорирующая, как это чаще всего бывает, личностно- или коллективно-психологический аспект.

Искомая адекватность постижения фольклорных феноменов возможна только при сочетании всех трех названных подходов, только с учетом принципа «не меньше трех». Синтез этих подходов и есть основополагающая проблема сегодняшней музыкальной фольклористики. Ее успешное решение обеспечило бы фольклористам выход на новые, широкие культурологические позиции. Но действует и обратная связь: выход на культурологические позиции — необходимое условие для того, чтобы осуществить искомый синтез подходов.

Все остальные подходы так или иначе включаются или тяготеют к одному из трех главных. Так, искусствоведческий (музыкально-теоретический) примыкает к эстетическому подходу, этнографический, исторический и географический ракурсы естественно связываются с социологическим подходом, а коммуникативно-информационный и семиотический подходы по сути своей сближаются с психологическим направлением (почему это так, будет показано в специальной, третьей, главе исследования).

Можем ли мы уже сегодня рассчитывать на то, что частичные знания о фольклоре сами собой сложатся в адекватную науку о нем? Строго говоря, нет. Остается, в надежде на то, что мы постепенно научимся систематически складывать неполные знания в целостную концепцию, добросовестно «нарабатывать» знания частичные, своего рода полуфабрикат, который каждый на свой страх и риск будет «доводить» до законченного систематического знания. Тактически это означает: 1) либо работать в общем строю, взаимодействуя со специалистами разного профиля — социологами, эстетиками, психологами, 2) либо каждому фольклористу овладеть минимум тремя научными специализациями — музыковедческой, социологической и психологической. Последовательное «трехязычное» описание объектов, выполненное с единых общеметодологических позиций, рано или поздно должно будет интегрироваться в более глубокое и объективное освоение предмета.

Проблема методологического конструирования фольклористики на современном этапе ее развития отнюдь не исчерпывается вопросами «гармонизации» частичных методов и методов смежных дисциплин в рамках единой науки. Не менее важным является определение методологического статуса музыкальной фольклористики в целом по отношению к ее объекту — фольклорной музыкальной культуре, а также осознание ее места в ансамбле как музыковедческих, так и культурологических дисциплин. Вопросы эти приобретают сегодня тем большую актуальность, что с их решением так или иначе связано выявление прогностического потенциала фольклористики, определение реальных возможностей и границ ее вмешательства в жизнь фольклорной культуры.

Все это заставляет нас обратиться к обсуждению более общих науковедческих проблем.

Описание, анализ,  
эксперимент

Многие научные дисциплины проходят обычно несколько этапов становления. Первый, как правило, является описатель-

ным: происходит первоначальное накопление фактов и наблюдений.

Их описание является методологической доминантой этого этапа, в то время как систематизация и логический анализ становятся признаками второго этапа. Есть науки, навсегда сохраняющие описательный характер. Такова, например, география, отчасти этнография. Не случайно в их названии прочно удерживается корень *графия*. Но в большинстве случаев на смену описаниям рано или поздно приходит построение теоретических концепций, и научная дисциплина испытывает потребность перейти из занимаемого ею положения «графии» на положение «логии» (этнография — этнология), с тем, чтобы в конце концов приобрести статус *ведения* (народоведение).

Можно в связи с этим различать как бы три рода научных дисциплин — условно говоря, *графический*, *логический* и *ведческий*. Причем последний род подразумевает не только знание, овладение предметом, но и управление им (не только «ведающий» в смысле «знающий», но и «управляющий», полностью владеющий предметом). Прослеживается, таким образом, восходящий ряд: от описательных к аналитическим, а затем к практически реализующим. Результаты описаний и анализа дисциплинам. Первоначально описательная, наука поднимается до уровня наук теоретического рода, с тем чтобы затем вступить в круг экспериментальных дисциплин. Созрев и окончательно окрепнув, она вступает в непосредственный контакт, в прямое взаимодействие со своим предметом. Подобный путь проделывают как естественные, так и гуманитарные науки, исследующие человека и общество, язык или культуру (экспериментальная фонетика, к примеру, или экспериментальная психология). В этом, в частности, можно видеть одно из проявлений всеобщего закона движения познания «от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике», сформулированного В. И. Лениным (43, с. 152—153).

Если не бояться быть чересчур категоричным, можно сказать, что фольклористика длительное время была лишь косвенной исследовательницей фольклора — исследовательницей устной культуры по ее письменным отражениям. Сегодня для фольклористики наступает, по-видимому, время переходить в статус экспериментальной дисциплины, хотя, казалось бы, элемент экспериментальности должен был присутствовать в ней с первых же шагов ее существования.

Разграничение этапов описания, анализа и эксперимента в фольклористике достаточно условно. Строго говоря, любое действие фольклориста в поле — всегда эксперимент: эксперимент встречи двух сознаний, вне которого мы не получим ни одного фольклористического факта. Описание, анализ и эксперимент в ходе естественного развития фольклористики — это всего лишь самая общая последовательность методов практического освоения народной музыки фольклористом.

Экспериментальный обертон всегда и изначально присущ фольклористической мысли. В качестве существенного компонента он свойствен любому, в том числе и первоначальному, вхождению в фольклорную среду, но целенаправленным и последовательным исследовательским методом он становится после того, как непосредственное наблюдение уже подвергнуто логическому анализу.

Суть эксперимента в фольклористике заключается, как мне представляется, в работе на грани между фольклорным и нефольклорным: в целенаправленно регулируемом «входе» в фольклорную ситуацию и «выходе» из нее, в моделировании в полевых или лабораторных условиях тех или иных ее этапов, сторон и особенностей, моделировании, осуществляемом в соответствии с определенными исследовательскими задачами, наконец — в сознательном воздействии на развитие фольклорной ситуации в целом.

Первоначально в основном описательная, затем все более аналитическая, музыкальная фольклористика постепенно становится преимущественно экспериментальной научной дисциплиной. Мера ее вмешательства в реальное течение фольклорных процессов неуклонно возрастает, умножая тем самым ответственность фольклористов за судьбы народной культуры. Наблюдения первых музыкальных этнографов, заставших во многих случаях еще полнокровно функционирующие устные культуры, связаны были с довольно легко погашаемыми возмущениями фольклорной среды. Мыслительные операции над нотными моделями, аналитическое препарирование записанных текстов, как правило, вообще не затрагивали реального бытования народной песни. Нынешнее экспериментирование на живом фольклорном материале, в непосредственном контакте с его хранителями, происходящее к тому же на фоне необратимого разрушения традиций, воспринимается и оценивается совсем по-иному. В этих условиях вполне понятен резкий всплеск этических сомнений в среде фольклористов.

Ведь сама жизнь постоянно экспериментирует с фольклором, часто весьма жестоко, и главный ее эксперимент — это эксперимент на выживание. На каждом шагу сегодняшняя жизнь ставит носителей фольклора в экстремальные ситуации, а нередко и в противоестественные условия. Инициатива, однако, должна быть перехвачена. Слепой эксперимент судьбы необходимо упредить целенаправленным вмешательством фольклористов с тем, чтобы, по возможности, изменить если не направление, то хотя бы темпы губительных процессов.

Выбор, перед необходимостью которого поставлены фольклористы, жесток: либо еще сегодня выступить в качестве терапевтов или санитарных врачей, с тем чтобы продлить насколько возможно существование объекта своих наблюдений, либо уже завтра удовлетворяться ролью патологоанатомов (профессия, кстати сказать, также вполне уважаемая). Не столько сохранение и восстановление памятников народно-музыкальной культуры минувших эпох составляет главную задачу сегодняшней фольклористики, сколько оживление глубинных порождающих механизмов фольклорной культуры. Не только как консерватор или реставратор культурного наследия, но как реаниматор продуктивных способностей народной культуры призван выступить сегодня действующий фольклорист.

Опыт экспериментатора можно приобрести, оставаясь внимательным наблюдателем жизненных процессов. Это справедливо не только по отношению к живой природе, но и к культурным явлениям. Наблюдая языковые коллизии, можно, к примеру, приблизиться к пониманию основ экспериментальной фонетики. Пытливый ум естествоис-

пытателя как бы сам собой устремляется на путь, ведущий к экспериментальной генетике. Точно также самодеятельная собирательская практика энтузиаста-любителя нередко подводит его к осознанию необходимости повторной записи народной песни. А это уже начало фольклористического эксперимента, раскрывающего вариативно-множественную природу народного искусства.

В чем ином, как не в эксперименте преодолевается ограниченность описательного и аналитического подхода к изучению музыкального фольклора? Только в практическом освоении конкретных музыкальных традиций открывается их суть, прежде недоступная стороннему наблюдателю. Прекрасный пример тому — функционирование молодежных фольклорных ансамблей, таких, как ансамбль русской песни, руководимый Дмитрием Покровским, таких, как «Леегаяус» в Эстонии, «Скандыныеки» в Латвии, «Мтыэби» в Грузии, или студенческие ансамбли многих консерваторий. Все эти ансамбли, объединяющие практических исследователей фольклорных стилей, вплотную подводят нас к теоретическому осознанию глубинных механизмов функционирования устной народной культуры. Движимые небезосновательной тревогой за судьбы фольклора в современных условиях, многие фольклористы сознательно переходят к практическому его освоению в масштабах, ранее не представимых. Опыт вживания в фольклорную ситуацию вносит существенные коррективы в сами методы освоения фольклорной реальности. Становясь своего рода носителями изучаемой культуры, фольклористы-исследователи поднимаются на новый уровень понимания фольклора, переходя от аналитически-текстового к личностно-смысловому его постижению.

Пик собирательской деятельности — не по количеству экспедиций и числу их участников, но по ее наибольшей результативности, — по всей вероятности, уже пройден. Поспевает и «урожай» теоретических концепций. Наступает время экспериментальной проверки как добытых фольклорных фактов, так и истинности, валидности их концептуальных осмыслений. Фольклористам следует спешить, иначе затянувшаяся проверка многих фольклорных феноменов может навсегда утратить свою актуальность.

Еще немного о Золушке  
теоретического музыкознания

Достойно сожаления, что до сих пор музыкальный фольклор по инерции рассматривается многими как периферийная, побочная сфера музыкальной культуры. Курс фольклористики нередко при всех оговорках остается едва ли не факультативной частью музыковедческого образования. Правда, в последнее время наблюдаются определенные сдвиги. Престиж фольклора и фольклористики заметно возрос. С новой силой зазвучала теперь часто приводившаяся и ранее знаменитая гликинская фраза о народе, творящем музыку, и композиторах, эту музыку аранжирующих. Многие композиторы с готовностью берут народную музыку в «соавторы», включая в свои произведения обширные фрагменты фольклорного творчества. В отдельных случаях сама композиторская деятельность начинает представляться едва ли не чем-то вторичным по отношению к самотворящей

деятельности масс. И не случайно мы все чаще сталкиваемся — особенно в молодежной среде — с коллективным творчеством участников многочисленных самодеятельных ансамблей. Подчеркнуто бесписьменная в большинстве своем практика рок-музыки не без оснований претендует в глазах массовой аудитории на роль законодательницы в отношениях между музыкальным и околomuзыкальным миром.

Разумеется, авторитет композиторов-профессионалов достаточно высок в нашей стране, но как свидетельствуют социологические исследования, композиторская музыка находится отнюдь не в центре внимания массового слушателя. С этим фактом рано или поздно придется считаться и музыковедам. Не все они глухи к околomuзыкальной ситуации, не все продолжают уютно чувствовать себя в обжитом, но нередко изолированном мире академической музыки. Настала пора смелее включать в сферу профессиональных интересов музыковедов популярную музыку, а это потребует выработки новой исследовательской методологии. Таковую методологию как раз и может предложить музыкальная фольклористика.

С этой точки зрения применение аналитического аппарата фольклористики в его сравнительно-музыковедческом, компаративно-сопоставительном аспекте ко всей области музыкального искусства в целом может оказаться весьма плодотворным. Пора взглянуть на музыкальный фольклор и традиционно-академическое творчество профессиональных композиторов как на одинаково существенные составляющие единой музыкальной культуры. В качестве примера сошлюсь на успешный опыт Л. Н. Лебединского, применившего процедуру фольклористических нотных расшифровок к исполнительскому искусству Ф. Шаляпина (я имею в виду цикл статей в журнале «Музыкальная жизнь» и в сборнике «Мастерство музыканта-исполнителя» — см. 42). Повод для рассуждений на эту тему дает и весьма примечательная деятельность экспериментальных ансамблей народной музыки, обратившихся к интерпретации композиторских произведений с позиций фольклорного пения. Живое ощущение неписаной музыки дает этим ансамблям существенное преимущество перед академическими капеллами, особенно при исполнении авторских опусов, стилизующих народную музыку<sup>7</sup>.

Что же касается чисто теоретического багажа, накопленного музыкальной фольклористикой, то его роль в обновлении музыковедческого знания может оказаться весьма существенной.

Фольклористическое видение, опирающееся на синтез социологического, психологического и эстетического подходов к искусству, несет в себе ключ к сложным проблемам понимания музыки в ее национальных истоках и интернациональных, результирующих проявлениях. Оно же может стать надежным противоядием против односто-

<sup>7</sup> В этом плане обратили на себя внимание несколько концертных программ ансамбля под руководством Д. Покровского, посвященных музыке русских классиков (в частности, Мусоргского) и некоторых советских композиторов. Яркое впечатление производят эпизоды фильма «Кармен» Антонио Гадеса и Клода Сауры, в которых музыка Бизе в искусном исполнении Пако де Лусия «переинтонирована» в духе традиционно-импровизационного стиля фламенко.

ронного увлечения мелодическим началом в ущерб тембровой, ритмической и другим сторонам звучащего образа, против возведения в абсолют тональности в ее общепринятом понимании, словом, против всего, к чему приковала нашу теорию музыки европейская в своих истоках музыкально-аналитическая мысль.

Будучи европейской по происхождению, академическая теория музыки невольно увлекает нас на европоцентристские позиции даже тогда, когда мы сознательно боремся с европоцентризмом. Когда мы говорим о европейской классической музыке последних двух-трех веков, в воображении невольно возникает образ величественного и прекрасного здания, высоко возносящегося над всеми окружающими его постройками. Но образ этот обманчив, ибо мировая музыкальная культура представляет собой целый ансамбль величественных зданий, иные из которых — пусть в другие эпохи — представляли не менее впечатляющие сооружения со своим прочным фундаментом теоретического знания, со своей классикой и, вероятно, со своим фольклором. Поэтому лучше сравнить европейскую традицию не со всем зданием музыкальной классики, а с его парадным, ярко освещенным залом, рядом с которым существует много других, не менее важных, но менее освещенных помещений.

Наскучившему жить в парадном зале, на людях и на свету, порой неодолимо хочется заглянуть за его пределы. Там все представляется таинственно привлекательным, хотя и немного пугающим и непонятным. Для музыканта европейской ориентации все это — своего рода «фольклор», который мы привыкли уважать, почтительно величая «народной мудростью». Однако уважение не всегда есть знак понимания. Мы так же смутно представляем себе иные музыкальные культуры, как некогда дворянские дети представляли себе жизнь за пределами барской усадьбы. Да и внутри ее было немало служб, куда доступ хозяйским детям был строго заказан.

Но прервем поток аналогий и вернемся к музыковедению. Как часто встречаем мы в том, что по привычке называем фольклором, нечто такое, что фольклором по существу не является. Арабский макам и индийская рага, казахский кюй и калмыцкий «Джангр» — разве все это не искусство высоких, прославленных не только в своем узком кругу профессионалов, искусство, овладению которым мало бывает посвятить большую часть жизни?

Для музыканта и слушателя, воспитанных в традициях европейской академической музыки, фольклор — это в некотором роде музыкальная «заграница», своего рода музыкальное «иноязычие». Но, как известно, без знания иного языка трудно достичь совершенства во владении своим. Родной язык, как и многое другое, полнее всего раскрывается в системе языков как центральный, но все же частный случай языка вообще. Если осмысливать музыкальную действительность в оппозиции «свое — чужое», то академическое искусство европейского склада произвольно локализуется на полюсе, противоположном всему по-иному организованному, то есть фольклору в самом широком и неопределенном смысле этого слова. Не случайно концерты любой «иноязычной» музыки представляются европейски ориенти-

рованному слушателю разнообразностью музыкально-этнографических концертов.

Теория европейской музыки естественно, «своим ходом» подошла к пределу, за которым начинается сопоставление с другими культурами, то есть сравнительное музыковедение. Возможности самоосмысления оказались исчерпанными и настоятельно необходимым стало рассмотрение своей культуры в ряду других культур. И первое сопоставление — еще в рамках своего региона — это сопоставление с собственным национальным фольклором. Не попытка понять его все с тех же позиций академической теории, а глубинная перестройка и переориентация самого теоретического знания, вынужденного отныне рассматривать собственную культуру как двуязычную — фольклорно-академическую. Самый взгляд на композиторскую музыку как лишь на одну из составляющих целостного музыкального процесса, способен активизировать нашу теоретическую мысль, сообщив ей новый и абсолютно необходимый сейчас импульс.

Не менее плодотворным обещает быть и союз музыкальной фольклористики с историческим музыкознанием: слишком бросающимся в глаза становится разрыв между традиционно сложившимся (опять-таки, европоцентристским!) взглядом на исторический процесс и реальным многообразием и многозвучием сегодняшней музыкальной жизни с ее глобальными культурными связями, формирующими подлинно всемирную музыкальную культуру. Присущее современной науке обостренное чувство глубокого исторического единства человеческой культуры, одним из высочайших проявлений которой является музыка, не может мириться с тем, что сегодня даже самые академические курсы начинают рассмотрение истории музыки с описания древних музыкальных цивилизаций. Иными словами началом истории музыки принято считать первые упоминания о ней, зафиксированные в письменных источниках. Между тем, как справедливо замечает немецкий ученый Г. Кнеплер, «нам неизвестно ни одно человеческое сообщество, которое обходилось бы или обходится без музыки. Она является настолько элементарной, настолько всеобщей формой выражения человеческого духа, что мы не можем и надеяться на то, чтобы понять ее сущность и ее функции без основательного изучения музыки в ее взаимосвязи с процессом становления человечества в целом. А это открывает совершенно иные временные масштабы, чем те, к которым привыкло музыковедение» (103, с. 52). Безбрежный океан устной музыки, истоки которой теряются в немыслимо далекой от нас эпохе возникновения человеческого общества, остаются за пределами академических курсов истории музыкальной культуры.

Интеграция фольклористики в систему наук о музыке на правах одной из фундаментальных дисциплин не только обогатит традиционное музыковедение новыми возможностями<sup>8</sup>, но будет способствовать выработке подлинно целостного взгляда на музыкальную куль-

<sup>8</sup> Некоторые из этих возможностей обрисованы И. Земцовским в статье «Фольклористика в системе музыковедческих дисциплин» (27).

туру. Ведь фольклористика исследует устную и бытовую музыкальную культуру в неразрывной связи с развитием общества.

Предмет такого обновленного музыковедения должен быть предельно широким. Он простирается до границ музыки вообще и даже несколько шире: музыки в ее контекстных связях. В него включается и композиторское творчество как своеобразная, обособленная и широко развившаяся, но не замкнутая вполне часть музыкального творчества в целом, и устная музыкальная культура, составляющая его почву.

Все это, возможно, представляется запоздалыми перепевами модной ныне борьбы с европейским классикоцентризмом. Но так представляется лишь изнутри нашей теоретической традиции, проистекающей из недр европейского мышления. В иной, неевропейской стране те же самые тенденции были бы восприняты отнюдь не как европоборческие. За ними ощущаются более общие мотивы борьбы со всякой национальной или региональной ограниченностью, губительной для любой жизнеспособной культуры, с односторонностью любой, вовсе не обязательно европейской ориентации.

Мы остро ощущаем сейчас внутреннее многоязычие любой развивающейся культуры, принципиально не схватываемое традиционным академическим музыкознанием, которое по-прежнему стремится осмыслить все явления в одном, исключаящем все прочие, теоретическом ключе. Но теперь это уже невозможно. Фольклористика «фольклоризирует» теоретическое сознание, сообщая ему многоосновность и диалогичность, присущие современному диалектическому мышлению. Препятствие было верно до тех пор, пока жизнь не смела былые перегородки, пока она решительно не распахнула все и всяческие кулисы. Опустить занавес, чтобы вновь разыграть спектакль европейского теоретического музыкознания, уже невозможно. Сцена отныне не одна, и действующих лиц на ней много.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА И СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

«Фольклор и социология» — тема не новая. Со времен своего зарождения и до наших дней социология охотно обращалась и продолжает обращаться к фольклору, в частности музыкальному, видя в нем яркое проявление духовной культуры общества. Народная песня — традиционно излюбленный объект социологических наблюдений. Ведь она — едва ли не самый чуткий и достоверный «индикатор» общественных настроений, мгновенно реагирующий на любые существенные перемены в социальной жизни. Социология нуждается в фактах и наблюдениях, накопленных фольклористикой. Но столь же очевидна и обратная связь. Фольклористы не могли бы по-настоящему подойти к своему предмету, осознать его специфику, научиться работать с фольклорным материалом, если бы они закрывали глаза на социальные условия бытования народного искусства. И потому, быть может, из всех отраслей музыковедения именно музыкальная фольклористика принуждена была с первых своих шагов тесно смыкаться с социологической сферой.

Социологический аспект музыкальной фольклористики — один из ее изначальных аспектов, но именно теперь он становится особенно актуальным. Проблема «социология и фольклор» нуждается сегодня в более глубокой и одновременно более конкретной постановке. Обе научные дисциплины переживают сейчас ответственный и сложный период своего становления. От деятельности преимущественно собирательской музыкальная фольклористика переходит к более углубленному анализу материала, к новой его систематизации, осмыслению и экспериментальной проверке. Вступая в новый этап и находясь в известном смысле слова в кризисе, то есть в состоянии, когда должно родиться некое новое качество, отечественная музыкальная фольклористика ищет опоры не только в соответственных внутренних, за столетия накопленных ресурсах, но и в опыте смежных научных дисциплин. Практический опыт, наработанный за последние десятилетия общей и музыкальной социологией, для нее крайне важен. После искусственного перерыва в период 1930—1950-х годов социология утверждается на новых позициях. Схлынула мода на самодеятельные анкетные опро-

сы, выработана определенная методологическая платформа, развитие социологических исследований вошло в спокойное русло повседневной работы.

Тот несомненный факт, что в последнее время внимание социологов к народной музыкальной культуре заметно возрастает, вполне закономерен и легко объясним. Будучи органически включенным в повседневную жизнь, неразрывно связанным с глубинными социальными процессами, музыкальный фольклор может служить одной из наиболее результативных моделей функционирования искусства в обществе.

С другой стороны, развитие музыкальной фольклористики как самостоятельной научной дисциплины не мыслится сегодня без прочной опоры на социологический анализ и социологические методы исследования, настоятельно требует от фольклористов овладения этими методами, серьезной научной специализации. В этих условиях сама жизнь как бы подталкивает и музыкальную фольклористику, и социологию к плодотворному взаимодействию, к эффективному совмещению двух встречных подходов, тем более, что общий объект этих подходов — сам музыкальный фольклор — приобретает весьма актуальное, хотя и отнюдь не до конца проясненное значение в формировании культуры сегодняшнего и завтрашнего дня.

Особая актуальность совмещенного, социологически-фольклористического ракурса исследования народной музыки обусловлена стремительностью некоторых небезболезненных процессов ее современного развития. Судьбы музыкального фольклора — как традиционного, так и современного — далеко не безразличны для судеб музыкальной культуры в целом. Состояние и перспективы этой своеобразной сферы музыкального творчества предопределены глубинными закономерностями развития социальной структуры общества. И потому даже простое описание современного музыкально-фольклорного быта представляет значительный научный интерес, в том числе — и для социологов культуры. Перспективу же прогностически ценного анализа фольклорной ситуации открывает только использование всего арсенала научных методов современной марксистской социологии, как теоретической, так и эмпирически-прикладной.

Таким образом, насущные потребности как музыкальной фольклористики, так и социологии музыки диктуют необходимость объединения их усилий, в результатах которых непосредственно заинтересованы, помимо самих этих дисциплин, все другие разделы музыковедения, да и социология культуры в целом.

Вместе с тем в советской музыковедческой литературе все еще очень редки специальные работы, нацеленные на тесное смыкание музыкальной социологии с фольклористикой и учитывающие конкретную теорию и сегодняшнюю практику обеих дисциплин<sup>9</sup>. И это

<sup>9</sup> Среди исследователей, работающих в этом направлении, назовем В. Гошовского, С. Грицу, И. Земцовского, З. Можейко. Они развивают традиции науки о фольклоре, заложенные К. Квиткой, Б. Асафьевым, З. Эвальд. Особого внимания заслуживает остродискуссионная статья В. Гошовского «Социологический аспект музыкальной этнографии» (13).

несмотря на то, что в отечественной литературе, музыковедческой и социологической, накоплено уже достаточное количество фактов и наблюдений. Только небольшая часть этих фактов осмыслена и обобщена на уровне частных теорий, касающихся, как правило, отдельных сторон и социальных проявлений народного музыкального творчества и быта. Общая же теория функционирования народной музыки в современных условиях еще не разработана и попыток посвятить этому специальное исследование, насколько известно, пока еще не предпринималось. Задача эта сложная, требующая, по всей вероятности, больших коллективных усилий. И потому в рамках главы можно лишь тезисно и только в самом общем плане наметить отдельные контуры возможных подходов к кругу возникающих проблем.

Что может дать  
фольклористам  
социология

Возможность плодотворного взаимодействия фольклористики и социологии определяется ролью последней в системе общественных наук. Социологические исследова-

ния в СССР, как известно, тесно связаны с практикой коммунистического строительства. Они зиждятся на марксистско-ленинской теории общества, взятого в его целостности и развитии. Поскольку социологи имеют дело с явлениями и процессами комплексного характера, в которых классы, группы и личности выступают как носители всей совокупности экономических, политических и идеологических отношений, научная социология призвана тесно взаимодействовать с историей, психологией, правоведением, педагогикой, искусствоведением и другими общественными науками. При этом социология дает им представление о закономерностях функционирования целостного общественного организма, вырабатывает соответствующий понятийный аппарат и вооружает смежные дисциплины методами конкретного исследования сегодняшней жизни общества.

В соответствии со сложившейся структурой социологического знания оно может привлекаться для нужд музыкальной фольклористики на трех основных уровнях: 1) на общеметодологическом уровне, в качестве которого в марксистско-ленинской социологии выступают исторический материализм, экономическая теория марксизма и теория научного коммунизма; 2) на уровне специализированных теорий, исследующих различные стороны жизнедеятельности общества (например, социология труда, досуга, города, деревни, семьи, права, религии и т. д.); 3) на уровне конкретных эмпирических исследований, которые предполагают использование современных счетно-решающих устройств и надежное методологическое обоснование закладываемых в программу принципов.

Если затрагивать здесь общеметодологические принципы социологического анализа фольклорно-музыкальных явлений, то следует, разумеется, обратиться прежде всего к основному, подлинно материалистическому методу познания явлений — к выведению их, по известному выражению К. Маркса из «земного ядра» (54, с. 378). Метод этот был и остается аксиоматическим для марксистско-ленинской социологии и искусствоведения, однако конкретное его применение требует всегда гибкого и по-настоящему творческого подхода, по-

сколько попытки выведения социальной сущности фольклорных фактов впрямую из социально-экономического «базиса» нередко и до сих пор оборачиваются рецидивами вульгарного социологизирования.

Результаты многосторонних социологических исследований последних лет лишний раз подтверждают мысль о том, что в народной музыке, как, впрочем, и в профессиональном творчестве, в конечном счете социально обусловлено все, включая даже отдельные интонации, конкретную интервалику или звуковысотный строй. Вопрос, однако, заключается в том, как это все обусловлено, и получить на него правильный ответ можно лишь путем чрезвычайно сложной и тонкой аналитической операции, требующей, помимо обширных специальных знаний и навыков, еще и развитой интуиции и исследовательского такта.

Излишняя прямолинейность социологических обоснований равно вредит и тогда, когда речь идет о социальной обусловленности отдельных выразительных средств, и в тех случаях, когда исключительно социальными причинами пытаются объяснить исторические судьбы целых фольклорных жанров. Непосредственная увязка социальных моментов с художественно-содержательными способна чаще всего лишь дискредитировать саму идею социологического познания культурных явлений. К сожалению, то, за что музыкальную социологию справедливо критиковали еще в 1920—1930-х годах, нередко вновь дает о себе знать в отдельных современных работах.

Так, например, в одном из аспирантских рефератов последнего времени всерьез утверждалось, что мелодический ход на две малые терции подряд представляет собой характерную черту башкирской народной музыки и «социально обусловлен душевным складом башкирской женщины». Из другой, на этот раз опубликованной, работы мы узнаем, что, поскольку наша социалистическая действительность открыла перед человеком такие неограниченные возможности, что оплакивать по существу нечего, жанр плачей в адыгейской народной музыке уходит в далекое прошлое и становится реликтовым.

Действенным противоядием в борьбе с этим все еще весьма распространенным общемузыкаловедческим недугом должно служить четкое понимание возможностей и границ социологического исследования.

Признавая бесспорную социальную обусловленность народного искусства в целом, любых значимых компонентов музыкально-фольклорного языка и их восприятия различными людьми в различных ситуациях и социально-культурных контекстах, необходимо постоянно помнить о том, что эта обусловленность далеко не однозначна и чаще всего заявляет о себе в весьма опосредованных формах. Отсюда принципиально вероятный характер как отдельных наблюдений и социологических интерпретаций музыкально-фольклорных фактов, так и итоговых, обобщающих теоретических построений и концепций.

В ряду методологических проблем, на которых скрещиваются интересы социологов и фольклористов, едва ли не в первую очередь следует назвать также проблему происхождения искусства. Обще-

признанный в современной науке путь постижения сложных общественных явлений — это путь обращения к истокам. Поэтому тщательный социологический анализ различных — особенно ранних — форм бытования музыкального фольклора, осмысление с этих позиций накопленных музыкальной этнографией фактов представляется одним из решающих звеньев в цепи историко-генетических проблем музыкальной культуры.

*Homo sapiens*

На ранних этапах развития общества функцией песенного начала поистине всепроникающей. Трудно назвать жизненную сферу, в которой музыкальные элементы не играли бы заметную и существенную роль. В культурах раннего типа пение сопровождает человека от первых до последних его шагов, и даже память о нем дольше всего сохраняется в песнях. Недаром адыгейская поговорка гласит: «Гробница человека разрушится, а песня до разрушения мира не исчезнет» (см. 78, с. 252).

Пением мать усыпляет, а у некоторых народов — также и будит младенца (например, у коми-зырян существуют специальные будильные песни). Пением сопровождаются первые игры ребенка. С пением у подавляющего большинства народов человек уходит. Помимо специальных ритуальных плачей и особых поминальных песен существуют и своеобразные поющие завещания, известные ряду народов и, в частности, якутам. У последних они носят название «суланы ырыата» («прощальное пение»), причем к такой форме прощания с близкими обращаются и люди, которые в предшествующей своей жизни обычно не пели. Человек, душевный склад которого сформирован традициями архаического уклада жизни, не только часто поет на людях, в процессе непосредственного общения с ними, но и постоянно поет про себя, оставаясь один на один с природой, которую его воображение населяет множеством духов. Поет не только в радости, но и в горе, не только бодрствуя, но и во сне, не только будучи здоровым, но и впадая в тяжелое нервное расстройство. Пение для него — такая же насущная необходимость, как и обычная речь, кроме того язык песни понятнее духам, общение с которыми такая же повседневность, как и общение с реальными соплеменниками. Особенно очевидно это в традиционном фольклоре народов, населяющих Крайний Север нашей страны. По их убеждению общение с духами могло происходить отнюдь не только через посредничество шаманов. О том же свидетельствуют многочисленные описания музыки и быта народов, населяющих другие континенты<sup>10</sup>.

Таким образом, пение в первобытном обществе — это не только искусство, не только особая форма художественного самовыражения, но во многом еще и сама жизнь в ее повседневном, бытовом проявлении. В условиях синкретической нерасчлененности форм обществен-

<sup>10</sup> Хочется обратить внимание читателя на вышедшую в русском переводе увлекательную книгу Дугласа Локвуда «Я — абориген» (45). Записанная со слов выходца из австралийского племени алава, эта необычная автобиографическая повесть дает, в частности, представление о той роли, которую играют пение и танец в одной из наиболее архаических культур.

ного сознания, при отсутствии письменности и при исключительно изустной передаче любых традиций пение является одним из несущих стержней всей духовной культуры. Без него не обходится ни примитивная религия, ни мораль, ни зачатки философии или истории, этой коллективной памяти племени, без него не существует поэзия.

Принципиальная важность единого и притом социологически выверенного методологического основания возрастает сейчас и в связи с переходом от изучения отдельных музыкальных культур к их сопоставлению, которое представляется важнейшим этапом становления музыкальной фольклористики как самостоятельной научной дисциплины и в наибольшей мере отвечает современным задачам. Предварительная социально-историческая дифференциация материала во многом определяет конечную ценность исследования, поскольку плодотворно лишь сопоставление явлений, сходство или различия которых могут быть поняты либо как генетически, либо как социально обусловленные. По-прежнему реальной при переходе на рельсы сравнительного музыкознания остается опасность существенно исказить историческую перспективу, если не вообще «покинуть историческую точку зрения»<sup>11</sup>.

В этномузыкознании, которое оперирует материалом, относящимся к самым разнообразным регионам и стадиям культурного и социального развития, эта проблема особенно актуальна. Часто встречающиеся в ходе сравнительного изучения параллели, сходства и даже прямые совпадения в структуре мелодий, звукорядов, принципов формообразования и других элементов музыкального языка требуют всякий раз углубленного исследования конкретного социального контекста, в котором функционируют и живут сравниваемые музыкальные культуры, ибо, как это хорошо известно, народная песня, народная музыка в целом не существуют в фольклоре изолированно, не являются каким-то обособленным, самостоятельным объектом самоценной эстетической деятельности. В реальной ситуации народная песня всегда связана с бытом, с определенными моментами и процессами общественной жизни.

Но связь эта не прямая. В фольклоре песня почти всегда является элементом более сложного социокультурного комплекса — церемонии, ритуала, обряда, трудового действия, и уже через них соотносится как с реальной действительностью, так и со всей фольклорной культурой в целом, образующей в своей совокупности многоуровневый и дифференцированный социокультурный код. Собственно говоря,

<sup>11</sup> «Если мы анализируем произведение очень хорошо изученного стиля, — пишет Л. Мазель, — то мы можем определить происхождение, значение и роль почти каждого встречающегося нам формального приема... Но если мы имеем дело с произведением очень мало изученного стиля, то констатация многих формальных факторов может оказаться бесполезной, так как нам ничего не известно об их значении в данном стиле; при попытке же сделать из этих констатаций «выводы» мы неизбежно начинаем либо всецело сводить анализ к упомянутым элементарным предпосылкам, либо трактовать значение наблюдаемых нами приемов с точки зрения их роли в каком-либо другом (лучше нам известном) стиле, то есть во всяком случае покидаем историческую точку зрения» (50, с. 10—11).

любая народная песня, любой элемент музыкальной культуры (как и вся эта культура в целом) могут быть по-настоящему поняты и «прочтены» лишь в этом двойном соотношении, осуществляемом через структуру фольклорного действия, ритуала в широком смысле слова.

Таким образом, широко признаваемая и подчеркиваемая (хотя, к сожалению, далеко не всегда полностью учитываемая в конкретном анализе) контекстуальность народной музыки имеет по крайней мере три уровня: контекст фольклорного действия, контекст культуры и контекст реальной жизни. И каждый из этих контекстов имеет свой социологический аспект изучения.

Характер взаимосвязей, образующихся между упомянутыми контекстуальными уровнями, равно как и между элементами ритуального контекста, степень их жесткости и взаимной детерминированности обнаруживает прямую зависимость от того, на какой ступени исторического развития находится данный социум. Несомненно, во всяком случае, что по мере приближения к первобытно-общинной стадии организации человеческого общества эти взаимосвязи становятся жестче и прочнее, а общественная жизнь принимает более замкнутый и внутренне слабо дифференцированный характер. И наоборот: чем дальше от первобытности, чем выше уровень социально-экономического развития, чем богаче внешние связи социума, тем слабее и в известном смысле неочевиднее становятся связи внутренние.

В синкретическом единстве Свое описание музыкальной культуры коренного населения Новой Гвинеи Б. Н. Путилов начинается следующими словами: «Первая и важнейшая особенность новогвинейской песни — это ее чрезвычайно жесткая, органическая, обязательная (и в этой обязательности почти не знающая исключений) обусловленность типовыми ситуациями быта, функциональная, структурная связь с цикличностью жизни и деятельности коллектива. Песня всегда включена в некую устойчивую традиционную внепесенную систему и составляет с нею единое целое; вне этой системы она не может ни существовать, ни возникнуть. У жителей Новой Гвинеи не было „просто“ песен, они не пели „просто так“. Любая песня для чего-то предназначена, к чему-то привязана, с чем-то структурно и функционально связана. Ситуативность и функциональность — исходные качества песни и неперемное условие ее возникновения и существования. Они определяют место и роль песни в жизни, в культуре, в быту. Они же обуславливают тот комплекс внутренних свойств и закономерностей, который можно определить как песенный мир. Художественное содержание песен, их образность, поэтическая организация неотделимы от их функциональности, все в них направлено ею и соотносено с ней. „Песенный мир“ является порождением и выражением внепесенных связей, в них он получает обоснование и объяснение» (71, с. 138).

Аналогичная жесткая приуроченность песни к ритуалу, а через него — к образу жизни и всей культуре социума обнаруживается и в большинстве музыкальных культур африканских народностей, до недавнего времени находившихся на ранних стадиях общественного развития.

Жесткий характер этих взаимосвязей находит свое выражение в особой монолитности, гомогенности, цельности культуры таких социумов, делающих ее «закрытой» для непосвященных, для представителей не только чуждых, но, казалось бы, и родственных, близких по стадийному уровню и этническим признакам культур.

Такая замкнутость, интравертность раннефольклорной культуры опирается на замкнутость самого социума, что, в свою очередь, связано с ограниченностью способов производства, господством естественно сложившихся кровно-родственных связей, территориальной ограниченностью, неразвитостью общественных отношений, внешних контактов и тому подобного.

Сетования на трудность проникновения «внутри» таких культур, трудность их правильного понимания и оценки, осознание необходимости выработки специфических методов исследования, адекватных их сущности, — все это стало общим местом в работах фольклористов, занимающихся изучением внеевропейских культур. Австрийский ученый-африканист Г. Кубик справедливо отмечает, например, что европейское музыковедение в течение многих десятилетий применяло в изучении африканской (как и вообще внеевропейской) музыки систему научных понятий, ставшую достоянием самой европейской культуры и проводником совершенно иной концепции музыки. При этом в африканской музыке учитывались элементы, имеющие, как правило, лишь внешнее, условное сходство с европейскими элементами. В итоге фальсифицировалось и целостное представление о принципах африканского музыкального мышления. Негативные последствия в процессе изучения африканской музыки имело и использование европейской нотации.

Для преодоления этих недостатков, подчеркивает Г. Кубик, требуется не только анализ социокультурного контекста, не только приобщение исследователя к социально-историческим, психологическим, языковым и другим основам изучаемой культуры, но и нейтрализация уже сложившегося опыта понимания своей собственной культуры (39).

Таким образом, целостность, монолитность раннефольклорных культур, их непроницаемость для постороннего глаза, сопротивление, оказываемое попыткам искусствоведов, филологов, музыковедов, этнографов, культурантропологов разложить их на составные элементы, — все это уже само по себе заставляет ученых искать иных, более адекватных методов исследования. Многие из них все чаще приходят к убеждению, что пора от фиксации фольклорных «текстов» и их искусствоведческого описания активнее переходить к изучению социокультурного контекста, в котором эти «тексты» функционируют. Взгляд на фольклор, как сумму «произведений» «народной поэзии», «народной музыки», «народной хореографии», «народной обрядовости», «народного изобразительного искусства» оказывается неверным в принципе. Современный уровень знаний о фольклоре закономерно приводит к мысли о системном характере фольклорной культуры, единицами которой являются не песни, мифы, танцы сами по себе, не отдельные, искусственно вырванные исследователем из кон-

текста и произвольно интерпретированные в терминах традиционного искусствознания и эстетики «произведения» народного искусства, «опусы» вообще, а целостные фольклорные акты, фольклорные действия и действия (ритуалы, обряды в широком смысле слова). В их структуре звук и слово, движение, жест, все богатство мимических средств, цвет, изображение, процессы пения, игры, рассказывания, танцевания, драматизации и так далее образуют нерасторжимое единство, организуемое «драматургией» этого акта, его функцией, его направленностью на достижение далеко не всегда эстетических, но всегда социально значимых целей. И чем большее значение имеют эти цели для социума в целом, тем более сложной и масштабной становится структура такого акта.

Синкретизм ритуала, который, как считает Б. Н. Путилов, «есть самостоятельный феномен первобытной культуры» (только ли первобытной?), возникает, по его словам, «на основе многократного органического пересечения разных по своей природе слагаемых. Наблюдая за ходом какого-либо ритуала, мы должны „читать“ одновременно видимое и слышимое нами на разных выразительных уровнях. Так, будут значимы простое расположение участников в разные моменты церемонии и перемены в этом расположении, приходы и уходы, наличие представителей одних половозрастных или родовых групп и отсутствие других. Явно выраженной сюжетной вариацией текста будут пантомимы или пляски, участие или неучастие в которых, равно как и их протяженность, имеют важное значение. Ритуальный текст найдет свое воплощение в звучании тех или иных музыкальных инструментов, в обрядовых песнях, причитаниях, заклинаниях, в нарративных мифологических сообщениях. Действия участников с различными предметами, орудиями, оружием, амулетами, обладающими магической силой вещами, принадлежностями колдовства — тоже тексты, соотносящиеся с другими по принципу параллельности, взаимодополнения или взаимообъяснения.

Наиболее существенный и важный вопрос, — подчеркивает видный советский фольклорист, — касается семантики ритуальных текстов. Совершенно очевидно, что лишь в редких случаях смысл их (и то частично) может быть уловлен из общего контекста. Наивно думать, что ритуал можно прочесть по-настоящему, опираясь на его прямые, внешние связи. Для этого нужно овладеть языком ритуалов и церемоний, воссоздать психологический, социальный, бытовой код, с которым этот язык соотносится» (71, с. 90).

Синкретический, целостный характер фольклорного акта заставляет искать адекватные методы его анализа. С этой точки зрения большой интерес представляет разрабатываемая некоторыми африканистами методика членения такого акта на **а к т о н ы** (то есть мельчайшие частицы акта, обладающие самостоятельным значением) и их системного анализа. Это дает основание, принимая актон за смысловую единицу, вводить семиотический аспект описания фольклорного текста и, таким образом, рассматривать его с информационно-коммуникативной точки зрения. Однако сложность, громоздкость, неотшлифованность этой методики не позволяет пока останавливаться на ней

сколько-нибудь подробно. Затронув этот вопрос, позволю себе заметить, что методологическим ключом здесь может быть и анализ социальной функции фольклорного акта. Именно она является системообразующим стержнем, цементирующим началом фольклорного действия.

В качестве внешнего каркаса, «несущей конструкции» фольклорного акта в разных случаях и в разные моменты его развертывания может выступать и слово, и танец, и, наконец, песня. Но это видимое преобладание одного из элементов не должно вводить в заблуждение. В подлинно фольклорном акте никогда не происходит подмены социальной функции эстетической. Песня или любой другой элемент фольклорного действия никогда не становится объектом самоценного эстетического восприятия. В качестве примера возьмем, скажем, свадебный обряд.

Для чего поют на свадьбе?

Буквально пронизанный песней, опозитивированный ею и через нее осмысленный, традиционный свадебный обряд у многих народов в прямом смысле слова регулируется драматургией песенного действия. Свадебная песенность, разветвленная и канонизированная, задает единственно возможную и достойную норму образования новой семьи, вторгаясь тем самым в механизмы физического поддержания этнокультурной целостности. Полноценная в глазах общества и самих вступающих в брак свадьба могла осуществиться, стать реальностью лишь при определенном совпадении сложившихся игровых (в том числе музыкальных) норм общения. Нестереотипное свадебное действие скорее всего свидетельствовало бы о мезальянском, неполноценном в глазах обществу, а нередко и самих брачующихся, союзе. Не случайно выбор обычая, по которому справлялась свадьба между представителями разных этнокультурных групп, приобретал совершенно особое значение. По песням, звучащим на свадьбе, можно было безошибочно определить, в лоно которой из этнических культур относит себя и свое предстоящее потомство вновь образуемая семья. Более того, и некоторые иные особенности социального статуса брачующихся не остаются без последствий для песенного репертуара свадьбы. Так, например, совершенно особого склада песни звучат на свадьбе невесты-сироты. Во всяком случае, склад поющих на свадьбе песен — это отнюдь не второстепенный, отнюдь не внешний и декоративно-украшающий, не чисто эстетический момент, но в прямом смысле слова фактор регулирующий, жестко детерминированный общекультурной позицией сторон.

Преобладание песенного начала в свадебном обряде никогда не превращает свадьбу в «песенный марафон», в демонстрацию вокальных возможностей певцов и певиц. Исполняемые песни всегда способствуют реализации основной социальной функции свадебного обряда — общественному, публичному санкционированию факта образования новой семьи, определению ее места в социуме, демонстрации социальных экспектаций, относящихся к семейной жизни.

Конечно, те многочисленные и часто драматические испытания и преобразования, которым подвергался фольклор европейских

народов (и которым подвергаются в наше время культуры многих развивающихся стран, население которых насчитывает около 1 миллиарда человек), не могли не ослабить скрепы, соединяющие в одно целое отдельные элементы фольклорной культуры того или иного этноса. Не могла не измениться (часто решающим образом) сама структура фольклора, способы и формы его существования. Но и сегодня носители традиционного фольклора (и особенно наиболее талантливые из них) достаточно отчетливо сознают целостность фольклорного акта, его контекстуальность, его неразрывную связь с жизнью социума.

Тонкий знаток и исследователь русского фольклора Д. Покровский отмечает: «В каждой традиционной свадьбе, например, не только в определенный момент поются определенные песни, но все участники действуют как персонажи со своими обязанностями и строгим распорядком поведения. Но каноны поведения участников ни в коей мере не являются внешними по отношению к реальному действию, а вытекают из его собственной внутренней логики. Поэтому очень часто они не осознаются следующими им людьми как нечто существующее отдельно [...] По сути это слияние настолько плотно и органично, что из-за него часто оказывается совершенно невозможным понимание действительной сущности фольклорного явления со стороны, так как, наблюдая [...] конкретное явление фольклора, мы не можем зафиксировать многие виды связей этого явления с реальной жизнью участников события (например, психологический контекст или влияние условностей данной малой социальной группы)» (68, с. 244).

Большинство народных песен и сегодня строго связаны не только с конкретными действиями, но и с вполне определенным временем. Некоторые из них, из числа так называемых обрядово-календарных, вообще поются только раз в году — на масленицу, на троицу или на Ивана Купалу, например.

Об этом постоянно упоминают сами народные певцы. «Наши песни поются в определенное время года — каждая в свое, — объясняла А. В. Рудневой одна из смоленских певиц. — Те, что поются в мае, не услышишь летом и зимой. Вот запела я „Березыньку“ (для Вас вспомнила), а дочки говорят: „Что это ты, мама, зимой весенние песни поешь?“ Свадебные только на свадьбах можно услышать...»

Конечно, сейчас наш концертный и радиослушательский опыт восприятия народных песен исключает сезонные ограничения. Мы слушаем народные песни в любое время дня и года, не задумываясь, с чем эта песня связана была в жизни и сколь нелепым может быть ее исполнение в данных условиях с точки зрения ее создателей.

Народные песни стали как бы «всепогодными», вневременными, подчеркнуто неприуроченными, а следовательно — задумаемся над этим — и качественно иными, воспринимаемыми уже исключительно как художественные данности, намеренно и безвозвратно вырывающиеся из породившего их контекста. Жаль, конечно, но это объективная и необратимая закономерность.

Не так ли, кстати, и современное самодеятельное песнетворчество, еще недавно уместное лишь у туристского костра, на сту-



Обход стада на «Ягорщину» в деревне Шумилово  
Велижского района Смоленской области.  
Запись ведет Е. Н. Разумовская (май 1982 г.).



Загукание весны в деревне Усполье  
Мстиславльского района Могилевской области.  
Рабочий момент записи пластинки  
«Белорусский песенный фольклор. Северо-восточная зона»  
(фирма «Мелодия», 1986, С30 23519 006).  
*Фото автора.*

денческой вечеринке, в тесном кругу близких друзей и единомышленников, со временем также отрывается от «пуповины», неразрывно связывающей это явление со средой, группой, общностью, его создающей, и обретает в наших глазах завершенность и устойчивую эстетическую автономность по отношению к более широкой внешней среде?

Интересная деталь. Сами народные исполнители чувствуют иногда определенное неудобство при исполнении бесспорно высокохудожественных и ценных народно-песенных образцов вне их назначения, вне определенного жизненного контекста. Адресуемые внешнему наблюдателю-слушателю (тому же фольклористу, например), они начинают казаться самим певцам недостаточно совершенными, неудобными для исполнения, их форма представляется им недостаточно завершенной с точки зрения «чистой эстетики». Смоленская певица Евдокия Корнеевна Щеткина рассказывала А. В. Рудневой, что при исполнении превосходных свадебных песен ее родины на концертной эстраде (Е. К. Щеткина пела одно время в известном Московском фольклорном хоре, руководимом П. Г. Янковым) она испытывала чувство неловкости: «Наши песни какие-то нескладные, неудобно кончаются: начнешь петь — хорошо, пока поешь — хорошо мотив вьется, а кончать — не знаешь как, обрывчатые какие-то, самой неудобно становится, когда кончишь, — будто забыла и остановилась» (72, с. 8). Оно и понятно: в быту, в ходе реальной свадьбы многие песни и не нуждались в четко закрепленной форме, в специально подчеркнутом окончании. Сам ход свадебного действия диктовал протяженность песни и, нередко, резко обрывал ее, если это диктовалось логикой и конкретными условиями развертывания обряда. Свадебная игра, свадебное действие диктовали оттенки темпа и выразительности, подсказывали конкретные имена и сюжетные ходы, динамические условия исполнения (выход на улицу, или, наоборот, заход в помещение, состав родственников и гостей и т. д. и т. п.). На концертной же эстраде песня должна держаться только сама собой и строиться, опираясь лишь на воображаемое, обычно конспективно сокращенное и обобщенное действие. Здесь она поневоле должна приобретать самоценную, логически законченную, уравновешенную форму, контуры которой подсказываются исходной «сюжетной» установкой свадьбы только в самом общем плане.

Изучая формы народной песни, особенности ее строения и восприятия, всегда надо помнить, что, как правило, мы имеем дело именно с такой искусственно преобразованной, «автономизированной» формой, с проявлениями хотя и вынужденного, часто неосознанного, произвола народных исполнителей, вызванного самой обстановкой записи (не говоря уже о теоретических установках собирателя, нотировщика и редактора).

Необходимость изучения конкретных социальных контекстов самоочевидна и с точки зрения современного коммуникативно-информационного подхода, ибо фольклор принадлежит к тому типу искусства «эстетики тождества», в котором «текст» выступает в значительной мере как «возбудитель внутренней информации». Как уже говорилось, вскрыть подлинное содержание фольклорного произ-

ведения, базируясь только на анализе «текстов», зачастую невозможно. «Прагматику и социальную семантику этих текстов приходится реконструировать на основании внешних по отношению к ним источников», — пишет Ю. Лотман, справедливо подчеркивая при этом необходимость глубже изучать внутреннюю семантическую структуру традиционного искусства, искать «скрытые в ней источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры» (47, с. 18, 22).

Включение историко-социологического аспекта существенно углубляет, казалось бы, и чисто теоретическую проблему выразительных средств, которые в конечном счете также представляются социально детерминированными. Анализ отдельных сторон народного музыкального языка: звукорядов, ритмов, склада многоголосия и так далее, а тем более таких специфических содержательных и сложных явлений, как лад, интонация, мелодика в целом, — может, кстати сказать, опираться на сформулированный Л. А. Мазелем (49) и так же социологически ориентированный принцип *многослойности* выразительных средств. Каждый из элементов художественной формы как бы в свернутом виде заключает в себе историю, по необходимости являющуюся историей конкретных национальных и классовых общностей.

Наконец, методологически плодотворным представляется «перепрочтение» всей данной проблематики в специфическом ключе музыкального восприятия, социально и исторически предопределенного и для неискушенного слушателя, и (быть может, в еще большей степени) для исследователя музыкального фольклора. Произведение искусства, и это особенно ощутимо на примере народной песни, воспринимается и оценивается не только в непосредственной зависимости от того, какой пласт, какой кусок реальной действительности оно «включает», заставляет резонировать в нашем сознании, в нашем опять-таки социально детерминированном жизненном опыте, но и от того, каковы наши навыки общения с искусством, какова усвоенная нами система эстетических норм и ценностей, неотделимая от нашей общественной и классовой позиции<sup>12</sup>.

Следует учесть при этом, что в условиях фольклора обратное воздействие традиционных норм слушательского восприятия на создателей новых художественных ценностей является непрерывным и нередко более жестким, чем в рамках профессионального искусства.

Во всеоружии социологического знания      Активизация социологического видения, всесторонний учет социальных факторов и введение соответствующих параметров все увереннее осознается в качестве неременного условия строгого определения самого предмета музыкальной фольклористики.

<sup>12</sup> Разумеется, не может сбрасываться со счетов и чисто физиологическая способность воспринимать музыкальные звуки, равно как и психически обусловленная предрасположенность и чуткость к определенным музыкальным феноменам.

Вне этого трудно надеяться на утверждение ее в ряду подлинно научных дисциплин.

Социологическая «чистка» дефиниций и специальной фольклористической терминологии должна решительно распространиться и на такие основополагающие для фольклористики представления, как представление о жанре. Системно-структурный подход, использование информационно-семиотических идей, привлечение теории коммуникаций, позволяющей, в частности, говорить о коммуникативном статусе музыкальных жанров, опора не статистико-математические методы, вплоть до предлагаемых современной математикой основ автоматической классификации многомерных объектов — все это будет способствовать прояснению данных понятий. Тем не менее, вопрос о социальных функциях был и остается ключевым при определении жанров и построении жанровых систем. В этом отношении показательна и перспективна попытка создания универсальной жанровой классификации музыкального фольклора, основанная на предварительной систематизации труда и видов человеческой жизнедеятельности (В. Гошовский)<sup>13</sup>.

Вне единого социологического основания, без соответствующего социологического «ключа» трудно интерпретируется и традиционная искусствоведческая оппозиция «фольклор — профессиональное искусство», весьма драматично осложненная в наши дни противопоставлением фольклору организованной самодеятельности или коммерческой эстрады. Сознвая трудности сохранения лучших фольклорных традиций в современных условиях и опасности, встающие на пути их органического развития в индустриализирующемся обществе (опасности, кстати сказать, реальные и для культуры в целом), мы, естественно, не можем согласиться с теми, кто описывает фольклор под рубрикой «Отмирание устаревших форм творчества» (см. 33, с. 262—266). Преодолимо ли в действительности противостояние фольклора специализированному искусству — этих двух традиционных форм художественного сознания? Фольклористы и социологи призваны сообща найти достаточные социально-экономические и эстетико-психологические основания для оптимистических суждений на данный счет, питаемых обнадеживающими фактами нашей сегодняшней действительности.

Без участия социологов теоретического и конкретно-эмпирического направления не решить фольклористам и горячей проблемы «современного фольклора», к которому, по справедливому замечанию покойного Я. Я. Витолина, «у нас нет ни оценочного (эстетического), ни социологического подхода» (31, с. 11). Стоит заметить, что шаткость эстетических критериев в данном случае многим обязана недо-

<sup>13</sup> Идея универсальной систематизации фольклорных жанров на основе предварительной систематизации видов человеческой деятельности была выдвинута В. Л. Гошовским в 1973 г. на конференции «Актуальные задачи социологии музыки» в Ленинграде. К настоящему времени по этому принципу разработана многомерная жанровая классификация армянских песен (см.: 2, с. 202—208). Среди других работ в этой области четкостью и плодотворностью некоторых решений отличается статья О. Соколова «К проблеме типологии музыкальных жанров» (69, с. 12—58).

статочной глубине социологического анализа. Между тем, проблема современного фольклора, как и проблема нового содержания традиционных жанров, — это проблемы исторических судеб фольклора в стремительно меняющихся социальных условиях. Основательные прогнозы возможны здесь лишь как результат изучения всей совокупности общественных процессов, оказывающих возмущающее воздействие на фольклорную традицию. Без углубленного анализа основных тенденций общественного развития несерьезной представляется сама постановка традиционного вопроса: «умирает или будет жить и впредь фольклор как особая форма общественного сознания?»

Едва ли не решающее значение приобретают в этой связи сложные процессы социальной интеграции, которые в социалистическом обществе превращаются из бесконтрольно-стихийных в управляемые и планируемые. Жизнь настоятельно выдвигает перед социологами специфические экономические и культурные проблемы села, и их интересы непосредственно перекрещиваются с интересами фольклористов, для которых деревня все еще остается основной исследовательской базой. В известном Постановлении ЦК КПСС «О развитии сельского хозяйства Нечерноземной зоны РСФСР» предусматривалось, к примеру, планомерное сселение жителей мелких деревень в заново отстроенные крупные села. Это не могло не повлечь за собой не только дальнейшего сближения города и деревни, колхозников с рабочими совхозов (по характеру труда и распределению доходов), но и коренных сдвигов в условиях бытования, жанровом составе и самом содержании музыкального фольклора.

В плане межнациональных контактов интеграционные процессы в социально-экономической сфере вовсе не обязательно приводят к нивелированию культурных различий, нередко наблюдаемому на Западе. Межнациональные контакты в условиях социализма должны сопровождаться усиленным взаимовлиянием и взаимообогащением культур, в том числе — фольклорных. Развитие под воздействием социальной интеграции интернациональных моментов в национальном художественном самосознании — еще один важный поворот фольклорно-социологической проблематики.

Пристального внимания требует также воздействие на фольклор мощной системы технических средств коммуникации, несущей в наших условиях пусть всего лишь потенциальную, но все же не исключенную полностью опасность «омассовления» культуры. Почти неограниченные в своих возможностях художественного воспитания масс и пропаганды высокого искусства (в том числе — фольклорного), эти информационные каналы при неразумном использовании способны губительно действовать на плодоносный фольклорный слой, вызывая явления, которые можно было бы назвать «культурной эрозией». Примерами антидемократического и преступно-коммерческого использования массовых коммуникаций изобилует буржуазная практика, однако серьезные просчеты допускаются и у нас. С последствиями этих просчетов фольклористам приходится сталкиваться едва ли не в первую очередь. Неуклонная борьба с разного рода подделками под фольклор, с попытками его фальсификации и коммерциализации, соз-

дающими серьезную угрозу чистоте фольклорных истоков, — профессиональный долг фольклористов, выполнению которого должно способствовать расширение их социологического кругозора.

Приглашение к диалогу      Обращаясь, наконец, к конкретно-социологическим исследованиям народной музыки, отметим, что многие традиционные методы сбора фольклорной информации принципиально близки типичным социологическим приемам и процедурам. Это обеспечивает органичность использования последних для специальных целей современной фольклористики.

Программы полевых экспедиций уже давно включают как необходимое звено социально-демографическую характеристику не только носителей-творцов народного искусства, но нередко и его потребителей-слушателей. Как правило, целью таких экспедиций является всесторонний охват местной музыкальной традиции, ее исчерпывающее (репрезентативное) описание. Предварительное изучение исторических, архивных и прочих документов, систематическое полевое наблюдение (в том числе — «включенное»), искусное интервьюирование (часто — по специальным опросникам), а в последнее время корректное анкетирование и полевой эксперимент — это и многое другое роднит фольклористическую и социологическую технику получения исходного материала.

Значительно меньше совпадений в методах обработки собранных фактов. Фольклористам надлежит внимательно изучить обширный опыт использования в социологии математико-статистических методов, причем не только для систематизации и многоаспектного анализа массива фактов, но и для их интерпретации, поиска скрытых закономерностей и построения гипотез. Перспективными представляются здесь методы конструирования шкал, применение матриц и графов, корреляционный, факторный и латентный анализ, а также использование методов контент-анализа, способных помочь выявлению содержательных моментов фольклорных «текстов».

Наряду с математизацией нашего знания, что, по мнению С. И. Таеяева, является своего рода показателем зрелости научного мышления, одной из ведущих тенденций в развитии общественных дисциплин и, в частности, самой социологии, становится их «психологизация». «Адекватный социологический анализ многих проблем оказывается либо невозможным, либо чрезвычайно ограниченным без широкого привлечения наряду с социологической теорией и ее данных также психологической теории и ее данных», — не без основания утверждает авторитетный американский социолог А. Инкельс (3, с. 37). Параллельно с разработкой самостоятельной методики социально-психологического изучения фольклора советским фольклористам предстоит освоить такие уже используемые в других областях искусствovedения приемы и методы, как тесты «семантического дифференциала» или социометрические процедуры обследования малых групп.

Следует в этой связи подчеркнуть, что, заимствуя из технического арсенала современной буржуазной социологии отдельные приемы и ме-



На выездном заседании фольклорной комиссии  
Союза композиторов СССР, Вильнюс, май 1973 г.  
*Фото А. Н. Рагнкова*

годы, советские социологи и фольклористы не могут не учитывать диалектической противоположности конечных целей, преследуемых представителями разных социальных систем. Однако не приемля конечные выводы буржуазной науки, вряд ли целесообразно игнорировать законы и все получаемые ею промежуточные результаты, а тем более — отбрасывать вполне действенные инструментальные методы.

Социология на Западе, как известно, переживает серьезный кризис. Накопив массу конкретных данных, она не располагает теорией, которая позволила бы выстроить, осознать и верно интерпретировать океан разрозненных наблюдений. Об этом пишут сами буржуазные социологи, которые, кстати сказать, в поисках выхода все чаще прибегают к исходным рекомендациям марксизма<sup>14</sup>.

У нас ситуация прямо противоположная. Мы располагаем фундаментальным методологическим основанием — марксистско-ленинской теорией общества. Но, обладая генеральным методом, мы часто не имеем возможности воспользоваться его преимуществами, поскольку не наработали необходимого количества первичной социологической информации. Отсюда вытекает одна из главных задач сегодняшней музыкальной социологии — широкое развертывание конкретно-эмпирических исследований. Необходимы совместные с социологами экспедиции, соответствующая перестройка методики и тактики полевой работы, необходима многоаспектная обработка собранных материалов, включающая углубленный социологический анализ.

Серия конкретных исследовательских проектов, объединяющих усилия социологов и фольклористов, могла бы затронуть, к примеру, сферы бытования традиционного и современного фольклора, его социальную «стратиграфию» и динамику, проблемы фольклорного «производства», «воспроизводства» и «потребления», социальный облик носителей фольклорной традиции (в частности, проблему возрастной циклизации их репертуара), вкусовые ориентации массового слушателя, эффективность средств пропаганды фольклора, вопросы межнациональных контактов и так далее. Социологической проверке и перепроверке со временем должны быть подвергнуты все и всяческие интуитивные догадки и голословные утверждения, которыми все еще изобилуют работы фольклористов.

Однако стремительные темпы общекультурных преобразований, неизбежно сказывающихся и в музыкально-фольклорной сфере, не позволяют откладывать разработку большинства затронутых выше проблем в долгий ящик — до появления необходимого числа фольклористов-социологов. Вот почему неизбежным и естественным представляется сегодня путь тесной научной кооперации. Только объединенные усилия фольклористов и социологов позволят надеяться на безотлагательное и успешное разрешение конкретных задач руководства развитием народной музыкальной культуры (как, кстати, и задачи переподготовки фольклористических кадров).

<sup>14</sup> По свидетельству Р. Макгинниса, американский социолог «оказался захлестнутым морем фактов и тем не менее страдающим от жажды; он жаждет утолить потребность в надежных теориях, которые могли бы упорядочить эти факты» (3, с. 150—151).

### ГЛАВА III

---

## ФОЛЬКЛОР В КОММУНИКАТИВНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ОСВЕЩЕНИИ

### 1. Фольклор с точки зрения коммуникативного акта

Когда в народе говорят о каком-либо собрании, событии или действии, связанном с музыкальными проявлениями, и хотят дать ему оценку, то чаще всего можно услышать что-нибудь вроде: «Славно попели!», «Поиграли от души» или «Наплясались вдоволь». Иногда воскликнут: «Эх, хороши наши песни!» (обычно же это подразумевается как бы само собой). Или деловито отметят: «Справили, как надо», имея в виду уже не художественную, а насущную жизненную потребность. Но никогда, если это не участники художественной самодеятельности, не скажут: «Удачно выступили!», «Хорошо исполнили» или что-нибудь в таком же духе.

Попели, сыграли, наплясались... Очевидно, главная ценность произошедшего в глазах народных музыкантов коренится в самом этом действии, в связанном с ним непосредственном общении. Потому-то, анализируя типичную фольклорную ситуацию, целесообразно ввести коммуникативный аспект ее рассмотрения.

В такой связи одна из предварительных рабочих формулировок (разумеется, очень неполная) могла бы быть следующей: фольклор есть естественный тип художественного общения, не опосредованный никакими «исторически созданными элементами» (К. Маркс). Под последними имеются в виду любые способы внешней фиксации и технического тиражирования художественной продукции — письменные, печатные или звукозаписывающие. Все средства современной звукозаписи, включая ее индивидуально потребляемые разновидности (диски и магнитные кассеты), а тем более средства массовой коммуникации (радио, кино, телевидение), будучи естественными способами существования и «реализации» композиторской музыки, с самого момента своего появления вступают в известный конфликт, в изначально антагонистические отношения с музыкальным фольклором, ибо нарушают исходные, конституционные условия его формирования и функционирования. Именно поэтому в коммуникативно-информационном аспекте рассмотрения, быть может, рельефнее всего выступают отличия фольклора от профессионально-академического искусства, становятся уловимее многие психологические, социальные и культурологические следствия их исторического противостояния.

Попробуем же теперь в этом коммуникативном ключе «прочсть» естественную, типичную обстановку бытования традиционного фольклорного искусства. Поначалу, вслед за современными лингвистами, обратимся к структуре коммуникативного акта, акта речевого общения<sup>15</sup>.

Функции коммуникативного акта и компоненты речевого общения

Вступающий в коммуникацию (коммуникатор или, проще, говорящий) чаще всего преследует три главные цели: 1) что-либо

с о о б щ и т ь, передать определенную информацию; 2) в ы р а з и т ь свое отношение к чему-либо, высказаться и 3) н а к о г о - л и б о в о з д е й с т в о в а т ь, оказать определенное влияние. Соответственно, в коммуникативном акте в первую очередь реализуются его и н ф о р м и р у ю щ а я (в других терминологических системах — познавательная, повествовательная, референтивная, денотативная или когнитивная), в ы р а з и т е л ь н а я (эмотивная, экспрессивная, автокоммуникативная) или в о з д е й с т в у ю щ а я (апеллятивная, импрессивная, конативная, суггестивная) функции. В зависимости от преобладания одной из этих функций преимущественное внимание участников коммуникации сосредотачивается либо на том, о ч е м г о в о р и т с я (предметное поле, контекст, ситуация общения), либо н а с а м о м г о в о р я щ е м и его переживаниях, либо же на том, к о м у а д р е с о в а н о с о о б щ е н и е.

Однако при определенных условиях внимание говорящего может акцентироваться на ф о р м е сообщения. В таком случае резко возрастает особая, п о э т и ч е с к а я функция коммуникативного акта, художественный элемент общения. Строго говоря, только в этом случае мы и имеем дело с фактами искусства. Нередко собеседников может интересовать сам по себе п р о ц е с с общения безотносительно к его конкретному содержанию. Тогда на первый план выступает к о н т а к т о у с т а н а в л и в а ю щ а я, поддерживающая общение функция речи, обычно называемая лингвистами контактивной или, вслед за Б. Малиновским, фатической. Наконец, иногда может отчетливо выделиться еще одна немаловажная функция речевого общения — функция языкового т о л к о в а н и я, разъяснения смысла употребляемых в разговоре выражений. Эту функцию называют металингвистической, метаязыковой. Потребность в толковании, как правило, резко возрастает, если жизненный опыт общающихся, или, как говорят иногда, их апперцепционные базы не вполне совпадают. В трех последних, до-

<sup>15</sup> Аналогия с актом речевого общения выбрана здесь потому, что именно для лингвистики коммуникативные связи являются традиционным объектом изучения. Фольклор как коммуникативно-семиотическая система представлен, в отличие от языка, не только вербальными компонентами, но и знаками различной физической субстанции (акустическими, пластическими, жестовыми и т. д.). Однако для его информационно-коммуникативной функции эти различия не существенны: главное, что последовательность значимых элементов фольклора несет определенный смысл (см.: 23, с. 136). В предшествующей главе речь шла об актоне как мельчайшей единице, обладающей самостоятельным значением. Такого рода единица, выделенная вне зависимости от ее физической субстанции, позволяет, как кажется, в едином, информационно-коммуникативном ракурсе снять противоречия как узко искусствоведческого, так и социологического и прочих частичных подходов к нашему сложному и трудно уловимому объекту.

полнительно рассмотренных случаях внимание концентрируется соответственно на самом сообщении, на канале связи (контакте), либо на коде (свойствах языка сообщения).

Итак, в соответствии с шестью основными компонентами развитого коммуникативного акта можно выделить и шесть его основных функций. Для наглядности и лучшей ориентации приведем здесь схему коммуникативного акта и таблицу его функций, «адаптировав» в них под углом зрения, удобным для рассмотрения занимающей нас фольклористической проблематики, понятия и термины, заимствованные из разных, преимущественно лингвистических, работ (см., в частности: 74, с. 385 — 386; 79, с. 333; 96, с. 198 — 203).



Ориентация на ...		Ведущая функция
контекст	(К)	познавательная
отправителя	⌋	выразительная
получателя	⌋	воздействующая
сообщение	□	художественная
контакт	↔ К	общения
код	▽ К	толкования

Рассмотрим теперь последовательно компоненты речевого общения и обслуживающие их функции коммуникативного акта, по возможности проецируя все это на фольклорно-песенную ситуацию.

информации. Не только потому, что фольклорное интонирование, как правило, диалогично (в бахтинском понимании), но и в силу чисто психологических установок. Народные певцы вообще крайне редко ощущают себя «сообщателями», а тем более авторами какой-либо художественной информации, не говоря уже о том, что в пении могут участвовать все присутствующие, или, напротив, петь можно в полном одиночестве для самого себя. Информация здесь задана как бы заранее и донесена традицией. Она лишь добросовестно передается, актуализируется и воспроизводится народными музыкантами, вовсе не помышляющими не только о причастности к авторству, но и о скромной функции простого отправителя информации. И хотя объективно они в этой роли, разумеется, выступают (пусть с заведомо большей долей условности), эмотивная, специально выражающая, экспрессивная функция общения в фольклорном искусстве, казалось бы, не является доминирующей. Стремление выразить «себя», в большой мере движущее композитором-профессионалом, обычно не свойственно, а иной раз и явно чуждо народному музыканту. Его искусство предстает в основе своей надличностным и как бы внеиндивидуальным. Это происходит не только потому, что мастера народной музыки не помышляют о закреплённом авторстве. Они просто себя не признают создателями этой музыки, но лишь интерпретаторами, хранителями ее традиций, блюстителями норм общественной жизни в ее художественных проявлениях. С социально-психологической точки зрения, в установках народного музыканта преобладают коллективистские, внеличные мотивы.

Встает вопрос, подавляет ли это обстоятельство эмотивную, специально выражающую, экспрессивную функцию в типичном музыкально-фольклорном общении? Любой, даже совершенно неискушенный слушатель почувствует, что это не так. Как бы ни были народные музыканты далеки от установки на создание «собственного сочинения» и как бы коллективистски ни было ориентировано их сознание, именно экспрессивная функция обычно является одной из доминирующих в фольклорном искусстве. Более того, любое исполнение, воспроизведение, следование традиции не только не исключает, а, напротив, оттеняет, подчеркивает то обстоятельство, что данная музыка (песня, наигрыш, танец) — это именно «своя» («наша», но и «моя» собственная) музыка.

Попробуем разобраться в этом парадоксе.

Современная теория массовой коммуникации рассматривает адресанта (отправителя) как иерархию типов: от создателей сообщения (генератор) до простых воспроизводителей (коммутатор). Между ними выделяют нескольких переходных звеньев (по степени убывания активности): генератор — первооткрыватель — переводчик — переработчик — преобразователь — переносчик — коммутатор.

Может показаться, что в фольклоре отправитель сообщения, не помышляющий об авторстве, представлен в лучшем случае тремя по-

следними типами, а то и простым воспроизводителем традиции. Однако неукоснительное следование традиции не ограничивает творческие потенции народного искусства, и было бы не совсем правильно видеть в народном музыканте простого «воспроизводителя». Для обоснования этого положения приходится, правда, прибегать к косвенным данным, привлекать явления далекие, и с музыкальным фольклором, на первый взгляд, не сопоставимые.

Известно, например, что в так называемых «традиционных» или, как их еще называют, «ритуализованных» обществах, то есть таких, где еще не возникли специальные формы управления типа политических институтов и где все аспекты жизнедеятельности регулируются исключительно с помощью обычаев, обрядов, мифов и других форм традиционной, фольклорной в самих своих основах культуры, роль певцов и сказителей принципиально отлична от той, какую можно наблюдать в современном фольклоре. В ритуализованных обществах к певцам и сказителям относятся как к особым сакральным фигурам, устами которых говорят духи. Народный певец отчетливо осознает свою связь не только с учителем, от которого перенимает навыки музицирования, но и с духом-помощником, а то и с самим духом-предком. Это их волю надлежит ему «переводить» на язык людей. Поэтому в условиях герметичной, исключительно устной культуры формируются надличностные, наиндивидуальные основы фольклорного искусства, что, однако, не приводит к поглощению, элиминированию индивидуальности как таковой<sup>16</sup>.

Социализация личности происходит здесь именно в той мере и постольку, поскольку индивид оказывается приобщен к коллективной традиции не просто как ее носитель, но и как активный творец.

Интересен в этом отношении институт «личных песен», широко распространенный в традиционных обществах. У сибирских народов первую личную песню человек получает еще будучи ребенком, в подарок от матери или отца (см. 9, с. 246 — 248), в пору совершеннолетия сочиняет «свою» песню уже сам (у папуасов Новой Гвинеи, как сообщает Б. Н. Путилов, «личная песня» присваивалась при завершении инициации, то есть принятия юноши в полноправные члены племени)<sup>17</sup>, а в предчувствии смерти исполняется иногда похоронная личная песня — своего рода «реквием» самому себе. Мелодия песен здесь, таким образом, служит знаком гражданского состояния (от «метрики», «аттестата зрелости» и «брачного удостоверения» до «свидетельства о смерти»), что не мешает «владельцу» песни излагать в ее

<sup>16</sup> В горячей дискуссии на тему «индивид и общество», развернувшейся в литературоведении и философии в середине 1960-х гг., В. Рубиным была высказана мысль, что «такой эпохи, когда коллектив полностью элиминировал бы личность, не было никогда» (цит. по: 25, с. 60). Если это так, если даже в фольклоре мы не обнаруживаем реализации подобной тенденции, то уж само собой разумеется, мы никогда не достигнем, несмотря на максимальную степень интеграции общества и связанную с этим и противостоящую ей гипертрофию художественного индивидуализма, другой крайности — полного отрицания личностью коллективных форм творчества, особенно — вне сферы специализированного искусства.

<sup>17</sup> Устное сообщение Б. Н. Путилова.

тексте личные думы и переживания. Так, в предсмертной песне могут содержаться не только детали биографии, но и поучения, завещания своим потомкам, то есть отчетливо проступает ситуация прямого общения между отправителем и получателем сообщения.

Не буду касаться вопроса, насколько оригинально, с музыкальной точки зрения, такое сочинение. Важно подчеркнуть другое. Будучи включенным в данную культуру, индивид овладевает ее языком и свободно «изъясняясь» на нем, способен создавать свою неповторимую индивидуальную мелодию (пусть даже путем варьирования уже известных ему образцов), позволяющую «другим» без труда идентифицировать данную песню именно с данным индивидом. Показателен в этом отношении случай, произошедший относительно недавно в одном из районов Чукотки, где по инициативе местных агитбригад началось активное собирание фольклора. В целях пропаганды местных музыкальных традиций записанные в оленеводческих бригадах песенные образцы затем воспроизводились через громкоговоритель поселкового клуба. Организаторами этого мероприятия были люди, недостаточно знакомые с местными традициями. В одну из концертных программ была включена «личная песня» недавно умершей женщины, записанная от ее родственников. Это возмутило пожилое население поселка. Люди узнали напев и потребовали прекратить воспроизведение песни человека, которого уже нет в живых.

К жанрам, в которых актуализируется знаковая функция пения как способа зафиксировать саму роль «отправителя» сообщения, могут быть отнесены не только «личные песни», то есть песни отдельных людей, индивидов; такого же рода своеобразные «лейтмотивы» маркировали в традиционных культурах и родовую или семейную группу. У тех же чукчей еще сравнительно недавно «каждая семья и каждый человек имел несколько собственных напевов. Одни из них наследственные, другие собственного сочинения. Особенно много напевов у шаманов», — писал В. Г. Богораз (8, с. 23). «Каждой лопарской семье присущ определенный музыкальный мотив, которым встречают членов этой семьи, когда они являются на семейных празднествах»<sup>18</sup>. У манси во время медвежьего праздника, в котором участвовали члены различных групп, исполнялись особые песни и наигрыши, обозначающие местность или род, к которым принадлежали эти группы (91, с. 110).

Использование мелодии в качестве такого «лейтмотива», знака, метки самым непосредственным образом связано с тем, что песня или наигрыш оказываются тесно сопряженными с их «автором», «отправителем», будь то, как показывают приведенные только что свидетельства этнографов (их число можно было бы значительно умножить), отдельный человек или какая-либо социальная группировка. Более того, пение, музицирование оказывается здесь одним из средств, с помощью которых традиционная культура осуществляет ролевые членения внутри социума.

Отсюда понятно, что именно эмотивная функция, функция прямого

<sup>18</sup> См.: К андинский В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. 1919. № 1, (Цит. по: 28, с. 90.)

высказывания была здесь одной из доминирующих, ибо песенные импровизации служили, как показывают те же этнографические материалы, наиболее распространенным и общепризнанным способом излагать свои чувства и настроения. Естественно, что эта функция сохранилась и в лирических песнях фольклорной классики, хотя собственно знаковая роль песни, как средства передать чью-то прямую речь, отошла на задний план.

Получатель сообщения  
(адресат)

При вычленении адресата фольклорного сообщения тоже возникают некоторые трудности, обусловленные тем, что в фольклорной ситуации четкое разделение на творцов и слушательскую аудиторию имеет место далеко не всегда. И дело здесь не только в том, что степень соучастия слушательской аудитории в фольклоре, как правило, гораздо выше, чем в профессиональном искусстве, и если часть ее начинает активно «включаться в хор», то происходит простой переход этой части из группы «слушателей» в группу «говорящих». Нет, речь идет о том, что адресата фольклорного сообщения вообще легче бывает обнаружить не среди реальных участников коммуникативного акта, а вне его.

Это утверждение может показаться парадоксальным, коль скоро мы определили фольклор как творчество, основанное на непосредственных контактах. Однако случай, о котором пойдет речь, принципиально отличен от ситуации, которая имеет место в массовой коммуникации, где адресат представлен обычно анонимно-безличной фигурой «реципиента».

В последнем случае имеют место так называемые «ретиальные» связи, когда сообщение адресуется неопределенному в количественном отношении и неизвестному качественно в е р о я т н о м у м н о ж е с т в у принимающих систем (или их подразумеваемому континууму). Ретиальным связям противостоят аксиальные, при которых коммуникативный процесс предполагает передачу сообщения строго определенному лицу или группе лиц. Именно они наиболее характерны для традиционного фольклора.

Правда, здесь этим «лицом» или «группой» может быть и промысловое животное или стадо, которому адресуется сигнальная музыка (охотничьи манки, пастушеские наигрыши), объекты или духи природы, предки и так далее (в таких жанрах, как, например, заклички, благопожелания, похоронные причитания), притом всегда определенные и потому требующие определенных же форм обращения, в том числе и особых музыкальных приемов (например, «гукание» в календарных песнях белорусов или «кутурар» якутских шаманов).

Вообще календарная и, шире, обрядовая музыка насквозь пронизана апеллятивной, или конативной функцией. Это и величальные или корильные песни свадебной обрядности, представляющие собой устоявшиеся мелодико-поэтические клише, в которых заменяются имена тех, к кому обращена песня. Таковы и новогодние колядки, адресуемые каждому из домохозяев во время обходов дворов. Но эту же функцию несли и такие жанры городского фольклора, как выкрики разносчиков, трудовые возгласы, частушечные припевки.

Итак, апеллятивная функция в народном искусстве несколько не уступает внушающей функции «художественной» музыки, а, может быть, нередко и превосходит ее. Начать с того, что само происхождение народного искусства во многом связано с потребностью непосредственно воздействовать на ход событий, способствовать эффективности производственной и воспроизводственной деятельности отдельного человека и общества в целом. Сконцентрировавшись в развитой сфере магических обрядов, апеллятивная или попросту — магическая функция музыки и пения в ряде случаев получила преимущественное (среди других функций) развитие, вызывая к жизни особые музыкальные жанры и даже известную специализацию ее носителей. Искусство музыкального внушения нашло своих служителей не только в инициаторах и распорядителях традиционных коллективных обрядов, обращенных к сверхъестественным адресатам, но и в активно музицирующих целителях индивидуальных и групповых недугов, успешно применяющих методы суггестивного воздействия на психику больного и нередко обращающих сильнодействующие механизмы музыкального «самовнушения» на себя и на свои собственные болезни (типичный случай автокоммуникации).

Самое понятие канала связи первоначально было почерпнуто из телефонии. В этом значении оно, как известно, не без труда приложимо даже к сфере функционирования профессионально-академического искусства<sup>19</sup>, а в ситуации фольклорного общения нередко оказывается вообще лишенным хоть сколько-нибудь реального смысла.

И в то же время именно фольклорная ситуация, более чем какая-либо другая, способна рождать ощущение самых непосредственных контактов между участниками действия.

Поэтому под каналом в нашем случае следует, вероятно, понимать сам способ передачи и приема сообщения: устное слово, музыка, шумы предметного мира (слуховой канал) или письменную речь, нотную запись, изображения предметов (зрительный канал). В зависимости от инициатора коммуникации (личность, группа, общество в целом) принято подразделять такие связи на следующие типы:

- 1) автокоммуникационные связи (самоанализ, интроспекция);
- 2) межличностные (беседа и т. д.);
- 3) личностно-групповые (например, урок, лекция);
- 4) межгрупповые, с выделением лидеров и референтных групп (переговоры и т. д.);
- 5) общественно-групповые (массовая коммуникация);
- 6) макроавтокоммуникация (культура в целом).

Среди этих типов именно межличностные отношения, столь характерные для фольклорной культуры в целом, служат основным каналом для движения фольклорной информации. Они имеют место и в совре-

<sup>19</sup> Одна из наиболее удачных и последовательно проведенных попыток этого рода содержится в известной книге А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие» (59).

менной культуре — это и «механизм слухов», и так называемая «двуступенчатая коммуникация», при которой массовая информация поступает к членам группы через лидера в области мнений (4).

В основе этого канала лежат прямые двусторонние личные контакты (например, диалог), в ходе которых адресант становится адресатом и наоборот. В результате именно эта форма общения оказывается мощным средством социальной адаптации, тем механизмом, посредством которого формируются основные стереотипы поведения и социальные установки.

Как уже отмечалось, контакты адресанта и адресата носят в фольклоре аксиальный, а не ретинальный характер, то есть информация направлена строго определенному адресату. Главная особенность этой связи, когда адресатом является обычно хорошо известное лицо или группа лиц, заключается в том, что передача сообщения здесь подразумевает однозначное соответствие между передающим и принимающим, в то время как при ретинальных связях это соответствие взаимно не однозначно, а обратная связь менее надежна.

Поэтому фольклорный канал оказывается в высшей степени помехоустойчивым, так как информационный шум (под которым можно понимать и просто вторжение посторонних звуков, и многовековое расстояние между давно умершим автором музыкального сочинения и современными слушателями) сведен здесь к минимуму.

Именно благодаря двусторонности и аксиальности фольклорные контакты отличаются особой многосторонностью и всепроникающим характером, а фатическая — контактоустанавливающая — функция художественного общения развертывается в фольклорной ситуации едва ли не с наибольшей полнотой, порождая ощущение единства, единения. Здесь имеет место не последовательная передача, а точный и психологически чуткий душевно-духовный, этически-эстетический резонанс. Его нетрудно почувствовать даже со стороны, даже наблюдая народных певцов на сцене в противоестественной для них концертной обстановке. Намного труднее войти в этот контакт, ощутить его «изнутри». На это и направлена обычно подавляющая часть усилий исследовательско-исполнительских групп, так называемых экспериментальных фольклорных ансамблей. Об этом, в частности, говорит в своих выступлениях-комментариях Дмитрий Викторович Покровский<sup>20</sup>.

Другой вопрос, что при внимательном изучении внутренней природы контактов-связей общение внутри фольклорного ансамбля народных певцов вовсе не всегда представляется нерасчлененным психологическим «монолитом». Различные стили народного пения и музицирования вырабатывают свои схемы распределения внутренних функций. И это четко вскрывается в той же статье Д. В. Покровского на примере южнорусского донского стиля казачьего пения.

Пять функций: «лидер», «сублидер», «бас», «дишкант» и «диспетчер», как их условно обозначает Д. В. Покровский, обнаружены его ансамблем в казачьей песне. Поразительным образом они совпадают

<sup>20</sup> См., например, уже цитированную статью в сборнике «Восприятие музыки» (68).

с пятью основными типами поведения людей, характерными для участников любой так называемой «малой группы». Может быть, именно в этой «органичности» самих функций и заключается причина того, что отлаженность взаимодействия их носителей внутри фольклорного ансамбля оказывается столь совершенной? Эта отлаженность действительно столь высока, что с трудом осознается в понятиях последовательной коммуникации. Момент «опережающего» общения-воздействия настолько силен, что коммуникация происходит на подсознательном уровне, в автокоррелирующем режиме. Культура соощущений, сочувствования столь совершенна, что включение рационального, осмысливающего момента (ввиду пусть минимального, но неизбежного его запаздывания по отношению к самонастраивающемуся процессу — течению коллективного пения-музицирования) способно оказать парализующее (!) действие. Участник фольклорного ансамбля, склонный к интеллектуальному контролю над своими действиями и над действиями партнеров, становится столь непреодолимым препятствием в ансамблевом пении, что его, как правило, приходится удалять из поющего коллектива на время или насовсем. «Тащить на себе» и песню, и рефлектирующего партнера оказывается не под силу даже хорошо спевшемуся и гибко отлаженному коллективу, способному свободно обмениваться ролями непосредственно в процессе исполнения песни.

Код

Любая коммуникация немислима без хотя бы частичного совпадения представлений о

«правилах игры» у ее участников. Поэтому пусть не слишком отчетливое, пусть фрагментарное ощущение этих правил не может не присутствовать в акте полноценного общения. По мнению современных ученых, металингвистическое сознание так или иначе всегда присутствует в речевом поведении. Во всяком случае, любое уточнение смысла в обыденном разговоре является отчетливым проявлением метаязыковой функции.

Что же касается типичной музыкально-фольклорной ситуации, то ее коды, как правило, участниками коммуникации не осознаются. Даже частичные, отрывочные правила организации однотипных напевов осмысливаются лишь по мере выделения специализированного, в той или иной мере профессионализировавшегося искусства устной традиции, когда появляются и закрепляются такие понятия, как «зачин», «концовка» или — в поющей восточной поэзии — «редиф», «аудж» и так далее.

Код в фольклорном искусстве, как и в естественном языке, рассредоточен, он действует на уровне обобщенных указаний — так надо «делать» те или иные однотипные вещи, — но лишь на уровне каждого конкретного музыкального образца. «Эту песню надо петь так», — в лучшем случае скажут народные певцы перед тем или после того, как споют песню. Никакому анализу или тем более ревизии этого рода рекомендации не подлежат. В большинстве случаев единственным аргументом служит непререкаемое «Так надо!», «Так пели всегда, испокон веку!».

Можно сказать, что языковой код присутствует в народной музыке незримо. Он одновременно и вне коммуникативного акта, и внутри

него. Ни в синхроническом, ни в диахроническом плане он не размыкает контекста, будучи в одно и то же время задан извне и встроен в него изнутри.

Если в композиторской музыке коды нередко словно бы материализуются, активно вклиниваясь в творческое сознание композитора и нередко становясь реальным способом «переступания» традиционных языковых норм, средством сознательного нарушения стилевых традиций, то фольклорное творчество, как правило, никакого экспериментирования с установившимся языковым кодом не допускает. Отчасти это, вероятно, объясняется основным различием между двумя — устной и письменной — сферами, поскольку именно создание письменности приводит к тому, что язык начинает осознаваться не только как способ общения, но и как код, то есть способ фиксации. А поскольку таких способов может быть много, усилия творцов сосредотачиваются подчас именно на экспериментах в области музыкального языка вплоть до изобретения новых кодов.

Однако, как и любой естественный язык, язык музыкального фольклора может иногда (правда, крайне редко) осознаваться и внутри самой устной культуры. Речь идет о довольно ограниченной сфере прибауток, потешек или детской языковой игры. Показательно, что метаязыковая функция здесь реализуется в особых, специально детских, жанрах, то есть приурочена ко времени, когда происходит овладение языком (в данном случае — поэтическим) <sup>21</sup>.

Можно предположить, что в сфере инструментальной музыки устной традиции тоже существуют особые правила, которые осознаются не менее отчетливо, чем в профессиональной музыке, поскольку здесь имеет место обучение, а не только самообразование, предполагающее овладение не только инструментом, но и особыми приемами кодирования.

Но, повторяю, свойства устно-фольклорного языка, наличие в нем твердо установленных кодов, как правило, в поле зрения народных исполнителей вообще не попадают. Внимание к этой стороне языкового общения остается признаком аналитически-интеллектуальной деятельности, особенно характерной для радикально настроенных сторонников современного композиторского творчества. При восприятии же подлинно народной музыки внимание полностью поглощается иными

<sup>21</sup> „Замечено, что дети (и народы, переживающие свой „фольклорный“ период) с великой охотой сочиняют, рассказывают, слушают стишки и сказки, песенки и анекдоты, где мир представлен «вверх ногами», перевернутым, вывернутым наизнанку“, — справедливо пишет, ссылаясь на Маршака и Чуковского, Мирон Петровский в своем исследовании „Книги нашего детства“ (М., 1986, с. 132—133). — „Во всех этих фольклорных «перевертышах» [...] происходит игровое, радостное, победительное утверждение нормы. Человек настолько овладел нормой, что может позволить себе пороскошествовать ироническим ее нарушением. Для ребенка же здесь — хитрое испытание на взрослость, своего рода «инициация» (возможно, своим происхождением фольклорные перевертыши обязаны этому древнейшему обряду). Настолько ли ты, дорогой, знаком с нормальным миропорядком, чтобы распознать нарушение и радостно рассмеяться, обнаружив это? Рассмеяться победительно? Тебе предлагается задача, правильный ответ на которую — смех...“ И далее: „Перевертыш — свидетельство аналитического подхода к действительности“; добавим, в том числе и языковой.

ее сторонами. Вот почему, очевидно, так трудно бывает сохранить трезвую аналитическую позицию в процессе вхождения в реальную фольклорную ситуацию.

Уяснение фольклорно-языковых кодов, безусловно объективно существующих,— задача внешнего наблюдателя. Как и оформление текста фольклорного сообщения, оно составляет постоянные сюжеты профессиональных искусствоведческих работ. В этом отношении ситуация с кодом принципиально аналогична ситуации с самим фольклорным сообщением, к рассмотрению которого, очевидно, и следует теперь перейти.

Сообщение  
(текст, произведение)

Поскольку коммуникацию принято рассматривать как средство отправления, передачи, хранения и получения закодированной информации безотносительно к ее содержанию, здесь в первую очередь встает вопрос о форме сообщения. Этот вопрос, однако, не так прост, как может показаться. Представление о фольклорном сообщении как о «тексте» весьма условно. Во всяком случае «текст» здесь принципиально отличен от «произведений» профессионального искусства. По сравнению с композиторским «opusом» самостоятельная значимость собственно эстетической (поэтической) функции фольклорного сообщения представляется заметно сниженной. Из этого не следует делать вывод, что народное искусство не дает оснований высоко оценивать его действительные эстетические достоинства. Просто художественные стороны фольклорного «произведения» неотделимы от заведомо нехудожественной сферы его бытования. Сама вариантная множественность народной песни и принципиальная несопоставимость ее вариантов, искусственно изымаемых из порождающих их конкретных контекстовых связей, не позволяет руководствоваться одними лишь эстетическими критериями ее оценки. Как правило, народная песня хороша не только и даже не столько сама по себе, но прежде всего как компонент всегда конкретного и каждый раз индивидуально окрашенного целостного действия.

Не менее трудно определить и самые границы фольклорного текста. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно два раза подряд записать одну и ту же песню от одного и того же исполнителя. В типичном случае получить полностью совпадающие версии не удастся. Если второй вариант по всем существенным показателям (отдельные исполнительские нюансы, разумеется, в расчет принимать не следует) окажется точной копией первого, можно быть уверенным, что имеешь дело уже не с фольклорным типом творчества.

Конечно, никому не дано «дважды вступить в одну и ту же реку». Но если профессионального исполнителя держит фиксированный и порою хорошо известный слушателю нотный текст, то зависимость народного музыканта от привходящих обстоятельств, как сказал бы математик, на порядок выше. По самой природе устного музицирования эти меняющиеся обстоятельства не могут не входить в самую структуру каждый раз заново рождающейся музыки.

Можно, конечно, внедрить в сознание народного музыканта идею эталонного «образца». Можно поддерживать у него стремление к этому

«образцу» хотя бы во время записи (труднее будет в данном случае с ансамблем или хором). Восприимчивый и артистически одаренный народный музыкант, конечно, усвоит эту идею, тем более, что сегодня она буквально пронизывает собою весь наш музыкальный быт. Приложив усилия, он постарается «затвердить» один из возможных вариантов исполнения и, как это ни трудно истинному импровизатору, в конце концов преуспеет в этом. Но какой ценой? Как правило, ценой внутреннего омертвления. В муках рождается, наконец, «произведение». Однако к подлинному фольклору оно будет иметь уже достаточно косвенное отношение.

Приходилось ли вам задумываться над оттенками словоупотреблений: «повторение» и «дубль»? Недаром одно из них, иноязычное, прочно утвердилось в кинопроизводстве и звукозаписи. Едва уловимый языковой нюанс, рассмотренный в психологическом ракурсе, вырастает почти до противопоставления.

«Сделать дубль» на языке киносъемки значит еще раз сделать то же самое, но так, как если бы это происходило в первый и единственный раз. Для народного певца «повторить» песню — это значит предпринять вторую (корень слова подсказывает), а может быть, и третью, и четвертую попытку. А она, эта новая попытка, по глубокому внутреннему ощущению музыканта, не может быть снова первой. Народный музыкант «повторяет», но никогда не дублирует. Научиться полностью дублировать собственное исполнение равносильно для него отступлению от природы своего творчества.

Не случайно среди фольклористов утвердилось правило не судить о форме песни по ее первой строфе. Уже оттого, что она первая, строфа эта не может стать нормой для остальных. Потом от куплета к куплету мелодика песни может варьироваться достаточно широко, но максимальные отклонения в структуре строфы будут все же в первой. Предварительный, в каком-то отношении поисковый характер первой строфы — явление, характерное для сложных по настроению и структуре протяжных песен. В них эта закономерность выявляется со всей очевидностью, как бы выводится на уровень эстетической нормы. В иных жанрах она действует не так откровенно, но внимательный анализ почти всегда способен ее обнаружить. И это одно из косвенных доказательств импровизационно-вариативной природы фольклорного текста.

Но если песня уже «найдена», форма строфы установилась, то как, спрашивается, возможен точный дубль? Первая строфа повторного исполнения уже не может звучать так, как будто музыканты мгновенно об этом забыли. Это неизбежно даст себя почувствовать психологически и так или иначе отразится в структуре песни. Песня словно лишится своей драматургической внутренней «фабулы». Поиск формы нормативной строфы, ее «доводка» непосредственно в процессе исполнения перестанут заботить исполнителей и интриговать слушателя. Эстетическая функция народного пения связана, таким образом, и с самой неопределенностью, расплывчатостью, поисковостью формы, а аутентичное исполнение ее — это в большой мере рождение песни наново. Песню прервут, начнут сначала, если зачин или подхват ока-

жуются настолько неудачными, что их нельзя подправить по ходу дела. Но «дублировать» одну и ту же песню, как бы она не была любима и хороша, не станут. Такого в народном быту не встретишь. Разве что это уже не песня сама по себе, а сопровождение к танцу или игровому действию, когда иногда можно не учитывать реальную протяженность словесного текста. Но тогда и оборвать песню можно когда угодно и начать ни с того, ни с сего, как по шаблону. Народная песня не повторима в буквальном смысле этого слова.

В отличие от профессионального фиксированного искусства, где в качестве нормы существует стремление к однозначному исполнению, пониманию, толкованию отдельного «произведения», «опуса»<sup>22</sup>, фольклорные «произведения» заведомо (осознанно или интуитивно) ориентированы на возможность совершенно различной трактовки и оформления. Певец и сейчас иногда спрашивает, как некогда Линеву: «Как петь песню, как в поле или как на посиделках?».

Очевидно, что очень многое в фольклорном сообщении зависит именно от обстоятельств исполнения, от самой фольклорной ситуации, от контекста.

#### Контекст

Применительно к фольклору это понятие требует оговорок и уточнения. Условность самих «текстов» фольклорных «произведений» не позволяет трактовать и понятие контекст в привычном для искусствоведов смысле этого слова. Можно различать по меньшей мере два значения, в которых оно может употребляться фольклористами. Во-первых, это то, о чем говорится в фольклорном сообщении, по поводу чего совершается фольклорная коммуникация, и во-вторых, это та ситуация, в которой коммуникация осуществляется. Лингвисты, исследующие проблемы разговорной речи, нередко наряду с понятием «контекст» пользуются понятием «конситуация». (24, с. 14 и след.). Это выражение представляется вполне приложимым к обстоятельствам и особенностям музыкально-фольклорного общения. Для первого оттенка в понятии «контекст» иногда используется также понятие «референт» (96, с. 198; отсюда выражение — «референтивная функция»). Так или иначе и «содержательный», и «ситуативный» смысл понятия контекст следует в равной мере учитывать в фольклорно-коммуникативном исследовании.

В отличие от основного пафоса композиторской музыки — представить вниманию слушателя нечто новое, индивидуально неповторимое — для фольклорного музыканта сообщать что-либо участникам коммуникации часто бывает не так уж и важно. Все или почти все принимающие участие в музыкальном общении и так все знают. В этом и заключается, кстати сказать, один из основных парадоксов фольклорного искусства, искусства канонического тождества, который позволяет ему быть «мощным регулятором общественных отношений», не-

<sup>22</sup> Редко композитор предусматривает два или несколько возможных вариантов окончания (вспомним, например, два варианта окончания Седьмой симфонии Прокофьева). Современная алеаторика — это скорее выразительный отход от указанной закономерности, подчеркивающий правило.

смотря на то, что в совершаемом фольклорном действии все и всем заранее хорошо известно<sup>23</sup>. Выступая прежде всего как возбудитель внутренней информации, фольклорный «текст» не может быть скольконибудь полно интерпретирован вне контекста и конситуации. Отсюда проистекают определения фольклора как внутриситуативного искусства. Отсюда же становится ясной исключительная, первостепенная роль контекста среди прочих компонентов фольклорной коммуникации. Это — с одной стороны. А с другой — именно это и ослабляет, как бы рассредотачивает содержательно-информационную функцию фольклорного искусства, не находящую столь четкого и концентрированного воплощения в конкретном тексте музыкального «произведения».

Любое искусство всегда тысячью нитей связано с жизнью. Даже если оно пытается противостоять ей. Фольклорное же искусство связано с жизнью по-особому, ибо, как уже не раз подчеркивалось, оно и само отчасти эта жизнь. Вырываемое из конкретного жизненного контекста, оно хотя и не лишается вполне смысла, но смысл этот зачастую становится совсем иным. Народная музыка отличается от всякой иной музыки словно бы повышенной «валентностью», разомкнутостью и активностью своих внехудожественных связей. И если она находит самый непосредственный отклик у многих и при этом очень разных людей, то не только и иногда не столько благодаря своим собственно художественным достоинствам, сколько потому, что близко затрагивает их внехудожественные интересы. Оторвавшись в силу каких-либо обстоятельств от породивших ее конкретных условий, народная музыка как бы надолго сохраняет обнаженными свои жизненные связи и в сходной ситуации самым непосредственным образом подключается к настроениям и переживаниям других людей, которые неожиданно для себя начинают воспринимать эту музыку как свою собственную, чуть ли не ими самими созданную.

## 2. Коммуникативный акт с точки зрения фольклора

Как видим, попытка последовательной интерпретации музыкально-фольклорного общения по общепринятой функционально-психологической схеме коммуникативно-информационного акта сама по себе как будто бы не увенчалась успехом. Она не решила выдвинутых проблем, но помогла обострить их постановку. И все же коммуникативно-информационный подход к фольклору далеко не бесполезен. Он позволяет явственнее ощутить некоторые существенные и специфические свойства фольклорного общения.

Если мы попытаемся теперь взглянуть на ситуацию уже не с точки зрения «буквы», но «духа» коммуникативно-информационного подхода, если будем ориентироваться не на общеупотребительные схемы коммуникативного акта, а попробуем применить к фольклору принци-

<sup>23</sup> Имеется в виду уже цитированная статья Ю.М.Лотмана «Каноническое искусство как информационный парадокс» (47).

пиальные категории коммуникативного акта, то, быть может, мы сумеем ближе подойти к решению всего комплекса интересующих нас проблем и предложить иную схему, более точно отражающую коммуникативную специфику фольклора. Отдельные компоненты такой более адекватной предмету схемы — прежде всего текст и контекст, — очевидно, должны выступить в ином соотношении и поменяться если не местами, то некоторыми своими свойствами.

В противоположность композиторской музыке, которая прекрасно укладывается в традиционную схему коммуникативного акта и представляет собой искусство индивидуализированной, единичной реализации художественного замысла, приспособленного к перемещению (транспортировке) в смещающихся и сменяющихся ситуативных контекстах, фольклор можно охарактеризовать как искусство множественного, вероятностного воплощения художественного текста (информации) в географически, этнически и социально ограниченном, жестко локализованном, замкнутом контексте. По-видимому, в этом и заключается главное отличие фольклорной формы художественной коммуникации от нефольклорных ее форм. Однако прежде чем отразить это отличие в наглядной графической схеме, остановимся еще немного на понятии «замкнутый социальный контекст». Именно с этим понятием тесно связаны наши представления об общей динамике развития традиционного общества, и в конечном счете о судьбах фольклора.

Собиратели фольклора давно обратили внимание на тот факт, что распространенность определенного песенного репертуара всегда имеет свои четкие пределы — территориальные, этнические, социометрические. Очертания этих границ не обязательно совпадают между собой. На одной этнической территории, иногда даже в пределах одного села, в рамках одной культуры сосуществуют порой разные, не связанные друг с другом песенные репертуары, равно как и те элементы быта, которые находятся в постоянной взаиморегуляции с фольклором. Иной раз жители соседних улиц или хуторов, имеющих различную миграционную историю, затрудняются петь вместе, четко осознавая свою культурную обособленность друг от друга.

Сегодняшняя фольклористика, особенно при учете данных, поставляемых смежными дисциплинами — историей и этнографией, — располагает большим эмпирическим материалом, свидетельствующим о четкости контуров, в пределах которых живет и развивается фольклорное искусство. Ареальная замкнутость фольклорных явлений — важное, неотъемлемое их свойство<sup>24</sup>. Объяснение этого свойства с позиций преобладавшего ранее искусствоведческого (эстетического) подхода представляется весьма затруднительным. Введение же коммуникативного и социологического подходов дает в этом смысле значительно более обнадеживающие результаты: помогает увязать между собой разрозненные наблюдения и выявить закономерности, своего

<sup>24</sup> Вот почему, между прочим, картографирование является одним из наиболее результативных исследовательских методов современной музыкальной фольклористики.

рода «правила», по которым живет и организуется музыкальный фольклор.

Можно было бы привести немало примеров, свидетельствующих о том, что устойчивость и живучесть фольклорной традиции прямо связаны с ограниченностью среды ее носителей от аналогичных сред, следующих иным традициям. Яснее всего это просматривается тогда, когда ареалы бытования разных традиций тесно сдвигаются и переплетаются между собой, то есть когда речь заходит о фольклоре разного рода переселенческих групп. До тех пор, пока «центростремительные» силы, удерживающие такую группу на позициях культурной изолированности от окружающей среды, превышают силы «центробежные», направленные на культурное «размыкание» групп, принесенный с собой и тщательно хранимый песенный репертуар устойчив и неприкосновенен. Когда же сама социокультурная среда начинает подвергаться ассимиляции, ее фольклорный репертуар также быстро теряет свою устойчивость<sup>25</sup>. Именно так обстоит дело с фольклором «семейских» Забайкалья или с искусством старообрядческих русских сел на территории Молдавии, Армении или, скажем, на Алтае. Аналогичную картину мне самому приходилось наблюдать, посещая калмыцкие села в Киргизии, греческие поселения в Грузии или корейский рисоводческий совхоз в Калмыкии. Эти примеры достаточно наглядны, ибо здесь речь идет о тех случаях, когда национальные, территориальные и социальные границы фольклорных явлений до поры до времени совпадают. Специалисты по фольклору, в том числе и русскому, постоянно сталкиваются с подобными фактами, исследуя отнюдь не «экстремальные» ситуации. Если же прибегнуть к эстетическим критериям, то сплошь и рядом оказывается, что чем более замкнута среда бытования, чем сплоченнее и устойчивее среда носителей определенного фольклора, тем более развитым и качественным является их искусство.

В последнее время в музыкальной фольклористике все чаще на первый план выдвигается проблема формирования так называемых «местных стилей» внутри того или иного национального фольклора. Аппелляция к историко-этнографическим данным, ссылки на хозяйственные и географические факторы такого формирования, хотя и дают существенные результаты для понимания этого рода явлений, однако оказываются недостаточными, поскольку далеко не всегда затрагивают самый механизм сохранения или утраты местной традиции и практически очень мало дают для исследования пограничных, межстилевых явлений народного искусства. По-видимому, в формировании своего рода «стилевых сгустков», как и в формировании «промежуточных» стилей, участвует фактор, действие которого осуществляется на ином уровне, нежели те, которые просматриваются с помощью искусствоведческого или историко-этнографического описаний.

<sup>25</sup> О результатах такого взаимодействия мы пока говорить не будем, ибо они различны, обусловлены множеством разноречивых факторов и представляют собой сложные явления, заслуживающие специального рассмотрения. Разного типа фольклорное взаимодействие систематически рассмотрено на примере славянской общности в специальном исследовании В.Л.Гошовского, выделившего четыре типа такого взаимодействия (12).

Фактор этот достаточно четко выявляется, если рассматривать фольклорную ситуацию как ситуацию общения, и, сменив ракурс, взглянуть на коммуникативно-информационный акт сквозь призму специфических особенностей самого фольклорного общения.

### Три типа общения

В народе очень хорошо чувствуют разницу в коммуникативном статусе разных видов исполнения. Одно дело — петь только для себя, другое — в живом ощущении других участников коммуникативного акта, — все равно, чисто художественного или синкретического, — непосредственно включенного в совместную трудовую деятельность (пение на посиделках, во время трудового процесса). И совсем иное дело — «выступать» для сторонних слушателей, а такое встречается и в традиционном фольклоре. Все это требует принципиально различных психологических установок, коренным образом влияющих на сам творческий процесс и, следовательно, на его конечный художественный результат.

Система фольклорных жанров сложилась на базе этого кардинального различия типов творчества-исполнительства. Два первых в целом отрицаются классическим искусством академического толка, на которое, главным образом, рассчитана вся система функционирования искусства в современном обществе. Отсюда принципиальная трудность предварительного перевода фольклорных жанров из первых двух категорий в третью, единственно адекватную современным средствам пропаганды и интерпретации фольклора.

Эти же три типа легко различимы и в коммуникативном плане, в плане общения: творчество для себя, для самовыражения и саморазвлечения (творческая автокоммуникация), совместное творчество для внутреннего потребления в коллективе единомышленников (артельное, компанейское пение, камерное музицирование без посторонних) и творчество в расчете на третьего, на внешнего потребителя-слушателя — конкретно присутствующего или абстрактно подразумеваемого. Вполне четких, непроходимых граней между этими тремя типами творчества, разумеется, нет. Даже когда человек поет исключительно для себя, в его сознании нередко как бы скрыто присутствует внешний слушатель. Слушая себя, певец как бы раздваивается и выступает одновременно и в роли внешнего наблюдателя, потребителя художественного продукта. Нередко он как бы оценивает свое творение с позиции стороннего слушателя (иногда этот мнимый слушатель для него персонифицируется в виде, скажем, отсутствующего в данный момент близкого человека, умершего родственника, духа предка и т. д.). Момент внешнего слушания, мысленного стороннего наблюдения и оценки часто присутствует при музицировании в замкнутом кругу единомышленников. Но в обоих случаях этот момент не является определяющим, доминирующим. Главным остается момент внутреннего общения, коммуникации, замкнутой на себя или на круг непосредственных участников творческого акта (в фольклоре, как уже говорилось, сам этот акт чаще всего невычленим из внехудожественной — трудовой, обрядовой или иной деятельности).

Очевидно, что фольклорные формы творчества главным образом тяготеют к двум первым типам художественной коммуникации, хотя,

разумеется, не исключают и «концертности» — достаточно развитых форм творчества, рассчитанных на слушателя. Вспомним, что на реального внешнего слушателя (порой на весьма широкую аудиторию) ориентировано творчество народных профессионалов — певцов-сказителей, скоморохов, сазандари, гусанов, акынов и других. Творчество же профессиональных композиторов принципиально ориентировано на внешнее потребление.

Даже не имея в виду исполнение своего сочинения в реально обозримом будущем, композитор, пишущий для себя (в собственный письменный стол), все равно думает о потенциальной возможности издания и исполнения своего сочинения неким будущим исполнителем и восприятия его неким будущим слушателем и, соответственно, заботится об общепонятности нотной записи.

За крайне редкими исключениями композитор оформляет свое произведение как некий «опус», представляющий собой законченное и замкнутое в себе единство, которое может сохранить свой смысл, свою внутреннюю целостность при существенных изменениях внешнего окружения, при значительно различающихся условиях восприятия.

Как правило, чисто фольклорное творчество ни о чем подобном не заботится. Его пафос — в сиюминутном соответствии данной конкретной ситуации, сегодняшним, но важным и существенным ее задачам, обычно далеко выходящим за рамки чистого искусства и тесно переплетенным с реальными заботами окружающей жизни и быта. Замкнутой, конкретной, четко отграниченной в этом случае является ситуация, в рамках которой осуществляется акт художественного творчества. Его конечный результат принципиально не может быть однозначным, поскольку неотделим от заданной ситуации и, с этой точки зрения, не оформлен, а напротив, каждый раз неповторим, изменчив.

Таким образом, если в фольклоре специфическим и преобладающим является «автокоммуникативный», ситуативно-замкнутый тип творчества, то в профессиональном специализированном искусстве доминирует акт внешней коммуникации, подразумевающий, помимо всего прочего, четкую отграниченность и самодовлеющую ценность законченного художественного произведения — «опуса», могущего с успехом противостоять широкому спектру изменений внешней среды. Грубо говоря, если фольклорное творчество ориентировано преимущественно и прежде всего на самого певца и его конкретные жизненные функции (структурные лингвисты подчеркнули бы прежде всего эмотивную функцию этого искусства), то специализированное искусство на публику ориентировано прежде всего конативно, то есть на получателя сообщения — слушателя.

Две эти полярно различающиеся ситуации в самом общем плане можно охарактеризовать следующим образом.

В традиционной, фольклорной культуре условия замкнуты, четко отграничены, среда закрыта, устойчива, принципиально неизменна и подчеркнута консервативна; продукт же, напротив, многозначен, неуловим, многовариантен.

В композиторской музыке тесные рамки среды разомкнуты, выход к слушателю открыт, сам слушатель неопределен, его восприятия не однозначны; зато жестко и однозначно оформлен продукт — музыкальное произведение, четко фиксированный текст.

Связь между этими двумя основными моделями и их возможный взаимопереход отражает схема, на которой изображены два распротраненных процесса — запись фольклорного образца и фольклоризация композиторского опуса:



В первом случае мы однозначно фиксируем в нотном тексте разовую, единичную форму принципиально многовариантного фольклорного явления, но придаем ему тем самым устойчивость во времени и пространстве, возможность перемещаться сквозь разные среды и условия. В другом — видим, как попадая в конкретные, замкнутые и обладающие собственными художественными традициями среды, первоначально четко фиксированное произведение (разумеется, любимшее и заслужившее внимание) ассимилируется данной средой и, благодаря отныне устной его передаче, начинает существовать в меняющихся вариантах, в новых контурных очертаниях.

Рассмотрим отдельно эти две ситуации.

На встречах курсах

Первое, с чем мы сталкиваемся, наблюдая деятельность фольклориста, — это его стремление «разомкнуть» контекст, сделать общедоступными и существующими в любых, универсальных условиях множественно-синкретические явления фольклора. В этом направлении уже много десятилетий работает исследовательская мысль собирателей фольклора, сознательно стремящихся запечатлеть множественность, вариантность народной песни. Сравнительно большие возможности открывают перед нами новые технические средства фиксации народно-песенного искусства. Фиксирующие возможности техники год от года совершенствуются. От фонографа и магнитофона собиратели переходят к видеотехнике, которая позволяет улавливать не только само фольклорное явление, но и некоторые из его многообразных жизненных связей. Но и комплексная фиксация, и многократная запись, дающая материал для аналитического сопоставления вариантов, направлены все же на то, чтобы «схватить» ускользающие, размытые контуры фольклорного продукта, придать ему статус замкнутого, единичного «образца».

Этого же рода процесс происходит при всех попытках искусственно пересадить фольклорный способ музыкального творчества из замкнутой среды его естественного формирования и бытования в «от-

крытый грунт» урбанизированной культуры. Фольклорный материал при этом сразу же обнаруживает непреодолимую тенденцию переродиться, трансформироваться в нечто в лучшем случае промежуточное. Вспомним, к примеру, «фольклор» русских цыган, так называемые «российские песни», широко бытовавшие в демократической городской среде, да и всю культуру бытового пения.

В предложенной выше схеме можно было заметить, что две по-разному функционирующие системы в одном отношении принципиально сходны: в то время, как контуры одного из компонентов, составляющих систему, предстают четко очерченными, контуры другого непременно оказываются размытыми. Это сходство открывает дополнительную возможность для взаимодействия обеих систем: происходит своего рода обмен компонентами. С одной стороны, делаются попытки переместить расплывчатое фольклорное явление с его принципиальной вариантностью в неограниченный культурный контекст, с другой — приспособить «опусный» тип творчества к бытованию в замкнутой среде. Первая ситуация возникает при попытках пропагандировать фольклор средствами массовой коммуникации, в частности сценического искусства. Вторая может восприниматься как модель нашей организованной музыкальной самодеятельности, которая, приходя на смену фольклорным типам творчества и подменяя их в качестве неспециализированного искусства, ориентируется, тем не менее, на четко фиксируемую (во всех отношениях) художественную продукцию. В обоих случаях возникает ситуация неустойчивого искусственного равновесия, которая рано или поздно, несмотря на все усилия, сама собой преобразуется в одну из двух коренных ситуаций. Чаще всего — ибо на сегодня это господствующая тенденция — доминирует искусство профессионального толка, только внешне сохраняющее приметы фольклорного творчества (яркий пример тому — практика наших так называемых государственных народных хоров и ансамблей народной песни и танца).

### 3. Механизмы передачи художественной информации в фольклоре и композиторской музыке

Сопоставим еще раз, теперь уже более подробно, коммуникативные процессы в фольклоре и в профессиональном искусстве.

Единственное, что объективно «задано» исследователю в фольклорной ситуации, что в ней поддается бесспорному фиксации — это ее контекстная локализация, иными словами — границы, в которых распространено конкретное фольклорное явление. Недаром, повторяю, все большее и большее внимание фольклористы в последнее время уделяют картографированию как одной из наиболее надежных и показательных исследовательских процедур. Бесспорно само по себе и наличие тесного и многостороннего контакта между участниками фольклорной коммуникации, так же как бесспорно и наличие жестко заданных традицией, более или менее одинаково всеми ими понимаемых «правил игры» (коммуникативный

код). Однако самый характер, само содержание этих связей и правил подлежит выяснению, требующему длительного и глубокого вживания исследователя в конкретную фольклорную ситуацию. Что же касается четких границ фольклорного сообщения (текста, «произведения») и поляризации отправителей и получателей информации, то непосредственное вживание в ситуацию и пристальное ее изучение обнаруживают принципиальную множественность и неопределенность этих компонентов фольклорного коммуникативного акта. Таким образом, все, кроме констатации внешних границ фольклорного контекста, требует от исследователя-фольклориста достаточно сложной и совершенной методики, с использованием опосредующих, сопоставляющих, косвенных методов изучения. Путем прямого наблюдения характер и действительное содержание устанавливаемых фактов до конца не выявляются. Они требуют для своего объективного освещения специальных аналитических процедур.

В противовес этому, в профессионально-композиторском алгоритме музыкального общения, как правило, с самого начала достаточно четко выявляется единичный текст сообщения (обычно письменный), а также коммуникативная цепочка, включающая четко противопоставленных коммуникаторов — отправителя и получателя информации. На долю исследователя остается выявление расхождений в контекстах и кодах, обычно существенно различающихся у отправителей и получателей информации, а также исследование канала, по которому эта информация поступает. И здесь уже вступают в действие методы и инструменты исторического, социально-психологического и тому подобных исследований, «опосредующие» текст еще и глубоким учетом внешних обстоятельств конкретного его бытования. Это не значит, что контекстные ареалы в фольклорном коммуникативном акте или сообщении, канал связи и коммуниканты в композиторском коммуникативном акте изучать легко и что результаты этого изучения всегда бесспорны. Отнюдь нет. Это означает только, что изучение этих компонентов в соответствующих ситуациях не требует трудоемких операций, направленных на их предварительное выявление. Текст (партитура) композиторского опуса, имя его автора и круг слушателей, путь от сочинителя к потребителю в композиторском искусстве сравнительно легко установимы. Точно так же и внешние (национальные, географические, социокультурные) пределы распространения регистрируемых фольклорных фактов, как правило, выясняются достаточно однозначно. Если, конечно, в силу исторических условий среда бытования фольклорных текстов не размыта окончательно, а нотный текст опуса почему-либо не утрачен, имя автора не забыто или не зашифровано, и судьба сочинителя не сложилась настолько неблагоприятно, что позволяет говорить лишь о потенциальных его слушателях.

Архивные разыскания и «расследования» историка профессиональной музыки могут быть не менее увлекательны и сложны, чем перипетии фольклорного собирательства, но это другой разговор. Как правило, музыковед без особого труда получает в свое распоряжение всю необходимую ему письменную документацию, включая

не только полный нотный текст (партитуру) сочинения, но и сопутствующие материалы, проливающие свет на мотивы и обстоятельства его появления. Сложнее дело обстоит в фазе потребления композиторской музыки. Изучение контекста, как правило, требует применения специальных, в частности конкретно-социологических, методов. В фольклорной ситуации это распространяется и на порождающую фазу, обычно вполне совпадающую по времени и обстоятельствам с фазой восприятия. Непосредственный характер коммуникации в фольклоре не допускает строгого разведения контекста порождения и контекста потребления. Оба эти контекста для фольклорного произведения совпадают.

Трансляция во времени происходит не по типу сохранения и передачи продуктов общения (произведений), а по типу наследования самих правил этого общения, правил и алгоритмов порождения фольклорных артефактов. В этом, собственно говоря, и заключается глубинная антиномия композиторского и фольклорного начал, заставляющая относить их к противоположным типам функционирования культуры — по «естественному» или «искусственному» алгоритму.

Передача художественной информации через четко фиксируемый опус не просто допускает, но закономерно предполагает расхождение — прежде всего по времени — контекстов порождения и восприятия, точно так же, как полноценная передача той же самой информации в прямом общении требует решительного замыкания, схождения этих контекстов. Художественная информация фольклорного типа течет во времени, закономерно и полностью возрождаясь в каждом конкретном акте передачи, что становится совершенно необязательным для фиксированного искусства. Произведения последнего в принципе допускают возрождение после длительных (иногда многовековых) перерывов исполнительской традиции. В то время, как только одно, от силы два поколения носителей-трансляторов художественной традиции могут выпасть из цепи передачи в устно-фольклорной культуре. Но не больше. Информация может перейти от деда к внуку, минуя поколение отцов. Это экстремальный, не слишком органичный и желательный для полнокровного существования традиции случай, но сегодня, кстати сказать, этот случай является, к сожалению, преобладающим, так как целые поколения оказались полностью исключенными в результате действительных (говорю это без тени иронии) успехов культурного строительства. Это лишь обратная сторона форсированного приобщения населения целой страны к письменной культуре. Поголовная ликвидация неграмотности ударила «другим концом» по устной культуре, поставив под угрозу преемственность традиции. Теперь, когда еще не полностью ушло поколение прямых носителей фольклорных традиций, часть их полузабытых навыков передается непосредственно поколению внуков, как правило, минуя воспитанных в письменной парадигме представителей среднего поколения. Разумеется, это только тенденция; роль отдельных ярких представителей всех трех поколений трудно переоценить.

Так сплошь и рядом случалось и в прошлом. Но сегодня становится по-своему символическим, когда в одном фольклорном ансамбле

выступают вместе очень старые и очень молодые люди, когда на подмостках самодеятельных смотров фольклорные коллективы, состоящие из людей преклонного возраста, чередуются с детскими фольклорными группами. И хотя среди последних только очень немногие можно назвать близкими к аутентичному фольклору (руководят-то ими энергичные люди среднего возраста!), тем не менее факт возрастной «поляризации» фольклорного движения сам по себе достаточно красноречив.

Кстати сказать, тенденция к преимущественной активности крайних, полярных возрастов в фольклоре отмечалась и раньше. То, с чем это было связано в традиционной культуре, нуждается в специальном изучении. По-видимому, немалую роль играл сам уклад жизни, обуславливающий преимущественные контакты старых да малых, располагавших, в отличие от предельно загруженных в производственном цикле средних возрастов, сравнительно большим совместным досугом. Разница заключалась только в том, что возрастная циклизация традиционного уклада происходила равномерно, касалась всех без исключения поколений, заставляя их последовательно переходить из роли активных слушателей в число тех, кому недосуг было подолгу отдаваться играм и развлечениям, с тем, чтобы снова включиться в механизм передачи художественных традиций, но уже в функции организаторов и отправителей информации<sup>26</sup>. Теперь же нередко целые поколения «выходят из игры», выпадают из традиционной информационно-генетической цепи трансляции культуры, полностью подключаясь к внешним резервуарам накопления и передачи информации книжного, опусного типа.

Генетическая однородность и «чистота» культурного кода гарантировалась в первом случае и становилась более чем сомнительной при переходе ко второму способу культурной коммуникации с его принципиально открытыми резервуарами книжной культуры. При этом становятся понятными такие парадоксальные свойства фольклорной и книжной трансляции культуры, как непрерывная и свободная эволюционность первой и жесткая парадигматичность второй, естественная связь поколений в фольклорном и обособленность каждого поколения в книжном типе культуры, питающейся из общих, но зато быстро эволюционирующих «книжных» потоков.

Что касается механизма передачи художественной информации в фольклоре и его отличий в этом отношении от распространения информации в профессиональном, фиксированном искусстве, то он четко показан в формулах, предложенных К. В. Чистовым<sup>27</sup>.

Суть различия, по К. В. Чистову, заключена в непрерывности фольклорной (контактной) коммуникации и ограниченности «технической» коммуникации ее продуктом, являющимся одновременно материаль-

<sup>26</sup> Смена отношения к традиционному репертуару в различных возрастных группах убедительно показана на материале белорусского фольклора в новой работе З. Я. Мажейко (58, с. 66—69).

<sup>27</sup> См. его превосходную статью «Специфика фольклора в свете теории информации» (82, с. 26—43).

ным посредником между участниками общения. Главное сосредоточено в самом характере коммуникации. При «контактном» общении фольклорного типа автор сообщения — субъект информации (S) — является в значительной мере ее передатчиком, то есть на предшествующем этапе выступает и как воспринимающий информацию. Каждый же воспринимающий информацию — реципиент (R) — может в любой момент сам выступить как ее носитель и интерпретатор, как потенциальный соавтор.

$$(R)S \longrightarrow R(S)$$

В конкретном художественном акте роли могут быть четко распределены, и тогда одни выступают как отправители информации  $\langle \rangle \rightarrow$  другие — как ее получатели  $\rightarrow \rangle$ , но при этом каждый из них сохраняет в резерве другую, противоположную функцию. Схематическое изображение участников коммуникации при этом должно быть двойным, но только с вероятностной, пунктирной прорисовкой одной из функций. Для исполнителя это выглядит  $\langle \rangle$ , для слушателя —  $\rangle$ . В любой следующий момент слушатель может превратиться в исполнителя, и наоборот<sup>28</sup>.

$$\langle \rangle \rightarrow \rangle$$

Схема эта, как мы увидим чуть позже, тяготеет к разрастанию в цепочку или даже к веерообразному «кущению», иллюстрирующему непрерывность фольклорной традиции.

В устоявшейся, как бы хорошо поляризованной фольклорной среде циркуляция фольклорной информации осуществляется непрерывно. И особую роль в этом играют гармонически развитые личности, которые с равным успехом могут выступать и как творящие новую информацию, и как воспринимающие. Таких гармонично развитых людей обычно тем больше, чем слаженнее и устойчивее фольклорная среда, чем развитее ее традиционные художественные установления.

Впрочем, такие от природы одаренные люди встречаются и в разрушенной среде. Благодаря им переносится, подхватывается и как бы переживает себя фольклорная традиция. В этом следует искать объяснение резонансных явлений в устной культуре. Талантливому человеку достаточно иногда понаслышке схватить самый минимум информации, чтобы воссоздать с большей или меньшей достоверностью ее целостность.

Один пример, из самых новых, я не удержусь и приведу здесь. В одном из состоявшихся в Московской консерватории фольклорно-исторических концертов Е. Гулина из ансамбля казаков-некрасовцев спела неизвестную ей ранее былинку после того, как один раз прослушала ее в фонографической записи. Исполнение отличалось при этом уди-

<sup>28</sup> По существу это та же формула, что и у К. В. Чистова, только с заменой буквенных символов графическими.



Поэт Елена Кондратьевна Гулина.

*Фото Г. Д. Розова*

вительной органичностью и психологической достоверностью интонации. Сказались, конечно, близость традиции и развитость, крепость художественных навыков самого коллектива, где эта тридцатидвухлетняя женщина, владеющая огромным репертуаром, выполняет роль основного запевалы. (Тому, кто знает десяток языков, совсем нетрудно освоить одиннадцатый, в то время как большинству приходится всю жизнь, и порой безуспешно, учить один и тот же иностранный язык.)

Различия между механизмами передачи художественной информации в фольклоре и композиторской музыке заключаются не только в направленности и адресате информации. Они проникают значительно глубже. Самый характер этой информации существенно меняется в зависимости от того, кому она предназначена. Для фольклорного типа коммуникации характерна, как я уже говорил, так называемая аксиальная, направленная вполне определенной аудитории или, как еще говорят, распределенная информация. Для коммуникации, опосредованной печатным текстом, характерна, напротив, ретиальная, не имеющая определенного адресата, или абсолютная информация (82, с. 35—36). Различия касаются многих сторон информации и прежде всего степени ее «упакованности», то есть самодостаточности и завершенности. Недосказанность первого типа информации с лихвой компенсируется общеизвестностью контекста. Во многих случаях сообщаемые детали только напоминают о целом, постоянно присутствующем в представ-

лениях воспринимающих. Контекст же восприятия ретинальной информации заведомо непредсказуем. Желание быть понятым диктует стремление к абсолютной исчерпанности информации, к ее самодостаточности и автономии. Разумеется, подобные «абсолютная» исчерпанность и «автономность» в принципе недостижимы. Адекватное восприятие любого текста (в семиотическом смысле слова) не может быть достигнуто без встраивания в контекст, без адаптации к восприятию информации новой средой, без хотя бы частичного внутреннего перевода на ее язык. А это также требует своей меры недосказанности, в той же степени обязательной, но, разумеется, намного меньшей, чем недосказанность фольклорного поведения. Здесь указующе-напоминающий жест не может быть небрежно-кратким. Он должен быть определенным, повелевающим, но должен допускать одновременно и некоторую степень свободы трактовок, чтобы покрывать естественную вариативность понимания.

Если мы условимся, что  $\bigcirc$ ,  $\textcircled{\text{D}}$  и  $\textcircled{\text{D}}$  — это человек, рассматриваемый в коммуникативно-информационном плане, то тогда — в плане музыкального общения:

$\text{D}$  — некто, преимущественно слушающий, воспринимающий, реципиент, получатель, потребитель музыкальной информации.

$\text{D}$  — некто, в ком в данный момент доминирует «говорящее» начало; отправитель, производитель или — точнее — воспроизводитель музыкальной информации.

$\textcircled{\text{D}}$  — личность, в которой равновесно представлены и воспринимающее, и воспроизводящее начало; типичный, современный, как бы обособленный, замкнутый в себе участник (преимущественно «письменного» типа) музыкальной коммуникации.

$\text{D}$  — личность разомкнутая, открытая для общения, но при этом также равновесная; музыкант устно-фольклорного типа.

$\text{D}$   $\textcircled{\text{D}}$  — люди, творчески слышащие, самостоятельно перерабатывающие музыкальную информацию.

$\text{D}$   $\textcircled{\text{D}}$  — люди, творчески воспроизводящие, продуцирующие, создающие художественные ценности.

$\text{D}$  — равновесный и притом легко вступающий в устно-музыкальные контакты, распространенный в фольклоре творческий тип.

$\text{D}$  — также творчески разносторонняя личность, проявляющая скованность в сфере устных контактов.

Если представить себе перечисленный ряд как почти готовую типологию музыкальной активности, то в ней, кроме десяти отмеченных

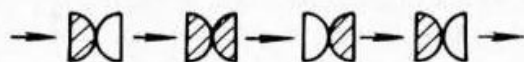
типов, не хватает еще двух: исходного, «нулевого» (○) и идеального, равновесного, одинаково хорошо приспособленного как для устно-фольклорного, так и фиксированно-письменного способов музыкальной коммуникации, гармонично интегрированного в целостную индивидуализированную творческую личность (⊗).

Прибавив теперь еще два обозначения — для материализованных продуктов музыкального общения □ (произведений, опусов, нот, книг, магнитофонных записей, пластинок и т. д.) и для каналов, способов, путей и средств обмена музыкальной информацией (↔↑), мы получаем возможность строить весьма лаконичные, но выразительные и разнообразные пиктографические схемы.

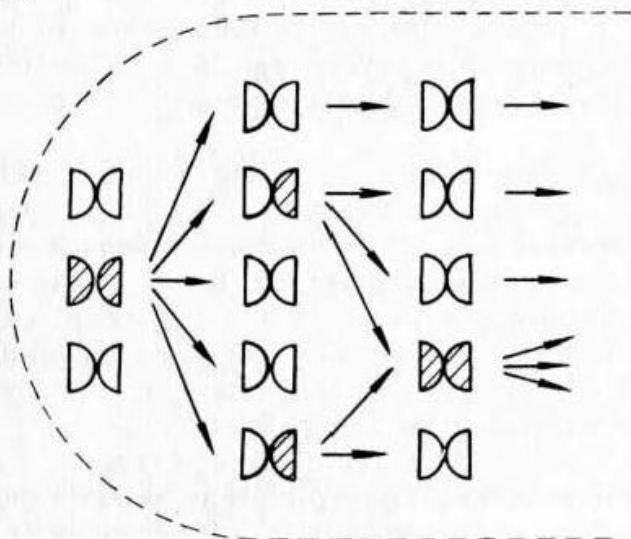
Вот так выглядят простейшие акты устной передачи художественной информации: ⊕→⊕, легко выстраивающиеся в последова-

тельные цепочки: ⊕→⊕→⊕→ и т. д.

В зависимости от состава участников возможны варианты, существенно трансформирующие художественную традицию, варианты, в которых наглядно обнаруживают себя механизмы коллективного творчества:

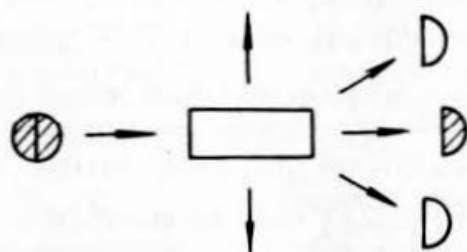


Разумеется, фольклорная информация часто передается сразу нескольким воспринимающим, и схемы ее движения напоминают ветвящиеся деревья типичных дендрограмм. Идеальная фольклорная среда, в которой все люди в полной мере открыты для обмена художественной информацией, представляет собой как бы хорошо структурированное, поляризованное поле, в котором информация, зарождающаяся или попадая извне, находит себе практически неограниченное число путей для циркуляции:



Так выглядит фрагмент фольклорной ситуации в рамках хорошо устоявшейся и замкнутой среды. Если учесть обратимость актов фольклорного общения, возможность обмена позициями для их участников, то становится понятной «сверхпроводимость» фольклорной среды, удивительная устойчивость и надежность циркуляции и сохранения в ней художественной информации.

Иначе выглядит коммуникативный акт фиксированного, письменного искусства. Композитор «запускает» в мир опус, нотный текст, порою весьма смутно представляя себе его конкретных потребителей (особенно если его произведение тиражируется):



В принципе от слушателя здесь как будто бы требуется владение нотной грамотой, но это лишь — в идеале. В действительности в роли читателя за него выступает музыкант-исполнитель — еще один персонаж нотно-опосредованного типа коммуникации. (Поскольку функция исполнителя с некоторой долей условности может быть отнесена к каналу, по которому осуществляется передача информации, в схеме эта фигура опущена.) Без этого характерного персонажа непосредственное восприятие композиторской продукции большинством музыкально неграмотных слушателей попросту невозможно.

В отдельных случаях функцию исполнителя с успехом может выполнять и сам композитор, если он владеет соответствующими навыками и если жанр и инструментарий, на который рассчитано произведение, допускают это. Автор может быть участником ансамблевого и даже оркестрового исполнения, например, выступая в качестве солиста или дирижера. Однако для традиционной нотно-письменной культуры — это скорее отрадное исключение, чем правило. Резкое разделение творцов и слушателей, их разъединение во времени и пространстве подчеркиваются и усугубляются в письменном типе культуры не менее отчетливой дифференциацией авторского и исполнительского творчества.

Правда, в последнее время ситуация вновь начинает меняться. С появлением и совершенствованием звукозаписывающей техники нотный текст перестает быть единственным и незаменимым посредником между композитором и слушателем. Все большая часть музыкальной продукции достигает слушателя в технически зафиксированном виде. Для того, чтобы познакомиться с новым сочинением или с новой исполнительской трактовкой уже известной музыки, теперь вовсе нет необходимости обязательно доставать билет на концерт (если, конечно, не стремиться к живому контакту с исполнителем). Достаточно быть владельцем радиоприемника, проигрывателя, магнитофона или какого-либо иного аппарата, транслирующего и воспроизводящего запись —

теперь уже не только звучания, но и изображения. Магнитная запись решительно вытесняет нотные тексты, которые к тому же все хуже справляются с фиксацией новейшей музыкальной продукции. И порою уже нотная запись осуществляется композитором не столько ради непосредственной практической необходимости, сколько в значительной мере по инерции, в силу издавна укоренившейся привычки. А иной раз это делается лишь потому, что нотный текст еще остается наиболее предпочитаемым документом к оплате композиторского труда. Но и эта функция нотного текста постепенно утрачивает свою актуальность.

Стремительно совершенствующиеся музыкально-компьютерные средства, приобретающие все более универсальные свойства электронные синтезаторы в недалеком будущем способны полностью освободить композитора от посредничества исполнительских коллективов — выразительные возможности и звуковые характеристики последних, как традиционные, так и принципиально новые, могут непосредственно продуцироваться самим автором музыки. Характер взаимодействия композитора с музыкальным материалом существенно преобразуется, и это открывает перед музыкальной культурой перспективы неограниченной стилевой эволюции, которая способна придать пятилинейной нотации и исполнителю по нотам вполне реликтовый характер. (Разумеется, традиционные формы интерпретации классической музыки надолго, если не навсегда, сохранят свою привлекательность.)

Снимаемые таким образом ограничения с индивидуально-композиторского творчества отнюдь не приближают его к устно-фольклорному типу культуры. Опосредованно-фиксирующий (но уже не в нотных текстах) характер композиторской деятельности остается и даже усугубляется. И потому упрощенная и, казалось бы, неполная схема коммуникации в композиторской музыке, приведенная выше, несмотря на свою предельную обобщенность, является по-существу верной. Только текст в ней должен пониматься значительно шире — не только как нотный, но вообще как любой способ фиксации, в том числе и чисто технический.

Единственно, что, пожалуй, следовало бы усовершенствовать в этой графической схеме и тем приблизить ее к реальности, — это поместить творцов и слушателей музыки в одну плоскость, а музыкальные тексты (ноты или звукозаписи) — в другую. Фиксируя свой опус на бумаге или магнитном носителе, композитор действительно запускает его в иное пространство, где этот опус начинает существовать обособленно от автора и жить по законам, коренным образом отличающимся от законов непосредственно устной, межличностной коммуникации.

В конце концов не важно, с помощью каких средств происходит фиксация музыкального произведения. Главное, что сам факт внешней фиксации резко разграничивает прямой и опосредованный типы музыкального общения, рождая глубинную антиномию устной и письменной, фиксированной и нефиксированной культур или, иными словами, ситуацию «музыкального двуязычия», подробному рассмотрению которой будет посвящена следующая глава.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ДВУЯЗЫЧИЕ

Как часто в нашем музыковедческом обиходе, особенно там, где он соприкасается со сложной и во многом еще неблагополучной сферой управления музыкальной культурой, мы сталкиваемся с противопоставлением таких понятий, как «народное» и «профессиональное», «самодеятельное» и «композиторское». Между тем противопоставления эти не вполне корректны. Любая из названных пар понятий, взятая изолированно, вне системы, не образует строгой оппозиции. И нам нередко и с полным основанием приходится, характеризуя реальное положение в современной музыкальной культуре, прибегать к таким внешне противоречивым словосочетаниям, как «народный профессионал» или «самодеятельный композитор» или даже «народный композитор».

Для того, чтобы подобные определения приобрели значение более или менее устойчивых научных терминов, они должны быть согласованы между собой и приведены в некую слаженно функционирующую систему, способную отражать реальные музыкальные процессы. Попытаемся же выстроить такую систему и с ее позиций взглянуть на некоторые все еще не разрешенные практические, а также теоретические и — шире — культурологические проблемы нашей музыкальной жизни.

Обратимся сначала к оппозиции, казалось бы, не имеющей прямого отношения к вышеназванным понятиям, но представляющей собой, как выяснится в дальнейшем, по существу единственно строгое противопоставление, которое может быть положено в основу действительно научной систематизации понятий в данной области знания. Для фольклориста такой кардинальной оппозицией может быть только оппозиция «устное — письменное» (или шире, «фиксируемое — нефиксируемое»). Она одна в действительности определяет взаимодействие всех остальных оппозиций, как бы покрывая и подчиняя их себе. В зависимости от принадлежности любого явления к одному из ее полюсов-классов проявляются и все другие свойства и характеристики этого явления.

Вводя новое дихотомическое отношение (фиксируемое — нефиксируемое) в качестве системообразующего, мы сближаем тем самым положение в музыкальной культуре с общелингвистической ситуацией. Естественная в этом случае опора на лингвистическую традицию и ее современные достижения отвечает общим методологическим настроениям в музыковедении. Ведь и системно-структурный метод, вне которого немислим сегодня убедительный анализ самых разных проявлений культуры, и семиотический подход, трактующий музыкальный язык как частный случай широко понимаемых знаковых систем, в конечном счете коренятся в структурной лингвистике<sup>29</sup>.

О пользе  
лингвистических параллелей

В лингвистике давно уже укоренилось представление о решительном, фундаментальном расхождении устного и письменного языков, непосредственного, «прямого» высказывания и высказывания опосредованного, «кодифицированного»<sup>30</sup>. Это положение лингвистики чрезвычайно близко представлениям фольклориста. Параллель с противопоставлением языка фольклора языку профессионального искусства напрашивается сама собой. Устный характер, по всеобщему признанию, является главным, конституализирующим свойством фольклора, противопологающим его письменной культуре в целом и музыке профессиональных композиторов — в частности. В этом смысле развитие современной музыкальной культуры можно представить себе как параллельное движение двух взаимодействующих, но окончательно не смешивающихся потоков, как своего рода «конфронтацию», или лучше — диалог двух существенно различающихся типов музыкального мышления.

Принципиальная «семиотическая неоднородность культуры», ее внутренний «полиглотизм», невыявляемый обыденным сознанием<sup>31</sup>, не снимают конфликтность «двуязычных» ситуаций, но, как правило, это внутреннее «двуязычие» надежно маскируется восприятием всего язы-

<sup>29</sup> Л. А. Мазель прямо подчеркивает, что прогресс в нашем музыкознании оказался тесно связанным с утверждением системно-структурного метода, «коренящегося в структурной лингвистике, которая стала изучать язык как целостную систему, и приблизившего гуманитарную науку к наукам точным, не умалив при этом специфику изучаемых явлений, но, наоборот, способствуя ее раскрытию» (51, с. 309).

<sup>30</sup> В нашем контексте не лишним будет отметить, что современная лингвистика выдвигает на первый план язык устного общения, уделяя ему особое место в своих систематических описаниях языковой ситуации. Первичности устной речи посвящен специальный раздел часто цитируемой ныне работы Джона Лайонза «Введение в теоретическую лингвистику» (41, раздел 1.4.2).

<sup>31</sup> «Современный русский язык функционирует как смесь устного и письменного языков, являющихся, по существу, различными языками, что остается, однако, незамеченным, поскольку языковое метасознание отождествляет письменную форму языка с языком как таковым», — пишет Ю. М. Лотман (48, с. 10). Ему же принадлежит еще более решительное утверждение: «Хотя на различных этапах человеческой истории та или иная из языковых систем предьявляет претензии на глобальность и действительно может занимать доминирующее положение, двуполюсная организация культуры не уничтожается, лишь принимая более сложные и вторичные формы» (48 с. 6).

кового комплекса сквозь призму одного субъязыка<sup>32</sup>. Разумеется, двурусловое (устное и письменное) развитие современной музыкальной культуры можно лишь очень условно называть «музыкальным двуязычием». Если быть точным, подобное расхождение устной и письменной систем следует отличать от истинного двуязычия, предполагающего действительное совмещение в сознании «говорящих» коренным образом различающихся национально-языковых традиций. В последнее время лингвисты значительно строже разграничивают двуязычие как таковое и диглоссию, которая как раз и представляет собой функциональное расхождение субъязыков книжной и устной культуры. Сложность современной музыкальной ситуации заключается в том, что сейчас интенсивно взаимодействуют одновременно и музыкальное разноязычие и музыкальная диглоссия. Диглоссические процессы расхождений и схождений в каждой из развивающихся музыкальных традиций происходят наряду со сложными межнациональными скрещиваниями<sup>33</sup>. И это безусловно следует учитывать. Но чтобы не переусложнять ситуацию и не множить чужеродную для большинства музыковедов терминологию, мы будем еще некоторое время пользоваться нестрогим понятием «музыкального двуязычия», имея в виду поляризацию устного и письменного музыкальных потоков.

Представим себе музыкальную культуру как некий поток, движимый взаимодействием двух начал — стихией устной музыкальной речи и развитием, условно говоря, письменного музыкального языка («условно говоря», потому что функционирование этого языка, по самой его природе, — независимо от того, фиксируется оно на письме или нет, — немыслимо без принципиально устного интонирования).

В основе этих музыкальных «субъязыков» лежит глубинное, хотя и не всегда отчетливо осознаваемое различие, позволяющее говорить о двух существенно несовпадающих типах мышления. Один из них в значительной мере сформирован с участием самих механизмов письменности (для подавляющего большинства современных музыкальных культур — нотной письменности европейского стандарта). Этот язык обладает более или менее устойчивыми по своему значению

<sup>32</sup> Помимо этого, по словам Лотмана, действует еще один механизм, также отчасти маскирующий внутреннее «двуязычие» культуры. Имеется в виду возникновение все более сложных и причудливых языковых гибридов, так называемая «креолизация» языков. Процесс этот, особенно активизировавшийся с приходом звукового кино, принес во все без исключения пласты современной культуры сниженный, порой заведомо неправильный фрагментарный, эллиптированный язык улицы. В музыке происходит нечто аналогичное, и притом также не без участия технических средств звукозаписи и массового тиражирования.

<sup>33</sup> На это существенное обстоятельство обратил мое внимание В. В. Медушевский, выступивший в качестве одного из главных рецензентов данной работы.

Когда рукопись книги была отправлена в набор, представилась возможность ознакомиться с затрагивающими многие стороны рассматриваемой здесь проблематики материалами специального коллоквиума, проведенного Международным Советом традиционной музыки (ICTM) в Японии в январе 1985 года. (См.: *The oral and the literate in music*. Edited by Tokumaru Yosihiko and Yamaguti Osamu. Tokyo 1986). К сожалению, технические условия производства вынуждают меня ограничиться лишь упоминанием этой чрезвычайно ценной публикации.

дискретными знаками, организация которых подчиняется линейной синтагматической логике. Другой язык, изначально устный по своей природе, тяготеет к чуткой контекстной изменчивости смыслов, к континуально-циклическому восприятию времени, к принципиально нелинейной организации своих «текстов».

Поляризация двух типов мышления в рамках единой, естественно развивающейся музыкальной культуры имеет глубинные аналогии, по существу, во всех сферах и практически на всех уровнях человеческой культуры в целом. Подобную поляризацию можно проследить, начиная от двуполушарной структуры мозга и вплоть до несоответствия исторического и мифологического типов сознания, с их противостоянием линейного и замкнуто-циклического восприятия времени. (Последнее имеет непосредственную причинно-структурную связь с различием композиционных принципов построения форм устного и письменного искусства.) Закономерности этого рода действуют не только на уровне обыденных языков, но — порой значительно сложнее и многообразнее — и в языках искусства и искусственных языках, каждый из которых несет в себе непреодолимую тенденцию к внутренней семиотической неоднородности и, соответственно, к внутреннему двуязычию, как минимум.

Ситуация двуязычия, таким образом, — вовсе не специфическая особенность музыкального и — шире — гуманитарного мышления. О двуязычии говорят не только литературоведы, но и математики и физики. В современной физике, например, общепризнано существование двух языков: языка абстрактных кванто-механических представлений (язык физика-теоретика) и значительно более близкого к обыденному языка физического эксперимента. «Физика оказывается двуязыкой дисциплиной, — пишет В. В. Налимов. — Одна часть физиков преимущественно понимает один язык, другая — другой. Эта дивергенция, видимо, усугубляется во времени, вавилонские трудности проявляются даже в одной области знаний. И как бы сами физики не жаловались на это двуязычие и вытекающее отсюда взаимное непонимание, все же именно только в силу этого разноязычия и оказалось возможным развитие современной физики» (61, с. 153)<sup>34</sup>.

Положение это напоминает ситуацию в музыковедении, с тем только отличием, что язык устной традиции в качестве особого, специфического языка, воспринимается лишь сравнительно немногими музыкантами, значительно уступающими в своем числе приверженцам академически-письменной музыковедческой традиции.

Что же лежит в основе этого, по-видимому, всеобщего расхождения двух видов сознания — сознания устного и сознания письменного? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, следует, очевидно, обратиться к общим свойствам человеческой памяти, которая при всех

<sup>34</sup> Подобные расхождения «языков» в современной науке — нечто иное, чем противостояние устного и письменного мышления в обыденной речи. Однако это не мешает тому же В. Налимову считать, что между двумя этими явлениями нет существенной разницы, ибо, с его точки зрения, в двуязыковой структуре физики проявляются те же самые черты, которые в какой-то степени заложены и в обыденном языке с его элементами абстракции и противопоставлением образного мышления логическому.

своих далеко не раскрытых резервах имеет у большинства людей вполне установленные пределы. Пределы эти сравнительно легко достигаются при пользовании линейной логикой построения текстов. С позиций этой логики феноменальными представляются, например, способности носителей народных эпических традиций, воспроизводящих по памяти десятки и сотни тысяч стихотворных строк сложного поэтического текста (греческие рапсоды, сказители рун, киргизские манасчи, якутские олонхосуты). Ясно, что речь должна идти не о последовательном заучивании линейного текста («от и до»). Попытки дословного заучивания наизусть (как правило, неудачные) наблюдаются уже при вырождении эпической традиции, что нередко оказывается связанным с наличием письменно зафиксированных текстов. Классический пример — исполнение эпоса «Калевипоег», которое в наши дни превратилось в заучивание канонизированного текста, в своего рода состязание на емкость механической памяти. То же можно сказать и о калмыцком «Джангре», который воспроизводится теперь в основном по книжным публикациям и только в сравнительно небольших фрагментах.

Живой эпос, как и развитая инструментальная музыка устной традиции, предполагают, иные, нежели линейные, алгоритмы запоминания (точнее было бы сказать — порождения) и воспроизведения текстов, более экономно и продуктивно использующие ресурсы творческой памяти сказителя и музыканта. Интуитивное или вполне осознанное и целеустремленное освоение этих нелинейных алгоритмов открывает перед мастерами устной традиции практически неограниченные возможности свертывания и развертывания крупномасштабных эпических полотен или таких многочасовых инструментальных (вокально-инструментальных) циклов, как мугам (макам) или рага.

Фиксация этих крупных форм музыкального искусства устной традиции в виде линейного, одномерно организованного текста не способна отразить, выявить внутренние механизмы их функционирования. Отсюда — с трудом преодолеваемая современным музыковедением «традиция непонимания» целых пластов народной музыкальной культуры (особенно внеевропейской).

Однако было бы неверным возлагать всю ответственность за сложившееся положение на конструктивные «дефекты» используемых систем письменности — словесной или нотной. Предпосылки линейного «перепрочтения» крупных музыкальных и поэтических форм заложены в самой природе временных искусств (необратимый, односторонний ход времени). Очевидно, письмо возникло как своего рода материализация избыточных требований к человеческой памяти, но материализация, диалектически связанная с ее частичным перерождением<sup>35</sup>. Другое дело, что это новое, первоначально чисто компен-

<sup>35</sup> Отсюда глубинно-антагонистический момент в оппозиции «фольклор — письменная традиция». Показательно, что попытки овладеть существующими видами письма или изобрести некий «самодельный» его вариант наблюдаются в народной культуре в основном тогда, когда ее носители, хорошо осознающие непреходящую ценность фольклорных «произведений», начинают ощущать признаки упадка устной культуры и не надеются уже в полной мере на слабеющую коллективную память. Таков был, в част-

саторное средство, призванное восполнить возрастающую недостаточность и ненадежность индивидуальной памяти, в контексте общего развития культуры превращается со временем в мощную платформу для коренного преобразования всех сторон художественного мышления. На этой платформе возводятся «многоэтажные здания» письменных традиций, в том числе величественный «высотный комплекс» классического искусства Запада.

Таким образом, сначала происходит лишь частичная опора на внешне фиксированный текст или на его своеобразный эквивалент, которым в условиях инструментального музицирования могут служить конструктивные особенности самих народных инструментов (например, совокупность фиксированных ладов на струнном грифе или пальцевых позиций на духовых инструментах), а также чисто двигательная, моторно-пальцевая техника игры на них<sup>36</sup>. Затем это временное подспорье постепенно превращается в смыслонесущий каркас художественной культуры. При этом письменная культура обособляется от по-прежнему спонтанно существующего изустного ее типа и стремится приобрести монополюльно-доминирующий характер.

Наличие двух далеко разошедшихся в своей внутренней логической структуре языков остро выдвигает проблему взаимопонимания их носителей. Иными словами, внутри каждой музыкальной культуры возникает проблема адекватного перевода, поскольку, несмотря на свою неоднородность, оба языка постоянно находятся в состоянии интеграции.

Строго говоря, однозначный перевод с континуально-циклического языка устной традиции на дискретно-линейный язык письменных знаков в принципе невозможен. Речь может идти лишь о том, чтобы найти приемлемые содержательные эквиваленты в контексте иного языка. Этим, в основном, и занято большинство фольклористов, связанных необходимостью нотной фиксации образцов музыкального фольклора. Вот почему, несмотря на все усилия унифицировать систему фольклорных нотаций, не удается добиться, чтобы запись одного и того же достаточно сложного народного напева полностью совпадала у двух нотировщиков, даже принадлежащих к одной фольклористической школе<sup>37</sup>.

Если фольклорные нотации рассматривать как «переводы» с устного музыкального языка на письменный, то исполнители народных песен по чужим нотациям — это своего рода «декодировщики», осу-

ности, специальный язык топорных зарубок для фиксации напевов, придуманный известным якутским певцом С. А. Зверевым. Как теперь выясняется, прославленный народный музыкант и мастер поэтической импровизации отталкивался от поразивших его воображение древних наскальных рисунков (см. 85, с. 123—124).

<sup>36</sup> На конструктивные особенности народных музыкальных инструментов как на ранний эквивалент нотной письменности обратил внимание В. М. Беляев в своем незавершенном труде «Ладовые системы в музыке народов СССР».

<sup>37</sup> Нельзя не видеть здесь принципиального сходства с проблемами поэтического перевода: стремление к дословной точности, как правило, оборачивается в ущерб смыслу и художественным достоинствам оригинала. Не бывает двух вполне совпадающих поэтических переводов, пытаться определить степень их близости к подлиннику посредством обратного перевода абсурдно.

шествующие весьма проблематичный обратный перевод. Прочтение нотного текста, то есть его возвращение в тот или иной вид звучания, в лучшем случае дает лишь частичное совпадение с первоисточником. Каждый собиратель народных песен, наверное, не раз с удивлением замечал, что записанная им от народного певца мелодия, исполненная затем на инструменте или спетая по нотам, отнюдь не всегда опознается певцом как та же самая песня. Тем более если фольклорная культура оказывается далекой от европейской традиции и если интерпретация нотного текста проходит несколько стадий опосредованного воспроизведения, например, в результате хотя бы незначительной композиторской обработки или при исполнении посторонним музыкантом.

Конечно, так бывает не всегда, иначе пришлось бы вообще поставить под сомнение деятельность фольклористов-нотировщиков. В каждом из разошедшихся музыкальных субъязыков всегда есть пласты, интенсивно тяготеющие друг к другу (к примеру, авторская лирическая песня и фольклорный жестокий романс). Такие конвергентно-сходящиеся ветви культуры обычно интенсивнее взаимодействуют между собой, и тогда «перевод» связан с меньшими трудностями. Однако это не снимает проблему в целом, наиболее специфические проявления каждого из противостоящих типов музыкального мышления — устного и письменного — требуют незаурядного и специализированного «переводческого» мастерства.

Как проблема «перевода» в иной контекст, как проблема поиска смысловых эквивалентов, в значительной степени может быть интерпретирована и проблема композиторских обработок народной музыки, являющихся, по существу, вольным «пересказом» фольклорных произведений на языке академического искусства. Вот почему одни и тот же народный напев композиторы разных поколений воспринимают и обрабатывают по-разному, извлекая из него, а точнее — вкладывая в него, иной раз, прямо противоположные образные смыслы. Интенсивная стилевая эволюция композиторской музыки, намного опережающая более консервативное в своем языковом развитии народное искусство, заставляет каждое поколение музыкантов слушать музыкальный фольклор с иных позиций, открывая в нем новые возможности для композиторского перепрочтения. С другой стороны, новое «вслушивание» в родной фольклор само по себе способствует рождению нового стилевого качества в композиторском искусстве, эволюцию которого можно себе представить как постоянное освоение все более трудных для «перевода» пластов устной культуры, как обращение к моделям устной речи, все более удаленным от привычных норм письменного музыкального языка.

Здесь можно продолжить намеченную уже аналогию с литературным процессом, осваивающим «неправильные» (с позиций письменного языка) словообразования и синтаксические обороты устной речи (48, с. 12). Точно так же и ориентация на сугубо устные обороты музыкальной речи не раз уже имела своим следствием крутые стилистические сломы мелодических и гармонических норм композиторского мышления. Вспомним великих реформаторов русской музыкальной

стилистки — А. Даргомыжского с его поисками музыкально-речевой правды или М. Мусоргского с его стремлением «добрести» до мелодии, непосредственно творимой человеческим говором. Назовем здесь же И. Стравинского или среди наших современников Р. Щедрина, вводящих все более сложные — древние и подчеркнуто сегодняшние — пласты фольклорных интонаций (плачевых, частушечных и других) как средство решительного обновления композиторского языка.

Типы музыкального творчества. Было бы опрометчиво отождествлять письменный музыкальный язык с творчеством (устная музыкальная речь и музыкальная литература) только профессиональных композиторов, так же, как устный язык — с собственно фольклором. Реальные соотношения значительно сложнее. И в рамках письменной, и в рамках устной традиции существуют свои композиторы (первоначальные авторы «компилируемых» музыкальных структур, слагатели развитых музыкальных форм) и свой «фольклор» (широкая, в значительной мере неиндивидуализированная, неспециализированная музыкальная деятельность). В каждом из двух автономных языковых потоков происходят во многом сходные процессы — дифференциация слоев, выделение все более специализирующихся видов музыкальной деятельности, оформление соответствующих стилей музыкального мышления. Если существо этих процессов попытаться свести к разграничению на профессиональную и любительскую сферы, то внутри каждого из названных языковых потоков надо будет обозначить как минимум еще два слоя.

Общий срез музыкальной культуры складывается, таким образом, из четырех достаточно обособленных секторов, отражающих четыре основных типа музыкальной деятельности (соответственно — четыре же стилевых типа музыки и четыре типа ее творцов-носителей). Следуя некоторой внутренней логике их взаимодействия, можно охарактеризовать главные составляющие целостной музыкальной культуры:

— фольклорно-почвенный слой культуры, массовое народное творчество, любительство в устной традиции, соответствующее фольклору в общепринятом его понимании;

— народно-профессиональные музыканты с их достаточно высокой авторско-исполнительской культурой устного типа, профессионалы устной традиции;

— профессиональная композиторская музыка письменной традиции;

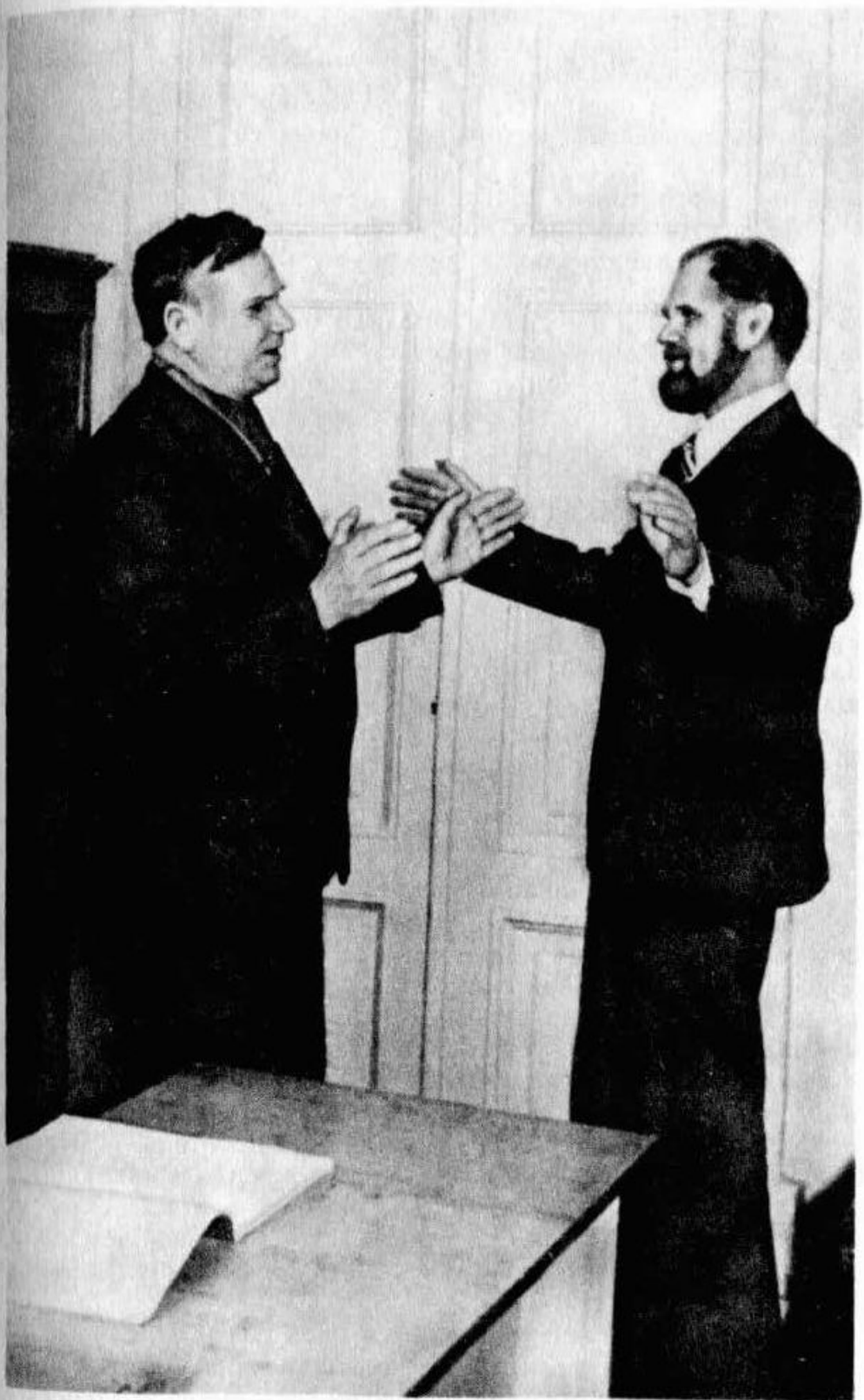
— любительское музыкальное движение по моделям письменной культуры.

Названные четыре типа музыкальной деятельности могут быть не обязательными для любой культуры на всех этапах ее становления, однако в классическом варианте национальной культуры они в том или ином соотношении обычно присутствуют.

Если перейти от синхронного среза культуры к ее диахроническому развитию, нетрудно будет заметить, что выделенные нами слои культуры, соответствующие четырем типам музыкальной деятельности, постоянно перемещаются. В этом внешне хаотическом процессе тем не менее улавливается определенная закономерность, в силу которой



Разговор о песне.  
Занятия со студентами Московской консерватории  
ведут фольклорист Вячеслав Михайлович Щуров  
и белгородский песенник Ефим Тарасович Сапелкин.  
*Фото В. Н. Медведевой.*



конкретные музыкальные явления вместе с их носителями оказываются перенесенными из одного субпотока культуры в другой, смежный или достаточно далекий от него.

Главным полем органического зарождения и вызревания многих исходных мелодических интонаций становится устно-фольклорный слой музыкальной культуры. Столь же естественным представляется постоянное «прорастание» спонтанно зарождающихся интонационных идей в творчестве народных профессионалов. Так создаются совершенные образцы национальной народно-музыкальной классики, которые прежде всего и привлекают внимание образованных музыкантов. Затем следует нотная фиксация народных шедевров, необходимая для претворения их в творческой практике «музыкальных писателей», то есть закономерный переход устно-фольклорных по своему происхождению явлений в круг собственно композиторской музыки. Разумеется, композиторам не возбраняется черпать исходные идеи непосредственно из фольклорного слоя, но практика показывает, что «фольклорный опыт» большинства из них сформирован прежде всего обращением к репертуару народных профессионалов — мастеров народного пения или виртуозов-инструменталистов.

Первичные музыкальные идеи могут рождаться в любом из условно выделенных слоев культуры, но в последний, четвертый из них (музыкальное любительство), они обычно попадают уже в «готовом виде» и чаще всего — от профессионалов письменной традиции. Именно в этом русле сосредоточивается то, что мы называем теперь «организованной музыкальной самодеятельностью», и то, что прежде составляло суть бытовой городской культуры, через которую музыкальные идеи широким потоком вновь уходили в народ, возвращаясь к устной форме бытования.

Сейчас многое изменилось. Письменное композиторское искусство посредством радио, телевидения, грампластинки, кино и других средств массового тиражирования может непосредственно воздействовать сразу на все слои музыкальной культуры. И тем не менее, круговорот музыкальных идей в рамках активно функционирующей культуры проходит полный цикл от устно-фольклорного зарождения через ту или иную форму профессионального воплощения к любительски-письменной, как правило, сниженной самодеятельной интерпретации. Нередко сходный путь проходят в культуре ее носители — музыканты. Любители музыки, естественно и непринужденно выявлявшие себя в фольклорной ситуации, зачастую вырастали в мастеров устных народных традиций. Однако те из них, кто в дальнейшем овладевал нотной грамотой, обычно стремились стать профессиональными музыкантами письменной традиции.

Аналогичными путями развиваются иной раз и отдельные жанры, и целые музыкальные стили. Показательна, в частности, история джаза. На протяжении немногих десятилетий произошла эволюция от полужанра фольклорного, самодеятельного музицирования американских негров, через стремительную его профессионализацию (на той же устной афро-американской почве) и различные формы творческого опосредования в композиторском мышлении XX века к современной джазовой

культуре, вызвавшей к жизни многочисленные международные объединения активно музицирующих любителей этого вида искусства<sup>38</sup>.

Развитие культуры, особенно — в наши дни, менее всего напоминает спокойное, плавное течение реки. Описанный выше круговорот — лишь одна из закономерностей современной музыкальной жизни. Неизбежные смещения в развитии каждой культуры рожают противонаправленные тенденции, возможные в любом звене рассмотренного цикла.

Так, например, заметная деградация многих профессионально-устных традиций сопровождается либо «возвращением» бывших народных профессионалов в фольклорно-почвенный слой культуры, либо переходом их в клубную самодеятельность (и в том, и в другом случае они практически утрачивают статус профессионалов). С другой стороны, в последнее время многие музыканты профессионально-письменной ориентации стремятся вникнуть в нормы устного музицирования по канонам традиционного народного искусства (практика экспериментальных фольклорных ансамблей). Образованные любители музыки продолжают пополнять ряды представителей академического искусства, а носители фольклорного сознания постоянно влияют, обычно утрачивая свою специфику, в городскую любительскую среду или в организованную самодеятельность, что характерно для культурной ситуации современного села.

Таким образом, социокультурная стратиграфия современного музыкального быта оказывается чрезвычайно подвижной, и, если учесть еще резкое ослабление межнациональных барьеров, придется признать, что в наше время границы внутри отдельных культур и границы между разными культурами подвержены интенсивному размыванию. Пожалуй, единственный в этих условиях рубеж, который остается более или менее устойчивым, — это граница между устной и письменной музыкой, что и позволяет говорить о глобальной ситуации «музыкального двуязычия».

Профессионализм  
и любительство

Описанная ситуация принципиального двуязычия музыкальной культуры позволяет говорить о существовании внутри культуры

сил, соединяющих различные ее субъязыки и высшее единство, «над-индивидуальный интеллект», в котором, «несмотря на кажущуюся невозможность перевода, перевод такой постоянно осуществляется и дает положительные результаты» (48, с. 10, 16)<sup>39</sup>.

Конфликтные моменты в культуре преодолеваются в процессе ее развития. Развитие же это можно считать органическим, «здоровым» лишь в том случае, когда оно последовательно формирует и постоянно восстанавливает целостность музыкальной культуры. Это оказывается возможным только при условии, если в культуре доминируют глубин-

<sup>38</sup> Путь джаза выразительно очерчен в работах В. Дж. Конен «Блюзы и XX век» (М., 1983) и «Рождение джаза» (М., 1986).

<sup>39</sup> Цитируемая статья Ю. Лотмана убедительно вскрывает глубинный механизм рождения новой, в том числе художественно ценной информации в ситуации неадекватного перевода (48, с. 5—6).

ные процессы, охватывающие оба ее языковых потока. Главным становится процесс дифференциации вертикальных слоев в культуре, который, в частности, ведет к разделению профессионалов и любителей.

Если оппозиция «устное — письменное», подобная таким оппозициям, как «прямое и косвенное», «непосредственное и опосредованное», «природное и искусственное», предполагает качественное различие между ее частями, некий скачок при переходе от одного понятия к другому, опирающийся на вполне материальный признак — письменный знак, то в противопоставлении «профессиональное — самодеятельное» речь должна идти скорее о постепенном, плавном, с трудом поддающемся градуированию нарастании (формировании) или убывании (утрате) одного качества. Однако это качество определяется совокупностью разнохарактерных свойств, которые с наступлением новых исторических условий, по мере эволюции музыкальной культуры либо постепенно нарастают, либо так же плавно, без резких скачков и явных переходов затухают (или видоизменяются). Более определенно эта совокупность свойств выступает при сопоставлении культур разного уровня. В одних культурах музыкальный профессионализм практически еще не сложился (или полностью утрачен), в других — находится в процессе становления (или упадка), но в большинстве случаев он выявляется и функционирует с той или иной степенью полноты. Установление этой степени во многом зависит от точки зрения, вернее — от точки отсчета, избранной исследователем, который произвольно выбирает критерии оценки каждого из показавшихся ему существенными свойств.

Отсюда — незатухающие споры вокруг понятия профессионализм (особенно применительно к музыке устной традиции), споры, главная причина которых — неопределенность, несогласованность критериев и, как следствие, многозначность самого термина. Это последнее его свойство (полисемантизм) не стоит расценивать только как недостаток. Понятие профессионализма отражает сложность и многогранность самого явления, которое не может быть определено с какой-либо одной позиции<sup>40</sup>.

Можно попытаться дать четкое определение профессионализма в рамках одной научной дисциплины. Но емкое и многозначное понятие это не укладывается в систему одной дисциплины. Помимо социологического, в его употреблении отчетливо прослеживаются основания психологические, эстетические и так далее — весьма существенные для искусствоведа при попытках содержательной интерпретации этого понятия в различных культурах, и тем более — в интеркультурном контексте. То, что в одной культуре может восприниматься как сугубо профессиональное, в условиях иной культуры порою выглядит дилетантством.

Например, бродячие русско-украинские лирники или калики переходящие на Руси несопоставимы с туркменскими бахши — великолепно

<sup>40</sup> Принципиальный полиморфизм научных терминов, значительно превосходящий многозначность слов обывденного языка, специально рассмотрен в упоминавшемся уже исследовании В. Н. Налимова (61, с. 121—130).

ными певцами и блестящими инструменталистами-виртуозами. Но социологически вполне правомерно причислить первых из них к сословию музыкантов-профессионалов<sup>41</sup>. С другой стороны, понятно, почему В. Успенский первоначально ошибочно определил музыку туркменских бахши как фольклорное искусство (84, с. 18—19). Лирники своей музыкальной деятельностью зарабатывали на жизнь, и хотя их искусство сводилось к примитивному пению, чисто социальные причины способствовали образованию своего рода профессионального цеха лирников. Туркменские бахши же, как правило, не могли жить за счет своего высокого искусства и оставались, с точки зрения разделения труда, музыкантами-любителями.

В поисках выхода из затруднительного положения, когда многие явления «зависают» на непрерывной шкале между профессионализмом и его отсутствием, нередко используется промежуточная позиция и вводится дополнительный термин — «полупрофессиональное искусство». Однако таким способом преодолеть неопределенность термина не удастся: вместо одного размытого перехода появляются два — от непрофессионального к полупрофессиональному и от полупрофессионального к профессиональному. Видимость дискретной шкалы при нечеткости критериев классификационную задачу не решает<sup>42</sup>.

Отказавшись от намерения дать жесткое и исчерпывающее определение профессионализма, которое все равно нельзя распространить на широкий интердисциплинарный контекст, сосредоточим свои усилия на том, чтобы максимально приблизиться к реально сложившимся и интуитивно отбираемым представлениям. Попробуем отобрать те критерии, с помощью которых можно отграничить и описать явления и факты, воспринимаемые обычно как признаки музыкального профессионализма. Иными словами — попытаемся дать разноаспектное толкование основных свойств интересующего нас явления<sup>43</sup>.

В подходе к определению музыкального профессионализма, наиболее существенными представляются соображения социологиче-

<sup>41</sup> См.: Квитка К. В. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине: Программа для исследования их деятельности и быта; он же: Об изучении быта лирников (36, с. 279—325; 327—345). См. также: Маслов А. Л. Калики переходные на Руси и их напевы (55).

<sup>42</sup> Точно так же задача не решается и введением, вслед за Х. С. Кушнаревым, понятия «народно-профессиональное искусство», которым он характеризовал бесписьменное творчество средневековых армянских випасанов, тагасацев и их более поздних приемников — ашугов. Тем самым лишь подчеркивается другое качество этого профессионализма по сравнению с известным еще в древней Армении (начиная с V века) письменно (с помощью хазов) фиксировавшимся авторским композиторским искусством церковных гимнопевцев.

<sup>43</sup> Следует, очевидно, согласиться с В. В. Налимовым, который в результате специального рассмотрения терминологической проблемы в науке заключает: «Трудности в упорядочении научной терминологии представляются непомерными. И все же ученые что-то хотят здесь сделать. Но деятельность должна быть очень осторожной. Нам представляется, что термины надо скорее разъяснять, чем строго определять. С каждым понятием в науке, как правило, связано поле значений, сложившееся исторически. Всякая попытка определения связана с ограничениями, накладываемыми на это поле». И далее: «Термины в науке должны служить не только для того, чтобы с их помощью были выражены ранее созданные концепции, но и для формулировки каких-то суждений в будущем. Поэтому термины науки должны быть открытыми» (61, с. 139).

ского, психологического и эстетического характера. Необходимо, по-видимому, попытаться согласовать эти соображения.

Конечно, возможны и другие подходы к проблеме. Во главу угла может быть выдвинут функциональный признак или наличие школы. Свойства профессионализма порой связываются с персонально-авторским типом творчества в противовес анонимному, безличностному творчеству фольклорного типа. В качестве критерия выдвигается и степень общественного признания художника. Но все это — побочные, производные мотивы, даже в совокупности не достаточные для решения выдвинутой задачи.

Сосредоточимся поэтому на трех выделенных критериях: психологическом, социологическом и эстетическом. Каждый из них описывается на соответствующий комплекс признаков, а все вместе они достаточно емко характеризуют музыкальный профессионализм.

Вопреки господствующей тенденции, на первый план скорее всего следует выдвинуть психологическую группу признаков, поскольку личностная установка музыканта является едва ли не решающим моментом, значение которого, к тому же, постоянно возрастает. От этой установки, в конечном счете, зависит, станет ли человек действительно профессионалом и будет ли стремиться привести в соответствие с этим свой социально-экономический и правовой статус, достигнет ли приличествующих профессионалу художественных результатов. Считает ли человек музыку занятием, достойным приложения главных своих творческих сил, ощущает ли он музыкальные занятия как свое основное дело (или одно из основных) — это и является исходным и во многом решающим условием музыкальной профессионализации. Если даже музыкант и не достиг еще профессиональных высот в полной мере, то такая установка является залогом его успехов на избранном пути.

Действенной, однако, может быть лишь система критериев. Один отдельно взятый признак, даже наиболее важный, в подавляющем большинстве случаев не может служить достаточным основанием для классификации. Только совокупность критериев, каждый из которых имеет большее или меньшее значение, дает основание для убедительной систематизации сложных объектов. Отсюда следует, что в отдельных случаях и психологический критерий оказывается недействительным. Например, когда внутренняя установка музыканта расходится с его внешне оцениваемыми данными. В таких случаях важно, чтобы другие критерии — социологический и эстетический — не противоречили друг другу.

Признаки профессионализма (точнее, профессионализации) в свете социологического подхода к проблеме отмечены Ю. П. Куликовым (81). В качестве определяющего им выдвинут фактор экономический: приносит и может ли в принципе принести занятие музыкой хотя бы частичную материальную обеспеченность.

Однако в силу изменившихся обстоятельств — личных, общественных, общекультурных — человек может утратить возможность зарабатывать на жизнь своей музыкальной профессией, хотя внутренне он с полным основанием будет продолжать считать себя профессио-

налом. Ситуация, хорошо известная по биографиям многих выдающихся музыкантов и нередко встречающаяся в народном музыкальном быту.

Зависимость развитых форм устного профессионализма от общественно-экономических отношений давно осознана наукой, которая не проходит и мимо косвенных, но также отчетливо прослеживающихся связей этого рода<sup>44</sup>. Однако в целом анализ социально-экономических отношений создает лишь необходимую предпосылку для изучения конкретных проявлений музыкального профессионализма, открывает историческую перспективу и создает основу для их общей оценки. Путь к решению проблемы скорее в комплексном, социально-психологическом рассмотрении явления, в приложении сразу двух критериев к оценке конкретного музыканта и его творческой продукции. Иными словами все должно сводиться к ответу на два согласованных между собой вопроса: 1) «рентабельны» ли вообще — в экономическом отношении — занятия музыкой в условиях данной музыкальной культуры и были ли они в какой-либо мере таковыми в прошлом (культурно-социологический аспект); 2) как решает эту проблему данный конкретный музыкант (личностно-психологический аспект).

Из ответов на эти вопросы нетрудно заключить, придерживается ли музыкант традиционной на этот счет точки зрения или (что тоже вполне в духе живого фольклорного искусства) чутко реагирует на меняющуюся общественно-экономическую ситуацию.

Эстетические нормы музыкального профессионализма определяются в ходе конкретных искусствоведческих исследований каждой культуры. Общих художественных нормативов нет и быть не может. Любой убедительный в данном контексте пример, спроецированный на другую культуру, неизбежно теряет доказательную силу. Проблема решается, очевидно, лишь экспертным путем. При этом могут и должны учитываться самооценки музыкантов, как правило, достаточно критические и объективные в народной среде.

Вообще нужно с большим вниманием прислушиваться к суждениям самих музыкантов. Наличие в этих суждениях аналитических моментов само по себе является дополнительным критерием профессионализма, не мыслимого без осознания не только технологических приемов искусства или содержательно-психологических мотивов деятельности, но и специфических общественных отношений, складывающихся вокруг творчества.

Три группы признаков, положенные в основу данной классификации, как правило, действуют одновременно. Наиболее естественная последовательность такова: социальные условия — психологическое осознание — художественный результат. В качестве решающего звена в этой цепи выступает момент осознания. Художественный уровень лишь окончательно закрепляет достигнутый результат.

<sup>44</sup> Показательный пример — наблюдения А. Маслова над судьбой поморских былин: «Отхожие промыслы, вынуждая искать заработка на стороне, вследствие упадка экономического благосостояния в насиженных местах, поглощают досуг, необходимый для передачи и процветания эпоса» (73, с. 295, Разрядка моя. — Э. А.).

Впрочем, выдающихся художественных результатов в искусстве нередко достигают, не только не помышляя о заработках, но даже и не осознавая своей принадлежности к высокому кругу профессионалов. Бородин, как известно, не случайно называл себя «воскресным музыкантом», будучи в глазах большинства современников, да и своих собственных, прежде всего профессором химии. По существу, то же можно сказать о многих народных мастерах бытовых, внутриситуативных жанров, например, о великолепных исполнительницах севернорусских байков (колыбельных), или мордовско-эрзянских плачей. Труд этих специально приглашенных няnek и плакальщиц чаще всего никак не оплачивался (21; 35).

С таким же «официально неоформленным» и «безотчетным» профессионализмом, признаваемым на основании лишь чисто эстетических критериев, мы нередко сталкиваемся в творчестве недипломированных композиторов. Вспомним среди русских музыкантов Серова или Даргомыжского, ранних Глинку, Балакирева или Мусоргского, которых, наряду с Бородиным, можно назвать яркими представителями славной «эпохи просвещенных дилетантов». Другое дело, что, будучи в начале своей артистической карьеры всего лишь просвещенными любителями, они затем стремительно вырастали до уровня высоких профессионалов и задавали тон новым направлениям профессионально-академического искусства своего времени.

Но даже и вне вершинных явлений непосредственное, не скованное установленными правилами творчество дилетантов нередко несет в себе новые музыкальные идеи. И хотя высказываются эти идеи обычно в несложных, доступных любителям жанрах (чаще всего в песне), их оплодотворяющее воздействие на профессиональное искусство несомненно, особенно в моменты, предшествующие резким стилевым поворотам. А время от времени подобные сдвиги в истории художественной культуры становятся неизбежными. Активизация любительского творчества может служить, если хотите, одним из ранних симптомов наступления поворотной эпохи. По ряду признаков современная музыкальная культура вступила в такую эпоху, и всплеск любительского музицирования, который мы наблюдали и отчасти продолжаем наблюдать сейчас, представляет, с этой точки зрения, специальный интерес.

Одна из глубинных тенденций профессиональной композиторской музыки — поворот к простым музыкальным формам, будь то прямолинейность оглушающе громких хард-роковых конструкций или подчеркнуто скромная красота «тихих» песен вчерашних приверженцев «авангарда»<sup>45</sup>. Это отчетливо связывается с недавними пиками массового рок-движения и не менее массового движения КСП — клубов самодеятельной песни, объединивших самодеятельных «бардов». И то, и другое первоначально разворачивалось на сугубо самодеятельной основе.

Заметно участвующий переход самодеятельных рок-музыкантов

<sup>45</sup> Симптоматичный пример подобной творческой эволюции — «Тихие песни» украинца В. Сильвестрова.

и лидеров молодежной песни в профессионально-музыкальную среду свидетельствует и об естественных процессах в дифференцирующемся самодеятельном движении, и о некоторых характерных сдвигах в позициях академических музыкантов, в том числе и не связанных с легкими жанрами эстрады, в которых в основном выступают «новообращенные» профессионалы.

Хотя, конечно, полный переход любителя в профессионалы — случай не столь уж распространенный. Зато все более частым явлением становятся теперь занятия музыкой, так сказать, «по совместительству» (на общественных началах). Естественный творческий рост серьезного любителя музыки, его произвольная специализация вовсе не обязательно влечет за собою юридически закрепленный переход в профессионалы. Тех, кто, фигурально выражаясь, «землю попашет, попишет стихи», становится сегодня все больше, и это связано как с изменяющимся характером труда и растущим досугом, так и с общим материальным и, особенно, культурным уровнем жизни. «Синдром Бородина», возможный раньше лишь в ограниченном слое образованных дворян, становится явлением массовым.

Сегодня в рядах Союза композиторов можно встретить и доктора географических наук, и профессора медицины, и бывшего военного летчика, и генерал-лейтенанта милиции. Это те, кто добился признания одновременно (или чаще, последовательно) в двух областях. И таких немало, особенно если выйти за официальные рамки творческого союза. Многие из этих людей, получив иное образование, полностью или почти полностью переходят на музыкальное поприще. Среди популярных сегодня музыкантов-исполнителей, авторов общеизвестных песен — инженеры и филологи, врачи и учителя, строители. Список профессий — принципиально открытый. И, как правило, музыкальная специализация предопределяется активным участием в студенческой самодеятельности. Некоторые технические вузы по традиции, наряду с прекрасными инженерами, систематически выпускают превосходных музыкантов. В Москве — это МИФИ, МИСИ, МАИ, отдельные факультеты МГУ и других вузов. Причем дело не ограничивается, разумеется, только музыкальной сферой, но распространяется на литературную, театральную и другую художественную деятельность.

Никто не проводил соответствующих подсчетов, но можно с уверенностью сказать, что наша страна занимает одно из ведущих мест по количеству поющих и музицирующих ученых, которые вовсе не думают ради музыки покидать науку. Музыкальные увлечения для них — не только компенсирующий фактор. Трудно представить себе большую занятость, чем в современном техническом вузе или на головном физико-техническом предприятии. Но именно там, среди людей, до предела загруженных и увлеченных своим основным делом, мы чаще всего встречаем самозабвенно и творчески отдающихся музыке любителей. Не безделье и не творческий вакуум восполняется музыкальной самодеятельностью (на отстающих предприятиях активную жизнь самодеятельности наблюдать обычно не приходится). Как правило, она гармонично дополняет и умножает кипучую творческую активность в производственной сфере.

Собственно, так было и в традиционной крестьянской культуре. Не от избытка нерастраченных физических сил запевали люди, возвращаясь с жатвы или покоса, а потому, может быть, что песня возвращала силы. С песней дело спорилось, труд и песня никогда не вступали в разлад.

Для того, чтобы быть любителем, достаточно иметь природную или приобретенную под чьим-то воздействием склонность к занятиям музыкой. Ну и, разумеется, минимально благоприятствующие этому внешние обстоятельства. Музыкантом-любителем может стать каждый, для этого в принципе не требуется особых усилий. Профессионализм же необходимо приобрести, употребив на это годы упорного труда. Для того чтобы стать профессионалом, надо пройти школу. Наличие школы — еще один, и немаловажный, критерий профессионализма.

Профессионализм не только приобретает, но и утрачивается. А следовательно, для поддержания достигнутого в культуре уровня профессиональных навыков необходим специальный, постоянно действующий механизм их воспроизводства. Именно таким механизмом является школа, которая, впрочем, не обязательно должна соответствовать привычным представлениям о специальном учебном заведении. В устных культурах школа как специализированный институт может не существовать вовсе. Чаще всего школу там заменяет та или иная разновидность простой и безотказно действующей системы «учитель — ученик». С прямым и непосредственным контактом между ними, с нередко многолетними и не ограничивающимися только музыкой занятиями. Опосредованное по месту и времени заочное обучение книжного типа здесь невозможно в принципе. Зато широко практикуется произвольное, как бы исподволь осуществляемое научение, не принимающее форму специальных учебных занятий, то есть как бы рассредоточенная во времени непреднамеренная передача навыков между делом, иной раз — между делами, имеющими к искусству косвенное отношение. Возможно в народной культуре и самообучение, но лишь в тех культурах, где нормы музыкального мастерства хорошо известны каждому, где музыка живет в обществе полнокровно и даже избыточно. Где научение ее секретам сродни естественному овладению разговорной речью, и где почти каждый мало-мальски склонный к музыкальной деятельности человек незаметно для самого себя становится, к примеру, полнокровным участником народного хора. Но это предполагает весьма высокую технику ансамблевого мышления, а нередко и индивидуального певческого мастерства. Так было в песенных русских селах, так до сих пор происходит в грузинском застолье, так было повсюду, где пронизанный музыкой повседневный быт как бы сам собой выдвигал человека почти на уровень певца-профессионала.

В таких случаях можно, конечно, спорить о наличии установившейся школы музыкального профессионализма, но если допустить, что ее функцию в какой-то мере может выполнять самый уклад каждо-

дневной общественной жизни, то подобное, как бы «погруженное», научение нельзя не признать одной из эффективнейших музыкально-педагогических «систем» (недаром оно послужило одной из исходных моделей для столь распространенных сейчас устных методик обучения иностранным языкам в так называемых «группах погружения»).

В народных музыкальных культурах, впрочем, существуют и вполне оформившиеся школы, передающие на протяжении многих поколений устные музыкальные традиции с помощью детально разработанной системы педагогических приемов. В них можно обнаружить все признаки сложившегося педагогического процесса, начиная от стройной системы теоретических знаний до специальных технических упражнений, позволяющих овладеть приемами вокализации или игры на инструменте. О том, насколько детализированной и совершенной может быть подобная устная музыкальная педагогика, писали в своем двухтомном исследовании В. Успенский и В. Беляев, приводя «родословные» многих выдающихся туркменских народных музыкантов. Техника игры на дутаре у туркменских бахши была настолько изощренной, а значение музыки в глазах общества столь высоким, что ученику разрешено было потратить год на овладение только одним виртуозным исполнительским приемом. Начинаящий музыкант много лет проводил в повседневном общении со своим учителем, прежде чем получал от него пата — неписанный эквивалент официального диплома, дающий право на самостоятельную артистическую деятельность (84, с. 42).

Об устных школах традиционной народной музыки особенно в восточных культурах уже немало написано. Значительно меньше известно о спонтанном овладении традицией, о механизме погруженного вживания в нее, хотя в последнее время и в этом сложном вопросе кое-что начинает проясняться. Необходим детальный анализ целостно функционирующей системы, воссоздание всего (не только художественного) контекста конкретной, естественно сложившейся народно-музыкальной культуры. Для такого анализа здесь нет места. И потому для краткости и большей убедительности позволю себе обратиться к чужому тексту, приладив к нему свой комментарий на манер скупого музыковедческого «подголоска».

Естественное, органическое прорастание художественных моментов в повседневной народной жизни превосходно вскрыто Василием Беловым в его недавних очерках народной эстетики (7). Обнаженное в плотницком деле, оно столь же характерно, на мой взгляд, и для музыкального фольклора <sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Любопытно, что уподобление художественного творчества плотницкому делу восходит к древнейшим индоевропейским представлениям. «Одним из основных (и, на первый взгляд, неожиданным до парадоксальности) выводов современной науки об индоевропейских древностях является обнаружение того, что еще в период, предшествовавший индоарийскому, т. е. до II тысячелетия до н. э., у носителей этих традиций существовало развитое словесное искусство и специальная терминология, к нему относящаяся, которая достаточно хорошо сохранилась вплоть до гимнов „Ригведы“. Характерной чертой этой терминологии, отражающей соответствующие эстетические представления,

«Массовое мастерство, еще не ставшее индивидуальным (то есть искусством), наверное, можно представить зависимым от традиции, — пишет В. Белов в главе, посвященной русским плотникам. — Обычно умение незаметно переходило от старшего к младшему, прямо в семье. Оно углублялось в артели: для чего и глаза» (надо бы сказать «уши», если речь не о плотниках). «...Чувствуешь ты дерево или нет, слушается тебя топор или не слушается — все равно ты будешь плотничать. Стыдно не быть плотником. Да и нужда заставит. Потому и были они все разные. И плохие, и средние, и хорошие. И несть числа между ними. Но каждый всю жизнь, конечно, и в молодости, стремился быть не хуже, а лучше; чем он есть. На том и стояло плотницкое мастерство (...) Интересно, что в плотницком деле никогда не было профессиональных секретов, как, например, у печников. Знание считалось, что ли, всенародным: постигай, черпай, насколько хватает ума и таланта. Однако гордость и достоинство мастера всегда питалось искусством и подкреплялось народной молвой».

Над всем этим, как могучее, всепорождающее начало, писатель ставит непреодолимую, заложенную в самой человеческой природе тягу к созидающему труду, «неудержимое и необъяснимое желание трудиться». Столь же неудержимо и необъяснимо в здоровой народной среде стремление петь и ощущать прекрасное. «Труд был главным условием нравственного равноправия. Желание трудиться приравнивалось к умению. Так поощряюще щедра, так благородна и проста была народная молва, что неленивого тотчас, как бы заходя, называли умельцем. И ему ничего не оставалось делать, как побыстрее им становиться. Но быть умельцем — это еще не значит быть мастером. И — художником (в нашем современном понимании)... Почти все умельцы становились подмастерьями, но только часть из них — мастерами».

Итак, желание трудиться — вот что, по мысли В. Белова, поддерживает и движет развитие художественного мастерства. «Уже само это желание делает человека, этническую группу, а то и целый народ предрасположенным к творчеству и потому жизнеспособным. Такому народу не грозит гибель от внутреннего разложения». И далее: «Стихия всеобщего труда пестовала миллионы умельцев, а в их среде прорастала и жила широко разветвленная грибница мастерства... Художника, равного по своей художественной силе Дионисию, с достаточной долей условности можно представить вершиной могучей и необъятной пирамиды, в основании которой покоится общенародная, постоянно и ровно удовлетворяемая тяга к созидающему труду, зависимая лишь от физического существования самого народа».

Все это может быть отнесено и к области любительских занятий музыкой.

является, в частности, то, что создание произведения словесного искусства (видимо как и других произведений искусства) описывалось посредством технических обозначений, первоначально относившихся к таким ремеслам, как плотницкое и ткацкое, и к таким занятиям, как плетение» (29, с. 7).

Музыкальный фольклор  
и художественная  
самодеятельность

В нынешней терминологической практике «любительство» и «самодеятельность» — фактические синонимы. Удовлетворимся

на время таким обиходным толкованием этих понятий, и теперь, после выяснения существа отношения «профессионализм — любительство», попытаемся раскрыть существо отношения «самодеятельность — фольклор».

Художественное творчество масс приобрело в нашей стране небывалые масштабы. Успехи любительского музыкального движения демонстрируются на многочисленных конкурсах и показах, начиная от сельских и цеховых и вплоть до Всесоюзных фестивалей художественного творчества трудящихся. Достижения бесспорны, а исполнительский уровень многих музыкальных коллективов, сравнявшихся в своем мастерстве с профессионалами, не может не удивлять и не радовать.

И все же, когда задумываешься о перспективах самодеятельного музыкального движения, невольно задаешься вопросом: нет ли излишней односторонности в ее нынешней ориентации на нормы и достижения специализированного, сценического музыкального искусства, на стандарты и нормативы профессиональной и композиторской музыки? Не грозит ли эта односторонность, и чем дальше, тем больше, перейти в ограниченность, сковывающую диапазон поисков и творческую инициативу рядовых участников движения? В их повседневном сознании, как и в представлении подавляющего большинства руководителей самодеятельных коллективов, художественная самодеятельность выступает сегодня прежде всего как форма приобщения к большому искусству, понимаемому исключительно как искусство профессионалов. «Вторичность» самодеятельности в одном упомянутом здесь смысле непременно должна компенсироваться (и, если хотите, перекрываться) ее «первичностью» в другом, не менее существенном отношении. И здесь естественным ориентиром для нее должно служить традиционное фольклорное искусство, искусство подчеркнуто несценическое и неспециализированное, но повседневное, массово-бытовое, самоценное и самобытное в одно и то же время, искусство **п е р в и ч н о е и с а м о д е я т е л ь н о е** в глубоком смысле слова. Только оно способно служить действенным «противоядием» против одностороннего и разъедающего увлечения сценой, против своего рода «сценемании», грозящей превратить самодеятельность лишь в придаток и копию искусства профессионалов. Лишившись самодостаточности и самоценности, любительские занятия музыкой не могут постепенно не утратить могучих внутренних стимулов своего развития, столь характерных для спонтанно развивающегося фольклора. Между тем сознательная ориентация на эти стороны традиционного народного искусства практически отсутствует в современной организованной самодеятельности.

Чтобы прийти к такому заключению, не нужно быть фольклористом. Подводя итоги Первого всесоюзного фестиваля самодеятельного творчества трудящихся, один из его организаторов, выступая на страницах «Правды», сетовал, что «культурно-просветительные учреждения

проходят мимо того, что накопило народное творчество, слабо развивают местные исполнительские традиции» (38). Разумеется, речь идет здесь не о намеренном игнорировании народного искусства или хоть сколько-нибудь пренебрежительном к нему отношении. Напротив, в недостаточном внимании к народной песне у нас вряд ли кого-нибудь можно упрекнуть. Беда заключается в другом. Самодеятельные коллективы в подавляющем своем большинстве сознательно или бессознательно ориентируются не непосредственно на фольклорное наследие и его ценности, но прежде всего на претворение этих ценностей в композиторском искусстве, на заведомую обработку и модернизацию народной песни. В итоге, как отмечается в той же статье, «вместо подлинных произведений искусства появляются поделки, весьма далекие от оригинала». Автор статьи видит причины лишь в двух общих моментах — «в слабой идейно-теоретической подготовке кадров, руководящих самодеятельностью на местах», и в том, что «не всегда должным образом помогают практикам ученые». Последний упрек, впрочем, вполне справедлив. Ученым, действительно, все еще предстоит сказать свое слово о том, что касается «разработки направлений дальнейшего развития художественной самодеятельности».

Как мы могли убедиться, разобраться в истинном соотношении профессионализма и самодеятельности в искусстве значительно труднее, чем может показаться на первый взгляд. Но рассмотрев основные признаки профессионализма, мы в какой-то мере получили представление и о самодеятельном типе творчества. Этот тип творчества, по-видимому, определяется следующими факторами:

- установкой на музыкальные занятия как на занятия побочные (психологический фактор);
- принципиально бескорыстным отношением к этим занятиям и их результатам, как не имеющим отношения к источникам и средствам существования (экономический фактор);
- известным снижением эстетических критериев в оценке художественного уровня со стороны экспертов;
- отсутствием школы, осуществляющей передачу закрепляемых традицией навыков.

Первый и второй факторы придают занятиям самодеятельностью дополнительную привлекательность, поскольку в значительной мере снимают воздействие экономических рычагов, искажающих свободное творческое самовыражение, но два последних приходят в противоречие с природой любительства с его глубинными внутренними мотивами. В подавляющем большинстве люди обращаются к активной художественной деятельности (несмотря на занятость основной работой) не потому, что их может удовлетворить, а тем более вдохновить заведомо сниженное, упрощенное и легко достижимое в искусстве. Напротив, человека приводит в самодеятельность сила высокого искусства, возможность соприкоснуться с его вершинами, а преднамеренное снижение эстетического уровня неминуемо отвратило бы от самодеятельных занятий искусством наиболее ценную часть его приверженцев. Однако в рамках побочного занятия трудно следовать этим высоким образцам.

Преодолеть это противоречие в принципе можно посредством возрождения фольклорного механизма научения. Но возможно ли это в современных условиях? Глобальный процесс направлен на размыкание среды, и само существование замкнутых этнических общностей, насыщенных устными формами бытования музыки, становится явлением исключительным. Место естественной фольклорной среды, как бы исподволь формирующей музыкальное мышление человека и закладывающей естественные нормы устного музыкального общения, все безраздельнее занимает искусственная среда радио- и телевизионного вещания. Даже если бы фольклор и вообще местные художественные традиции занимали в программах централизованного вещания неизмеримо больше места, чем теперь, о насыщении эфира устно-локальной музыкальной продукцией (учитывая хотя бы количество национальных культур) не может быть и речи. Централизованное вещание не в состоянии восполнить пробел, погасить острый дефицит в продуктах локальной культуры. Для этого существуют местные радио- и телестудии. В их обязанности должно входить поддержание местных художественных традиций<sup>47</sup>.

Разумеется, это не значит, что фольклорная музыка должна звучать по каналам местного вещания изо дня в день. И в традиционной фольклорной культуре песни звучали, как правило, редко, многие только в связи с обрядом, в свой срок. Но зато звучали обязательно и полноценно. Пусть иногда лишь раз в году, но зато как праздник. Художественные явления, не отвечающие реальной, насущной потребности, не жили в народной культуре, и это надо иметь в виду при включении народной музыки в программы радио и телевидения. Одна, но яркая, на своем месте и вовремя прозвучавшая песня, способная рождать эффект прямого общения, может дать больше, чем систематическое заполнение эфира некоей «усредненной» народной музыкой, которая низводится тем самым до уровня бесцветного фона. В современной ситуации именно устно-локальная музыка должна при посредстве радио и телевидения вновь насытить повседневный музыкальный быт, способствуя возрождению естественного музыкального общения на материале и в духе местных песенных традиций.

Вопрос о включении фольклора в систему массовых коммуникаций имеет прямое отношение к ориентирующему воздействию на самодеятельное музыкальное движение. Можно, очевидно, сказать, что самодеятельность, по сути своей, — это школа профессиона-

<sup>47</sup> Сегодняшние трудности местного вещания связаны не столько с сокращением эфирного времени, сколько с неправильным его использованием, дублированием передач центрального вещания, вместо того, чтобы по возможности компенсировать его унифицирующее действие. В действительности необходимо согласованное распределение функций между центральным и местным вещанием. Появление время от времени яркого локального материала во всеобщих программах будет способствовать повышению его престижа. Систематическая «подпитка» звуковой среды полноценным и качественным местным материалом, способным вернуться в живое бытование, — одна из прямых и обязательных функций периферийного вещания.

лизм. Вопрос заключается в том, школой какого профессионализма должны стать будущая музыкальная самодеятельность и, следовательно, каким путем этот профессионализм должен в ней достигаться.

Если массовая самодеятельность будет по-прежнему нацелена на академически-письменный тип профессионализма, в ней неизбежно будут возникать глубокие внутренние противоречия. Поэтому необходима хотя бы частичная смена ориентиров.

Нынешняя музыкальная самодеятельность настроена, главным образом, на воспроизводяще-копирующий тип деятельности, прежде всего на исполнительство. Опираясь на сложившиеся педагогические стереотипы письменно фиксируемого искусства, такую самодеятельность легче организовать, ею легче руководить. Но путь этот сковывает идущую снизу инициативу и ограничивает «выход» самобытной творческой продукции. Преимущественно исполнительская, концертно-сценическая психологическая установка должна быть если не целиком, то во всяком случае в значительной мере заменена подчеркнута творческой ориентацией, предполагающей целостное, спонтанно-нерасчлененное, как в фольклоре, самовыявление, охватывающее художественный процесс в целом — от идеи и до самостоятельной, полной ее реализации.

Переориентация самодеятельности на творчески-продуцирующий тип музыкальных занятий предполагает естественный путь введения в общехудожественный круговорот самодеятельных музыкантов, наряду с академическими, устно-фольклорных ценностей и ориентиров. О том, что потребность в этом давно назрела, свидетельствует сама практика самодеятельного музыкального движения. Бурное развитие получают всякого рода экспериментальные студии и импровизационные группы, неакадемические по своей направленности. Характерная тенденция в таких коллективах — стремление создавать собственный, «автохтонный» репертуар. Естественно, что поиски ведут прежде всего к местным фольклорным традициям. И здесь возникают большие трудности.

Как быть, если местная музыкальная традиция еще не сложилась или утрачена? Если же она существует или может быть реконструирована, как совместить ее с устоявшимися формами занятий, со ставшим уже привычным учебным процессом? Как перестроить этот процесс, чтобы живая фольклорная традиция могла жить и развиваться в нем? Как быть с обработками фольклорного материала, с введением современного музыкального инструментария, с выходом на концертную эстраду и так далее? Вопросы эти требуют специального исследования. Необходимо изучить конкретный опыт смыкания фольклора и организованной самодеятельности. Такой опыт только еще нарабатывается. Руководителям и рядовым участникам самодеятельности приходится решать множество проблем на свой страх и риск.

Есть еще одно свойство, которое роднит спонтанную музыкальную самодеятельность с традиционным фольклором. И то и другое живет и развивается только в рамках устойчивой общественной среды, сложившейся на основе личных контактов. Нужен сплоченный, не

один год существующий коллектив, чтобы родилась художественная традиция, создающая почву для продуктивных занятий искусством.

Для того, чтобы нарождающаяся традиция обрела самобытность, среда должна быть по возможности замкнутой: имеется в виду устойчивость художественных поколений — учителей и учеников, органическая связь с определенной, предпочтительно местной традицией (или несколькими жизнеспособными традициями). В постоянно обновляющейся, насквозь «продуваемой» среде мигрантов возможны лишь случайные, «осколочные» проблески чужих традиций. Теперь это понимается лучше, чем некоторое время назад, и соответственно больше внимания уделяется закреплению тех руководителей самодеятельного движения, которые впрямую связаны с местной культурной традицией. Практика подтверждает, что самодеятельности нужны доброжелательные и хорошо осведомленные критики-консультанты, внимательно относящиеся к самобытным проявлениям народной художественной культуры.

Если нет заботы о закреплении традиций, о преемственности достижений и навыков, все «разовые» усилия, как бы они ни были велики, в конечном счете будут безрезультатными. И в этом смысле «сезонная» активность и притом активность, не затрагивающая глубинных, социокультурных механизмов, бесперспективна.

Известный исследователь казачьих песен А. М. Листопадов, констатируя упадок песенного искусства на Дону, справедливо видел причины в изменившихся условиях самой жизни. «Теперь сядет служивый на машину, не успеет оглянуться — и на месте! Когда уж там играть старые протяжные песни! — писал он со слов старого певца. — А ты, бывало, идешь месяца три, четыре, а то и больше, а сколько песен за это время переиграешь!» (73, с. 327).

Точно так же объясняли забвение бурлацких песен те немногие певцы, которые могли вспомнить, как лет 40—50 назад звучали на наших северных реках многоголосные трудовые припевки. «„Дубинушка“ — это вместо машины, а когда машина появилась, „Дубинушки“ не стало», — не без горечи объясняли они собирателю (32, с. 24).

В этих наивных и прямолинейных суждениях народных музыкантов есть большая доля правды. Причины забвения ценнейших художественных традиций заключаются не в техническом перевооружении, а в связанной с этим перестройке трудовых коллективов, в нередкой утрате возможности тесного и многолетнего общения, охватывающего все стороны жизни и быта. Ведь тот же А. М. Листопадов писал: «Нужно принять во внимание, что на Дону долгое время команды, отряды, полки формировались постанично, так что в одном и том же полку можно было встретить отца с сыновьями и племянниками, родных братьев, деда с внуком... Естественно, что за долгие походы и совместную службу песенный репертуар стариков передавался из уст в уста сыновьям, внукам и их сверстникам-сослуживцам» (73, с. 327). Не в этом ли и заключался один из главных секретов песенного Дона!

В нашей сегодняшней жизни все увереннее заявляют себя такие перспективные формы организации труда и быта, как бригадный метод, коллективный и семейный подряд, молодежные жилищные

комплексы (МЖК). И поскольку нами взят курс на укрепление сплоченных и долговременных коллективов, на всемерное укоренение их на местах, появляются надежды и на соответствующие изменения в самодеятельном художественном движении. Во всяком случае, по-новому организованная самодеятельность, не только письменной, но и устной ориентации, скорее сможет выполнить хотя бы часть из тех функций, которые нес в повседневной жизни традиционный фольклор. Для этого она должна оказаться способной воспринять спонтанно прорастающие в новых социальных условиях жизнестойкие ростки аутентичного фольклора.

Разумеется, такую устно-письменную самодеятельность значительно труднее организовать в масштабах страны и невозможно управлять ею, руководствуясь едиными критериями и нормами. Но, быть может, целесообразнее было бы поставить во главу угла не унификацию и интеграцию, а предельную дифференциацию и самобытность.

\*

Обратимся еще раз к мысленному срезу современной музыкальной культуры. Мы убедились, что в ее главных руслах — устном и письменном — идет один и тот же, хотя и протекающий во внешне несходных формах, процесс становления профессионализма. И там и тут отслаивается и зреет искусство мастеров, опирающееся на массовое любительское движение и вырастающее из него. Непосредственный контакт между этими двумя профессиональными «цехами», затрудненный принципиальным расхождением устного и письменного языков, тем не менее необходим и плодотворен. И такой контакт может быть достигнут при условии, что самопроизвольное зарождающееся любительское музыкальное движение станет массовым, полнокровным и получит всемерную поддержку.

Многие усилия были направлены на то, чтобы всеми доступными способами фиксировать народное творчество, сделав его достоянием искусства письменного типа, и чтобы придать любительскому музыкальному движению организованные формы, которые мыслились исключительно в письменной «парадигме». Рубеж между письменным и устным языком музыкальной культуры невольно превращался в непроходимую — в одном направлении — преграду. На пути естественной циркуляции языковых потоков воздвигался односторонний барьер. В результате, «владения» письменного искусства непомерно раздвинулись, вытесняя искусство устной традиции.

Настала пора выправлять положение, открыв шлюзы для встречного движения. Речь должна идти о том, удастся ли вообще сохранить принципиальное, жизненно необходимое устно-письменное «двуязычие» нашей музыкальной культуры. И главным полем борьбы за сохранение такого «двуязычия» становится музыкальная самодеятельность.

Развитие фольклора и профессиональной письменной культуры подчиняется определенным, достаточно изученным закономерностям — будь то непосредственное, болезненно реагирующее на любое вмешательство саморазвитие фольклора или значительно легче поддающееся планомерному воздействию функционирование профес-

сионального академического искусства. От того, какие процессы возобладают в любительском музыкальном движении, в конечном счете, зависит судьба и устной, и письменной культуры, а тем самым, культуры в целом.

Массовая музыкальная самодеятельность призвана восполнить то, что почти утрачено нами в повседневной жизни и чего мы безрезультатно ожидаем от общеобразовательной, как, впрочем, и от музыкальной школ. Никакие уроки пения, никакие школьные музыкальные занятия не дадут того, что дает спонтанное музицирование дома, в семье, в кругу близких, в естественном общении с друзьями, сверстниками, соседями. Петь в современном быту, до предела насыщенном готовой музыкальной продукцией (пусть даже и неплохого качества), становится попросту неуместным. Самодеятельность во всех ее проявлениях, как организованных, так и полуорганизованных и даже вовсе спонтанных, должна создать в нашей повседневности реальные и постоянные очаги прямого, непосредственного музыкального общения, возможности которого непомерно сузились в условиях городской, а теперь уже и сельской жизни.

В рамках организованной самодеятельности могут и должны быть воссозданы условия для устных форм музыкального общения. Можно, конечно, спорить, в какой мере доминирование технических средств коммуникации и массовое тиражирование музыки допускает широкое музыкальное общение «в режиме» прямого высказывания. Но если оно в принципе возможно, то тем самым определяются и перспективы самодеятельного движения, а также дается ответ на сакраментальный вопрос о судьбе современного фольклора. Ибо фольклор, в конечном счете, есть не что иное, как любительство на устной основе. И сегодняшняя музыкальная самодеятельность лишь в той мере сможет взять на себя его функции и роль, в какой сумеет освоить устные формы музицирования.

Недаром многие фольклористы решительно противятся уподоблению современной организованной самодеятельности традиционному фольклору, остро чувствуя их, пока не преодоленную, противоположность. Между тем, сближение самодеятельности и аутентичного фольклора необходимо для плодотворного развития культуры. Сближение не путем одностороннего перевода фольклорных ценностей в письменную культуру, а наоборот, путем частичного перехода самодеятельности на положение изустно функционирующего искусства.

При таком положении вещей музыкальная самодеятельность могла бы охватывать и питать оба русла нормально функционирующей культуры, которая должна включать и устное и письменное музицирование, предполагая не растворение одного в другом (хотя «креолизованные» формы вовсе не исключаются), но прежде всего их взаимодополнение. Если добавить сюда естественную профессионализацию участников самодеятельности (имеется в виду постоянное, в каждом поколении воспроизводство «грибницы» мастеров), то двойная природа самодеятельного движения должна естественным образом рождать два типа творчества — профессионалов письменной и профессионалов устной традиции.

Взаимодействие устного и письменного, самодеятельного и профессионального должно питать неиссякаемые источники музыкальной активности. Исчезни один из них — нельзя ждать гармонического развития культуры в целом.

При этом частичное переключение самодеятельности в устно-музыкальное русло ни в коей степени не пойдет в ущерб профессиональному композиторскому искусству. Напротив. В художественном творчестве, как в искусстве шахматной игры, не всегда только прямые ходы ведут к цели. Иной раз «рокировка» или «ход конем» оказываются значительно результативнее. Насколько порой естественнее и ярче заявляют о себе музыканты, сложившиеся первоначально в традициях народного профессионализма! Из их числа вышли многие самобытные композиторы, особенно — в национальных культурах. Среди них и сегодня немало носителей подлинного музыкального «двуязычия» — людей, свободно мыслящих и в категориях устно-фольклорного, и в нормах академически-письменного музыкального языка.

Подобное творчески-продуктивное музыкальное двуязычие достигается в тех случаях, когда овладение устной музыкальной речью опережает академически-школьную выучку. Приобщение к письменным формам в наше время особых затруднений не вызывает. Значительно сложнее освоить принципы устного музицирования (народно-песенного или, скажем, джазового). Сегодня именно в этой сфере самодеятельный музыкант скорее может достигнуть профессионального уровня. Во всяком случае овладение устными формами музыкального языка раньше и решительнее предоставляет ему простор для творческого самовыявления, чем программы школьного музыкального образования.

Замечательная собирательница русских песен Е. Э. Линева, деятельность которой отличали широта взглядов и внимание не только к народно-песенной классике, но и к сложным противоречивым процессам общественного музыкального быта, писала в 1903 году в своей превосходной статье «Жива ли народная песня?»:

«Во Владимирской области я, между прочим, познакомилась с четырьмя братьями-ножевщиками, молодыми парнями от 20 до 28 лет, которые поют очень хорошо и любят петь. О частушках они говорят презрительно, поют большей частью песни протяжные и держатся хорошего стиля, отчасти под влиянием своей бабушки, которая в свое время славилась как отличная песенница. Теперь она — неумолимый критик и не пропускает в пении внуков ни одной ошибки. У этих четырех певцов есть какое-то неопределенное стремление к хорошей музыке, которую они характеризуют одним общим названием „кольцовских песен“» (73, с. 256). Неодолимая тяга к музыке заставила братьев самостоятельно выучить нотную грамоту. Исследовательницу удивило, с каким вниманием слушали они фоновалики с записями оперных хоров и как настойчиво просили прислать им ноты («Все разучим, было бы по чему»). Конечно, выученная с нот музыка у братьев неизбежно прозвучала бы «в изменении». Но права Е. Э. Линева: не исключено, что могла бы прозвучать не хуже, чем в исполнении академических певцов.

Не это ли живая, полнокровная «модель» истинной музыкальной самодеятельности? Отметим в ней несколько существенных для хода наших рассуждений моментов. Во-первых, братья-ножевщики не только вместе пели, но, по-видимому, сообща жили и трудились. Во-вторых, у них был постоянный придирчивый критик и консультант в лице бабушки. В-третьих, их потребность в музицировании была избирательной: они тянулись к высокому искусству во всех его проявлениях. В-четвертых, они стремились освоить незнакомое им искусство посредством нотной грамоты. Наконец, в-пятых, они обладали способностью, опираясь на глубокую традицию, усвоить и «переварить» в своем песенном стиле любые сторонние влияния.

К такого типа самодеятельным занятиям музыкой и надлежит стремиться. Но при этом следует помнить, что подобная самодеятельность оказывается возможной лишь в условиях устойчивой, духовно сплоченной человеческой среды, лишь в опоре на давнюю и генетически родственную людям художественную традицию и при подлинном уважении к культуре во всех ее проявлениях. Отсюда и соответствующее отношение к нотной грамоте как техническому подспорью, позволяющему соприкоснуться с иными традициями, соприкоснуться главным образом для того, чтобы ассимилировать их в своем собственном, устойчивом и жизнеспособном творческом стиле.

Дистанция между профессиональным и любительским качеством музицирования все более сокращается. Любитель приближается к уровню профессионального творчества, оставаясь в социально-правовом отношении участником массового самодеятельного движения. И все же перспективнее рассматривать самодеятельность не столько как предпосылку или этап на пути к специализированной музыкальной деятельности, сколько как проявление самых разных музыкальных интересов, как самоценное массовое музыкальное движение.

К каким же выводам можно прийти, исходя из реального положения и потребностей нашей музыкальной — массовой и организованной — самодеятельности? В самой предварительной форме их можно сформулировать следующим образом:

— необходимо полностью осознать и довести до общего понимания мысль о невосполнимой и дефицитной ценности устных форм музыкального общения и в связи с этим выработать широкий спектр практических мер, направленных на их стимулирование;

— необходимой становится хотя бы частичная переориентация самодеятельного движения на профессионализм устного типа, то есть на возвращение в какой-то мере к традициям устной, фольклорной культуры. Можно попытаться использовать в самодеятельном творчестве опыт народной музыкальной педагогики, обращаясь к приемам изустного научения, при котором применение нотной грамоты, письменных навыков общения с музыкой станет не определяющим, а вспомогательным средством;

— следует всячески поддерживать местные локальные музыкальные традиции, складывающиеся на основе устойчивых (многолетних) личных контактов участников самодеятельности.

Если же всерьез задумываться о необходимости радикальной перестройки нашего массового музыкального движения, то, наверное, надо было бы вынести на обсуждение и некоторые, пусть предварительные рекомендации. С моей точки зрения, необходимы:

— последовательная дифференциация и специализация каналов массовой коммуникации с выделением в некоторых из них (преимущественно местных, локальных) значительно большего места и времени мастерам-профессионалам устной музыкальной традиции (это нетрудно осуществить, ограничив выход в эфир любительски-вторичной музыкальной продукции и дублирование в местном вещании музыкальных программ Всесоюзного радио и телевидения);

— постепенное отключение экономических рычагов управления самодеятельным музыкальным движением;

— решительная переориентация массового музыкального сознания — замена преобладающей ныне установки на «искусство для досуга» ориентацией на «досуг для искусства», выдвигающей в качестве конечной цели движения установку на «самодеятельного профессионала».

Выражение «фольклорный композитор» время от времени используется в нашем музыковедческом обиходе. И, кажется, не без резонанса. Но вот словосочетание «самодеятельный профессионал» как будто бы появляется впервые. А между тем, не к тому ли именно мы стремимся, сознательно или — чаще — бессознательно? И, может быть, как раз такая, по видимости парадоксальная, постановка вопроса более всего отвечает нашим далеко идущим культуростроительным планам.

Еще немного  
о фольклоре, джазе  
и истинной импровизации

Для нас уже не секрет, что пятилинейная система европейской нотации, ставшая средством развития специализированного искусства, имела отнюдь не благотворное

влияние на судьбы европейского фольклора, решительно ограничив сферу его естественного развития. В наши дни звукозапись в сочетании с системой массовых коммуникаций грозит стать едва ли не еще более жестким, универсальным и коварно действующим средством ограничения устной культуры. Разумеется, у массовых технических средств есть и другая сторона: закрывая одни возможности для устного общения, они могут открывать другие. Однако эта их сторона остается пока резервной: если сегодня и предпринимаются попытки стимулировать с их помощью устное музыкальное общение, то делается это крайне робко и неэффективно. Тем временем ситуация с устной музыкальной речью может приобрести трагический оборот. Переходя в необратимо фиксированные формы существования, устная культура попросту гибнет<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Предостерегающим примером служит судьба некоторых древних цивилизаций, обладающих развитой письменностью. Сохранившиеся памятники — груды глиняных табличек или невменные музыкальные знаки — во многих случаях упорно молчат только потому, что умолкли питавшие их устные формы общения. Если исчезнут вдруг фонетические

Вот почему выход из сложившейся ситуации видится лишь в сознательном возврате к подчеркнuto устным формам музыкального общения. По-видимому с этим связана и новая волна всеобщего увлечения джазом, хотя само по себе обращение к джазу, как некой модели устной культуры, проблемы не решает, скорее создает новые.

За свою недолгую историю джаз успел существенно измениться. Музицирование, многими сознательно противопоставляемое писаной музыке, переходит теперь к усиленной фиксации своих текстов. Скоро задача будет заключаться в том, чтобы хоть как-то сохранить устные моменты в двуязычной структуре традиционного джаза. Превратившись лишь в музицирование по жестким моделям — все равно, записанным в нотах (что все еще достаточно проблематично) или (что менее проблематично) запечатленным в эталонах звукозаписи, — джаз неминуемо остановился бы в своем развитии. Он обретает будущее, только оставаясь живой формой устного общения.

Обратимся теперь непосредственно к музыкальной импровизации, к ее значению в очерченной ситуации.

По мнению некоторых специалистов, импровизацию можно понимать как особый, третий вид музыкального искусства, наряду с композицией и исполнительством. При другом взгляде на проблему обычно говорят о разных типах импровизации — об импровизации композиторской и импровизации исполнительской. В нашем контексте истинная импровизация должна рассматриваться как свойство, органически присущее устному типу музыкальной коммуникации. Не случайно ее называют иногда непосредственной, мгновенной композицией. Говоря иными словами, это та же самая композиция, но осуществляемая по законам устного мышления. То, что мы обычно объединяем понятием «импровизационность», очень по-разному проявляется и функционирует в каждой из выделенных нами сфер музыкальной культуры. В устных жанрах, где импровизационность неразрывно связана с самими порождающими механизмами музыки, она наиболее органична и естественна. В сфере фиксированного искусства она приобретает иные формы. Здесь мы в основном имеем дело с импровизационным характером исполнительской интерпретации, которая предполагает более или менее свободное варьирование заданных текстов. Наконец, можно говорить и о псевдоимпровизационности некоторых произведений, в которых намеренно имитируются черты спонтанно складывающейся композиции. Разумеется, внутренние механизмы подобных псевдоимпровизационных форм далеки от подлинной импровизации в музыке устной традиции.

То же самое наблюдаем мы и в джазе, стремительная эволюция которого произошла на глазах едва ли ни одного поколения. Опасность омертвления для него вполне реальна: достаточно джазовым музыкантам вступить на путь последовательной нотной и звуковой фиксации

архивы, а они поставлены у нас не лучшим образом, такая же судьба может постигнуть и нашу музыкальную культуру. Одни лишь нотные тексты, сколь бы подробными они ни были, ничего не скажут людям, которые не слышали, как звучала наша реальная музыкальная речь.

своих импровизаций, а также перейти на соответствующие формы обучения. Каждое крупное художественное явление переживает несколько эпох. Будучи органически, стихийно импровизационным в пору своего рождения, джаз не может оставаться таким всегда. Рано или поздно надо переходить в стадию зрелости, неизбежно связанную с обузданием импровизационной стихии, с введением ее в более жесткое русло. То, что было свойственно джазу в пору юношеского становления, не может быть присуще ему в прежней степени<sup>49</sup>. Прикидываясь по-прежнему неограниченно импровизационным, он рискует произвести впечатление не по возрасту молодящегося. И, действительно, многие теперешние джазовые «импровизации» в давно устоявшихся классических стилях на самом деле представляют собой всего лишь импровизационно-подобные формы.

В свое время увлечение европейских композиторов джазом было весьма симптоматично. За этим стояло желание влить молодое вино в стареющие мехи. Теперь джаз, в свою очередь, с надеждой оборачивается к устным народным культурам, к древнему фольклору.

В цепляющейся за жизнь жестко фиксированной культуре нередко происходит сбой. В какой-то момент утрачивается контакт с механизмами самовоспроизведения культуры, и мы начинаем работать в основном со вторичными ее проявлениями, с культурным наследием. Как часто кажется, что культура живет, в то время как она лишь манипулирует фиксированными моментами прошлого опыта.

Куда же сегодня идет джаз и в каком направлении подталкивают его наши фиксирующие усилия? Не показателен ли сам обострившийся в последнее время голод на джазовые записи, пластинки, ноты, особенно в среде начинающих джазовых музыкантов? Не есть ли это реализация естественной тяги повзрослевшего джаза к тому, чтобы стать окончательно признанным, институализированным стилем, прочно утвердившейся, вполне респектабельной формой музыкальной деятельности?

Переходя в новое качество, некогда спонтанно-импровизационное искусство джаза, рожденное в стороне от чуждой ему системы академического музыкального образования, стремится выработать свою систему воспитания профессиональных кадров. Но что произойдет с любительской музыкальной студией, если она превратится в учебный кабинет? Возможно ли вообще обучение подлинной импровизации, опосредованное нотными текстами и письменными инструкциями? Эти и другие вопросы во весь рост встают сегодня не только перед джа-

<sup>49</sup> Здесь имеются в виду традиционные джазовые стили, но не бурно развивающиеся в последнее время различные направления так называемого свободного, экспериментального или авангардного джаза. Последние, как мне кажется, настолько отходят от сложившихся джазовых канонов, что их принадлежность к собственно джазовому искусству может быть поставлена под сомнение. Впрочем, не будучи специалистом в практике, а тем более, в теории и эстетике джаза, я не берусь высказываться сколько-нибудь категорично, а предпочитаю адресовать читателя к более компетентным суждениям, изложенным В. А. Ерохиным в его вступительной статье к недавно изданной в русском переводе известной книге Уинтропа Сарджента («Джаз. Генезис, музыкальный язык, эстетика», М., 1987, с. 3—21).



Диалог импровизаторов. Дмитрий Покровский  
с создателем экологического джаза Полом Уинтером (США)  
... и с руководителем джаз-ансамбля  
«Архангельск» Владимиром Резицким  
*Фото А. Я. Забрина.*

зовыми коллективами, но и перед экспериментальными фольклорными студиями.

Выход видится только один. Поскольку фольклор тоже стремится перейти в двуязычную фазу существования, учить необходимо одновременно двум языкам. Письменному — в той мере, в какой бывший фольклор превращается в фиксированное искусство, и устному — в той, в какой он должен остаться способом прямого музыкального общения. Отсюда и необходимость сочетать в студийном учебном процессе две принципиально несмешиваемые методики. И если одну из них можно при желании довести до печатных программ для заочного обучения, то вторую негде почерпнуть, кроме как в практике устных школ народного профессионализма.

Можно сослаться, например, на опыт экспериментальной студии эстрадной и джазовой музыки Дворца культуры «Москворечье», ныне — Московская студия искусства музыкальной импровизации. Возникнув первоначально как «Студия джаза МИФИ», студия эта за 20 лет существования, не утратив экспериментального характера, превратилась в крупный учебный комбинат, включающий подготовительное и высшее (стажерское) отделение, а с недавних пор и детскую школу-студию, цель которой, как заявлено в ее «Положении», заключается в привитии «пожизненных навыков осмысленного, грамотного и творческого музицирования».

Полностью включая в себя программу обычных ДМШ, программа экспериментальной школы-студии содержит сверх того детально разработанный курс музыкальной импровизации. В результате, как констатируется в специальной справке Министерства культуры РСФСР, «темпы овладения всем преподаваемым материалом», несмотря на насыщенность программы и ограниченное время пребывания в студии, вдвое выше, чем в обычных музыкальных школах.

Чрезвычайно интересна преимущественно устная методика развития музыкального слуха и импровизационных навыков, разработанная талантливым молодым музыкантом П. Шатковским. Руководимая им детская группа при московской общеобразовательной школе № 600, выступая на одной из научно-практических конференций, организованных упомянутой студией ДК «Москворечье», продемонстрировала поразительные результаты такого рода обучения. Совсем еще маленькие дети легко определяли на слух сложные гармонические комплексы, затрудняющие, порой, студентов музыкальных училищ. Быстрота и точность их слуховой ориентации были тем более впечатляющими, что отбор в группу производился не по традиционным критериям музыкального слуха, а по общей способности к творческой импровизации. Срок же занятий у большинства детей был очень небольшим — всего несколько месяцев<sup>50</sup>.

Хочется привести и несколько примеров из фольклорной практики. В них также нащупываются пути, следуя которыми можно миновать тупики письменной культуры.

Несколько лет назад на Всесоюзной студии грамзаписи в Москве

<sup>50</sup> Опыт П. Шатковского обобщен в его статье «На пути к импровизации» (93).

был проведен примечательный эксперимент с участием известного якутского хомусиста-импровизатора Ивана Алексеяева. Соединение незамысловатого по конструкции древнего инструмента с современной звукозаписывающей аппаратурой, включающей электронный синтезатор, породило «ансамбль», способный давать поразительные звучания. И притом не только без посредства письменного текста, но и вообще без какого-либо теоретического вмешательства. Функция музыковеда в этом эксперименте ограничивалась установлением первоначального контакта между народным музыкантом и звукоинженером. В остальном все решало импровизационное искусство двух мастеров, представлявших столь разные сферы современной культуры.

Хомус (варган) — инструмент подчеркнуто сольный. Коллективное исполнение на нем до сих пор в основном ограничивается исполнением популярных песенных наигрышей и составлением из них несложных попуриобразных композиций по заранее согласованному плану. Современная звукозапись, с ее возможностями многократного наложения, открыла перед народным инструменталистом перспективы многоголосной импровизации. С помощью опытного звукорежиссера Р. Рагимова родилось сочинение, которое выдерживает, с моей точки зрения, сравнение с лучшими образцами электронной музыки. Его стройная и своеобразная форма создана на одном дыхании, без предварительного обдумывания и репетиций. Тот, кто знаком с техникой многократных наложений, знает, какие высокие требования ставит она перед исполнителем, особенно, если будущее звучание существует только в его воображении. Сочинение, которое было названо народным исполнителем «Утро ысыаха», представляет собой яркую музыкальную зарисовку якутского кумысного праздника.

Или еще пример. Во время одного из фольклорных показов во Всесоюзном доме композиторов мы вновь могли убедиться в незаурядном профессиональном мастерстве грузинских лотбаров — музыкантов-наставников устного типа научения. В концерте участвовал песенный ансамбль села Артана из Тславского района Грузии, руководимый женщиной-лотбаром Лией Чахуташвили. В том же концерте пел фольклорный коллектив Вильнюсской средней школы искусств имени Чюрлёниса. Коллектив этот, кстати сказать, тоже пытается работать по принципу устного научения, самозабвенно добиваясь аутентичности в звучании литовских песен. В гостинице, где жили участники концерта, стихийно возник спор о том, могут ли музыканты, воспитанные в другой музыкальной традиции, в полной мере овладеть принципами грузинской хоровой полифонии. В этом сомневались все, кроме членов грузинского ансамбля, а его руководитель Л. Чахуташвили тут же взялась доказать обратное. Она попросила полчаса для того, чтобы поработать с литовскими детьми. Не прошло и двадцати минут, как школьники из Вильнюса, многие из которых были к тому же по своей будущей профессии не музыкантами, а художниками, вполне приемлемо и с большим удовольствием распевали неизвестную им до того грузинскую песню — притом с элементами многоголосного варьирования.

С точки зрения хормейстерской техники, это было сделано безупречно: одними только жестами, голосом и непосредственным суг-

гестивным воздействием, почти без помощи слов, на наших глазах был создан достаточно стройный хор из ребят, которые, находясь под большим впечатлением от выступления грузинского ансамбля, страстно хотели освоить увлекшую их стихию хоровой импровизации, но не имели в этом никаких предварительных навыков. Резервы устных форм научения, действительно, не раскрыты.

Мы знаем сегодня немало людей, владеющих двумя музыкальными языками. Это либо носители фольклора, получившие затем школьно-письменное образование, либо академические музыканты, прошедшие неофициальную школу изустно-фольклорного научения. Две системы представлений, как правило, конфликтуют в их сознании. И сейчас появляется возможность документально подтвердить это конфликтное музыкальное двуязычие.

В качестве примера я обращаюсь к одному из сборников серии «Из коллекции фольклориста», посвященному башкирским узун кюй (6). Его автор — Хусаин Ахметов — один из ведущих композиторов Башкирии и одновременно один из лучших исполнителей традиционных протяжных песен. Высокообразованный музыкант-профессионал сам нотировал собственное исполнение классических песен этого сложного жанра. К сборнику приложена пластинка, и каждый может убедиться, что, несмотря на все старания нотировщика и редакторов, нотные тексты и звучание песен в звукозаписи существенно расходятся. Дело здесь не в погрешностях слуха, а в принципиальной невозможности однозначно перевести в дискретный нотный текст свободный мелодический распев принципиально устной природы. И даже странно, что столь разные представления об одном и том же явлении сосуществуют в сознании одного человека.

Чего же ждать от тех, кто записывает народную песню, не будучи певцом, и не зная всех тонкостей фиксируемой культуры? Но ведь именно по таким записям мы чаще всего и вынуждены представлять себе звучание народных песен. Анализируя нотации, вводя их в научный обиход, мы порой строим на них, заведомо неадекватных, далеко идущие выводы.

Каждое время формирует свой взгляд на фольклор, но представление, которое вырабатывается сейчас, является принципиально иным, нежели раньше. Предпочтение устных форм письменным, прямого музыкального высказывания кодифицированному — своего рода знамение времени. Соответствующий сдвиг отчетливо обозначился и в эстетических позициях новой композиторской музыки. Приведу еще один пример.

Можно по-разному относиться к творчеству Александра Градского, но нельзя не признать в нем профессионала, получившего основательную композиторскую выучку и свободно оперирующего современным техническим инструментарием. Будучи к тому же поющим композитором, он имеет возможность в исполнении своей музыки не прибегать к услугам посредников. Громоздкий исполнительский аппарат, вся традиционная система донесения до слушателя сложного авторского замысла теперь часто вообще упраздняются благодаря новым средствам звукозаписи. Композиторы нередко следуют путями, под-

сказанными устной фольклорной практикой. Многие теперь сочиняют музыку на подлинные народные тексты. Пытаясь по-своему распеть фольклорный стих, они вынуждены глубже осваивать интонационные законы устного музицирования. В 1980 году вышла пластинка с «Восемью русскими песнями» А. Градского в его собственном исполнении. Среди них — широко распетая Градским протяжная «Не одна во поле дороженька». И слушатель прощает певцу подчеркнутые вольности этого распева, ибо не может не ощутить, что за ними стоит действительная близость к глубинной народной традиции. Не случайно привычные средства композиторской обработки в данном случае оказались сняты. Песня требует природного контекста. Все иное, кроме ощущения бескрайнего пространства, здесь было бы фальшью. С помощью синтезатора воспроизводятся звучания грозы, имитируется шум ветра. Может даже показаться, что в качестве звукового ориентира композитору служит технически несовершенная полевая запись, в которой порывы степного ветра неудержимо врываются в звучания песни.

\*

Повторим еще раз: устное и письменное начала в культуре не сводимы друг к другу, но взаимодополняемы. Тот, кто ратует за принципиальное двуязычие, не может смириться с тем, чтобы все и вся переводилось на язык письменной культуры. Сейчас особенно необходим интенсивный обратный перевод.

Собственно говоря, с тех пор, как выделился письменный слой культуры, именно этим всегда и была занята целая армия музыкантов-исполнителей, «оживляющих» нотные тексты. Сегодня этого уже недостаточно. Профессиональные композиторы также должны глубоко осознать и освоить законы устной речи, причем в ее собственных категориях. Сколь велика в этом роль фольклористов, знатоков устных народно-профессиональных культур, говорить не приходится. Они всегда были непосредственными участниками столкновения двух языков, и именно они острее других чувствуют, что за нотными текстами и за фонодокументами часто скрывается нечто принципиально иное, чем то, что вычитывает в них академический музыкальный слух.

Наша задача заключается в том, чтобы каждый читатель, каждый слушатель знал о существовании этого «принципиально иного». Мы обязаны постоянно помнить о двух диаметрально противоположных системах музыкального мышления, о том, что оба эти принципиально несхожих способа музыкального высказывания должны присутствовать в культуре. И если конфликт между ними будет снят, развитие культуры остановится.

Только напряженная конфликтность, только парадоксальная внутренняя полиглотичность культуры стимулируют ее развитие. Сохранить необходимое музыкальной культуре двуязычие возможно сегодня, лишь всемерно содействуя развитию дефицитной устной сферы. Будем же помнить, что модели устной культуры без остатка в письменную культуру не переводятся. И часто именно то, что «выпадает в остаток», и является творческим приростом развивающейся культуры.

## Г Л А В А V

### В ЗАПИСИ, НА СЦЕНЕ, НА ЭКРАНЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

До сих пор большую проблему составляет для фольклористики

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

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

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

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

Естественно, что такое положение вещей перестало удовлетворять современную фольклористику. Наряду с постоянно предлагаемыми новыми системами графической записи произведений фольклора, теперь все чаще предпринимаются попытки осуществления таковой с помощью электронной аппаратуры. Известны, например, работы Чарльза Сигера (США) в этом направлении<sup>51</sup>. Однако результатом таких

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

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

Короче говоря, нотная фиксация по целому ряду причин не может считаться в наше время «полномочным представителем» породившего его фольклорного музыкального артефакта. Более того, определенным коррективам подвергаются сейчас и сами исследования, проведенные на основе нотных материалов. В частности, еще в 1973 году на пленуме Всесоюзной фольклорной комиссии в Вильнюсе прозвучало предложение откорректировать все (!) изданные нотные фольклорные материалы, прежде чем делать на их основании какие-либо обобщения или исследования<sup>52</sup>.

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

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

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

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

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

Перед нами не стоит задача найти универсальный «рецепт» для исправления создавшегося положения. Представляется, что такого «рецепта» и не может быть. Нет никакого сомнения в том, что можно все более и более совершенствовать нотную запись, можно предлагать и другие графические системы для фиксации музыкального фольклора. Но, вероятно, это не намного изменит самое существо явления — «несхватываемость» фольклора какой бы то ни было графикой, невозможность существования Жар-птицы в клетке из черточек и точек<sup>53</sup>.

#### Плюсы и минусы механической записи

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Музыкальный фольклор и грампластинка

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

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

Благодаря магнитофону сегодня записывается практически любая музыка. Другое дело, что значительная часть фиксированной таким образом музыки в действительности — до записи — представляет собой нечто совсем иное, а что-то становится искусством, лишь попав на грампластинку или на магнитную ленту (конкретная, электронная музыка). Нам трудно себе представить, что может существовать какой-либо вид или жанр музыки, который в принципе не мог бы проникнуть к нам через микрофоны. Разве что «музыка души», глубоко внутренняя и по существу немая, в колебаниях воздушной среды никак не проявляющаяся<sup>54</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

маться в качестве особых музыкальных жанров<sup>56</sup>. В этом заключена, в ряду других, одна из привлекательных сторон звукозаписи — ее способность «омузыкаливать» окружающий мир. Не только насыщать его традиционной музыкой, распространяя ее во множестве звучащих копий, но и умножать «музыкаподобные» явления. И хотя здесь скрывается опасность искаженного, смещающего положение вещей восприятия, нет большой беды в том, что музыкальная вселенная таким образом для нас постоянно расширяется. В первую очередь это должно устраивать композиторов, нуждающихся в пополнении своих звуковых ресурсов. Но если стремиться к верному пониманию действительно существующих, но мало доступных нам музыкальных «языков» (а это и есть одна из главных целей фольклорно-этнографического исследования), то подобное «эстетизирующее» свойство звукозаписи не следует упускать из виду. Очевидно, его следует каким-то образом компенсировать (например, «упреждающим» комментарием, подчеркивающим внемузыкальные компоненты и проявления фольклора).

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

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

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

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

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

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

Вопрос заключается в том, происходит ли это постижение благодаря органическим свойствам звукозаписи или вопреки им. Многие зависит от жесткой регламентации пластиночного времени. Дело не только в размерах пластинки, хотя это тоже важно<sup>57</sup>. Но еще важнее порой экономический фактор, заставляющий беречь каждую минуту звучания, отнюдь не дешевою с развитием техники. Существенны и психологические факторы, связанные с восприятием времени в звукозаписи. Жесткая заданность временных отношений, замена свободно-вариантного течения устной речи строго последовательным, равномерным хронометражем — это необратимые изменения, которые могут непосредственно и не осознаваться народными музыкантами (при скрытой или полностью игнорируемой ими записи), но всегда остро ощущаются теми, кто ведет запись. Как правило, уже в ходе записи, а нередко и при ее подготовке, над ее организаторами тяготеет угроза превысить технически допустимый регламент. Нередко это приобретает характер психологической доминанты, воздействующей и на народных певцов.

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

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

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

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

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

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

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

Так, туркменские бахши, несмотря на просьбы не делать этого, невольно упрощали структуру классических дутарных пьес и отказывались от наиболее эффектных приемов игры, желая облегчить В. Успенскому титанический труд нотирования этих пьес со слуха<sup>58</sup>. Вот почему постороннему человеку обычно приходится довольствоваться отнюдь не высшими достижениями интересующей его культуры. Идя ему навстречу, фольклорные музыканты могут, не задумываясь, пойти на «адаптацию» общеизвестных в их среде музыкальных образцов, что, как правило, совершенно исключается, когда они выступают перед аудиторией истинных ценителей и знатоков своего искусства. Встретившись же с посторонним, народный мастер, движимый отнюдь не тщеславием, но жадой контакта, невольно стремится не столько продемонстрировать подлинные ценности культуры и свое мастерство, сколько быть хоть как-то понятым<sup>59</sup>.

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

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

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

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

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

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

Первая попытка выпустить специальный комплект пластинок, посвященный более или менее полному варианту олонхо, была осуществлена несколько лет назад в Ленинграде<sup>60</sup>. Девять долгоиграющих дисков с полиграфически безупречно оформленным буклетом производят отрадное впечатление. Но к аутентичному олонхо они имеют лишь косвенное отношение. Запись осуществлена от артиста Якутского театра Г. Г. Колесова, который воспроизвел (с некоторыми сокращениями) опубликованный текст олонхо, принадлежащий перу основоположника якутской советской литературы. П. А. Ойунский сам был незаурядным олонхосутом, и Г. Колесов является талантливым певцом, свободно владеющим традиционной манерой пения. Но факт остается фактом: о записи на пластинку устного варианта сказания, исполненного настоящим олонхосутом, пока приходится только мечтать.

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

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

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

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

Записывая Глау и Тогоссу<sup>61</sup>, мне пришлось изыскать сокращенную форму, которая все же была бы в состоянии сохранить если не реальную структуру этих церемоний, то хотя бы структуру в таком виде, как она мне представлялась в ходе самих церемоний, или в таком виде, как они мне казались после монтажа отдельных записей. Это означает, что формы, в которых Глау и Тогоссу представлены в пластинках, уже несут в себе следы истолкования, интерпретации, так как, хочу я того или нет, они исходят из моей концепции этих церемоний (разрядка моя.—Э. А.).

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

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

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

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

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

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

Если фольклориста спросят, какие правила простительнее нарушить при записи народных песен — издавна сложившиеся в фольклоре нормы общения или рабочий режим студии, — он безусловно выберет последнее. Я хорошо помню, сколько мы бились, чтобы записать в большой студии ВСГ семейный ансамбль братьев Абесадзе из горного села Мухури близ Ткебули. Ни нас, ни певцов не удовлетворяли все новые дубли тех самых песен, которые так впечатляюще звучали накануне, когда шесть братьев пели у нас в доме. После нескольких часов тщетных усилий решено было уступить студию следующему коллективу, а уставших братьев напоить чаем в пустовавшей студии этажом выше. Все были расстроены, но постепенно разговор переместился с постигшей нас неудачи на воспоминания о вчерашнем застолье. Вспомнили друзей, родных и далеко за полночь в полутемной и тесной студии, за двумя низкими столиками, сдвинутыми наподобие грузинской таблы, потихоньку, а затем все громче и уверенней зазвучала песня. Послушав немного, мы с режиссером принялись, не говоря ни слова, расставлять микрофоны. И через полчаса, без всяких дублей и остановок, на пленке оказались записанными несколько великолепных песен. Правда, совсем не тех, которые мы пытались писать этажом ниже, но их вполне хватило на небольшую пластинку<sup>62</sup>.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Судить об этом я могу по личному опыту общения с такими выдающимися знатоками фольклорных традиций, как замечательная смоленская певица Аграфена Ивановна Глинкина, белгородский организатор народного ансамбля Ефим Тарасович Сопелкин или известные якутские певцы Сергей Афанасьевич Зверев и Лука Николаевич Турнин. Все они великолепно держались на сценах, включая и самые большие столичные сцены, и с удовольствием делились своим неисчерпаемым «внешним» репертуаром. Но только после больших уговоров и в очень ограниченном кругу близких знакомых соглашались показать иные стороны своего фольклорного знания, ту сферу повседневного бытового или, напротив, сакрального, что ревниво утаивалось от постороннего взгляда. Так, только в уединенной ночной студии удалось провести грамзапись фрагментов шаманского камлания от Сергея Афанасьевича Зверева<sup>63</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

мер другим, обыграв вновь возникшую ситуацию по ходу выступления, выпадает и наибольший успех<sup>64</sup>.

Повышенная помехоустойчивость вообще свойственна фольклорному искусству, не знающему замкнутости концертных залов, изолирующего и в то же время защитного барьера концертной рампы. Главное средство снятия разного рода помех — пластичность, быстрота и глубина импровизированной реакции на смену сценических условий. Мгновенно менять амплуа, жанр выступления, программу, манеру сценического поведения — одно из необходимых свойств фольклорного ансамбля, который стремится воспроизвести аутентичный фольклор на концертных подмостках<sup>65</sup>.

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

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

К лицу ли фольклору шумовой наряд?

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

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

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

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

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

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

Более всего специалисты звукозаписи страдают от монотонных и всепроникающих технических шумов — неустранимой приметы сегодняшней жизни не только в городе, но и на селе. К петухам, собакам и прочей домашней живности они теперь относятся гораздо терпимее. Спокойно, иногда с видимым удовольствием допускают в свои стереофонические наушники птичьи голоса и даже монотонный шум листвы или горной речки. Но случайные транспортные шумы, как правило, приводят их в отчаяние и ярость. В этом проявляется прочно укоренившееся представление о непримиримом противоречии между подлинными фольклорными ценностями и «голосами» технического прогресса. Жизнь же на каждом шагу опровергает этот распространенный предрассудок <sup>66</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

На пути  
к дискам-репортажам

А фольклор и есть прежде всего событие. Событие, которому следует течь своим чередом, несмотря на временное вторжение «репортеров». Появление съемочной группы, конечно, тоже событие. Грамотная фольклорная экспедиция, впрочем, стремится свести к минимуму свое воздействие на привычный ход вещей, оставить без изменений сам жизненный уклад носителей песенных традиций. Если это удастся сделать, потревоженная песня рано или поздно вернется «на круги своя». Если же нет — начнутся необратимые перемены.

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

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

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

Здесь открывается широкое поле для поисков и экспериментов.

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

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

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

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

В чистом виде репортажный жанр в нашей фольклорной грамоте, насколько я знаю, не представлен. Можно, пожалуй, говорить лишь о подступах к нему, да и те обнаруживаются скорее в других видах документально-художественной грамзаписи<sup>67</sup>.

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

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

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

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

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

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

Вот несколько страниц из этого звучащего экспедиционного дневника:

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

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

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

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

К проблеме  
научного комментария

Каким бы привлекательным ни представлялся сейчас монтажный звуковой фильм,

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

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

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

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

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

Одна из лучших работ этого рода (среди известных мне) — небольшая однопластиночная «Антология аутентичного цыганского песенного фольклора», выпущенная в 1974 году фирмой «Супрафон» (ЧССР) в сотрудничестве с фольклористами Эвой Давидовой и Яромиром Гельнером, работником радио в Братиславе<sup>68</sup>.

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

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

Многое на этой пластинке понятно без слов, но вместе с тем мы на этом же примере еще раз убеждаемся в том, как нуждается фольклорная пластинка в подробном научном комментарии. Вряд ли в каком другом случае ходячее утверждение о том, что музыка не требует перевода, имеет так мало оснований, как при встрече с аутентичным фольклором<sup>70</sup>.

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

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

<sup>69</sup> См. буклет к указанной пластинке.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Зовы пыргы, записанные на пластинке, потребуют обстоятельного комментария. Без фотографий этого редкого инструмента тоже не обойтись. Желательно было бы поместить на пластинке и данные инструментоведческого обмера<sup>71</sup>.

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

В оформлении фольклорной пластинки не могут доминировать рекламные соображения — броскость конверта, завлекательный текст. Акцент перемещается на содержательность комментария, который становится главным стимулом к приобретению такой пластинки. Общие рассуждения и восторженные эпитеты по поводу достоинств народной музыки никому не нужны — у нас и так все преисполнены к ней всеобщего уважения. А на то, что конкретное содержание фольклорной пластинки заранее хорошо известно многим, рассчитывать нельзя. Большинство материалов, с которыми имеет дело полевой собиратель, плохо известно даже его коллегам-фольклористам. Поэтому у фольклорного диска остается только один путь к массовому слушателю — не облегченное популяризаторство, но тщательный научный комментарий. Таков еще один парадокс, связанный с аутентичным фольклором<sup>72</sup>.

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

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

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

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

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

Об одной  
досадной закономерности

За время, прошедшее с момента написания этой главы, в отечественной фольклорно-пропагандистской деятельности наметился

отрадный сдвиг. Выпущены альбомы «Антологии аутентичного музыкального фольклора союзных республик», вышел первый стереофонический диск с материалами полевых экспедиций, организованных ВНИИ искусствознания в сотрудничестве с фольклористами других научных институтов и творческих организаций<sup>73</sup>. Появилось несколько публикаций на данную тему. Среди них следует особенно приветство-

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

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

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

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

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

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

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

Названная общая закономерность обнаруживает себя весьма многообразно:

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

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

— Публикация фольклорных обработок опережает публикацию оригиналов.

— Большинство полевых записей стремится повторить особенности и недостатки студийных.

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

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

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

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

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

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

*Факт 4.* Нотация известной зверевской импровизации «Слав-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Благодаря творческому взаимопониманию музыковеда-фольклориста (З. Я. Можейко) и кинорежиссера (Н. П. Савва) три превосходных музыкально-фольклорных фильма появились в Белоруссии. Фильмы эти продолжают друг друга. Один из них — «Полесские колядки» (1972) — посвящен озорным новогодним поздравительным песням, другой — «Голоса веков» (1979) — весенним и летним, а третий — «Память столетий» (1981) — осенним и зимним календарным обрядам Полесья, Поозерья и Могилевщины<sup>74</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Одним из таких правил представляется постоянное присутствие своего рода «чувства меры». Подготавливая грампластинку, ее создатель должен отдавать себе отчет в том, что следует и, главное, что не следует в нее включать, во-первых, в соответствии с жанром пластинки и ее адресатом, а во-вторых, с поправкой на искажающий эффект: быть может, какие-то образцы фольклора лучше вовсе не подвергать тиражированию, чем тиражировать заведомо «искаженные» их варианты, тем самым провоцируя массовое непонимание существа данного культурного явления<sup>75</sup>. Имело бы смысл, по-видимому, и ограничение «сферы действия» многочисленных нотных расшифровок фольклорной музыки. Часто то, что оказывается вполне пригодным для целей анализа и исследования фольклора, непригодно для художественно-адекватного воспроизведения конкретных его образцов, ибо результат чаще всего становится весьма далеким от оригинала.

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

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

## Глава VI

### В ПОИСКАХ РАБОТАЮЩЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ

«В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», — сказал поэт. Фольклор — эта «трепетная лань» — никак не может приноровиться к размеренному шагу, которым привыкла продвигаться наша рационализирующая мысль. И все же попытаемся довести наши рассуждения до общепринятого логического конца — попытаемся дать как можно более полное и конструктивное определение фольклора. Сделать это тем более необходимо, поскольку используемые сегодня определения фольклора по большей части неполны, противоречивы, а нередко чрезвычайно расплывчаты. Достаточно напомнить, например, что до сих пор еще в ходу такая бесспорная, но ничего по существу не определяющая формула, как «фольклор есть музыкально-поэтическое творчество трудового народа».

Главным недостатком этой и многих подобных формулировок является их неопределенность: они в равной мере приложимы как к фольклору, так и к профессионализирующемуся искусству устной традиции. Порою эти определения приложимы и к некоторым явлениям композиторской музыки, а также к явлениям смежным, лежащим на грани между двумя принципиально разными системами музыкального мышления — устной и письменной.

Поэтому вопреки предпринятой недавно попытке определить фольклор изнутри, не прибегая к противопоставлению фольклора нефольклору<sup>76</sup>, мы предпочитаем двинуться традиционным путем — путем последовательного отграничения предмета нашего исследования от явлений с ним смежных и ему противостоящих.

Казалось бы, прежде чем приступить к конструированию сущностного определения такого сложноизменчивого явления, каким представляется фольклор сегодня, прежде чем пытаться осознать и выстроить систему его внутренних, имманентных свойств, необходимо хотя бы в грубой форме вычленить это явление из всего того, что, так или иначе соприкасаясь и взаимодействуя с ним (и создавая

<sup>76</sup> Земцовский И. И. Народная музыка и современность (25, с. 28—75). См. также статью «Народная музыка» в Музыкальной энциклопедии (60, кол. 890).

тем самым поводы для подмены и недоразумений), фольклором не является. Только после этого возникает возможность с наибольшей степенью корректности назвать конституциональные признаки фольклора, которые при всех усилиях за рамки данного явления вывести не удастся. Однако таковой ситуация представляется лишь в идеале. В реальности фольклор существует как д и ф ф у з н а я система, по самому способу функционирования не допускающая изъятия из круга смежных явлений. И поэтому в поисках удовлетворительного его определения поневоле приходится отказаться от очевидной логической последовательности операций: сначала вычленение, затем уяснение принципов функционирования и наконец описание признаков. По необходимости эти операции сливаются. Выяснение принципов существования фольклора оказывается возможным только в сопоставлении его с другими явлениями. Признаки фольклорности отчетливо проступают лишь во взаимодействии фольклора и нефольклора.

Что может быть проще  
и доступнее

Одним из распространенных заблуждений недавнего времени было представление о фольклоре как явлении простом и понятном.

За таким представлением стоит целая система воззрений на фольклор. С точки зрения этой системы, народное творчество — род деятельности, не требующей специального образования; для него характерны однозначность средств выражения и элементарность художественной структуры. Отсюда вытекает общепонятность фольклора, согласно которой для его восприятия не требуется специальной подготовки, слушателям не нужно овладевать специфическим языком фольклора (в иных случаях за фольклором и вовсе не признается статус специфического языка искусства). Естественно предполагалось при этом, что профессиональное композиторское творчество, в противовес фольклору, характеризуется сложностью средств выражения и требует определенной подготовленности как самих музыкантов, так и слушателей.

А теперь приведем один пример, который, как нам кажется, должен внести коррективы в сложившуюся систему представлений. Пример этот заимствован из выступления Владимира Санги на одной из фольклорных конференций<sup>77</sup>.

Это было зимой 1971 года. Я со своим старшим братом приехал в покинутое нивхами-колхозниками селение Чайво на северном Сахалине, где проживало несколько стариков-пенсионеров. Остановились у Иргуна, который жил с женой в сравнительно сносом доме [...]

У Иргуна ютились два старика — еще довольно крепкие. Прошлой осенью они ушли из районного дома престарелых, предпочитая жизнь трудную, неухоженную, но зато со свежей рыбой и нерпичьим мясом. Иргун, мужественно соблюдая старинные обычаи, через силу терпел двух нахлебников. Наш приезд оказался для него очень кстати: он воспользовался

<sup>77</sup> Доклад В. М. Санги «Алхтунд как жанр нивхского фольклора» (88).

случаем, чтобы наконец избавиться от забывших всякую меру «гостей». Тем ничего не оставалось, как перейти в соседний пустующий холодный дом и самим заботиться о тепле и пище.

Через день я зашел к «изгнанникам», и один из них — Надюн — угостил меня по обычаю чаем, произнес короткие и, казалось бы, невинные стихи. В них несколько раз повторялись трудно переводимые междометия, смысл которых я растолковал себе следующим образом. Вроде бы здесь речь идет о человеке, который, судя по его восклицаниям, лихо мчится на свидание, при этом выражает недовольство тем, что присутствуют чужие (собачьи) глаза. Надюн на такое мое толкование пожал плечами: «Наверно, так...»

Вернувшись к Иргуну, который тоже был знатоком преданий и народных песен, и, желая разговорить его, я, ничтоже сумняшеся, прочитал свежий текст.

Вначале Иргун поддержал меня, сказав: «Х'ана!» — «Давай!» Но после первого же стиха вдруг помрачнел. Я закончил чтение в полной тишине, которая напоминала предгрозовую. Выдержав паузу, Иргун спросил на родном языке: «Кто рассказал тебе эти слова?» «Надюн», — ответил я, еще не поняв содеянного мною, но уже чувствуя себя виноватым. «Я ему в морду дам!» — по-русски завершил наш разговор Иргун.

Иргун весь вечер не промолвил ни слова. Ночью тишину нарушил «и'ххаг'д»: Иргун исполнял песню-стон, изливая душевную боль.

Как выяснилось, содержание незатейливых стихов оказалось не таким уж невинным. Писателю не были известны некоторые обстоятельства биографии Иргуна, благодаря которым для последнего, в отличие от всех других участников инцидента, стихи имели особый смысл. Смысл этот вряд ли смог бы уловить самый утонченный лингвистический анализ, и тем не менее смысл этот безошибочно достиг жертвы алхтунда.

Оказалось, Надюн очень тонко отомстил Иргуну за изгнание. В игре созвучий безошибочно угадывалось имя давно умершей первой жены Иргуна, после смерти которой он не считал нужным выдерживать определенный срок — женился вскоре. И вот, когда, казалось бы, все нивхи побережья забыли об этом щекотливом моменте, злоязычный Надюн напомнил о нем. И при этом умело использовал третье лицо, то есть меня... Эффект данного алхтунда оказался тем сильнее, что он подан был как монолог самого Иргуна.

Описывая этот примечательный жанр, имеющий параллели в фольклоре других народов Севера и Сибири, Владимир Санги подчеркивает, между прочим, его музыкальность, «предрасположенность к музыкальному исполнению» и говорит, что ему доводилось слышать алхтунды, которые бытовали как песни (см. 88, с. 219). Этот тип песни-

стиха знаком многим народам. Каждая из подобных импровизаций появляется в связи с вполне конкретным случаем. Нередко бывает, что виновников происшествия давно уже нет в живых, но память о случившемся, пусть смутная и обросшая легендами, еще сохраняется.

Многое можно «вытянуть» из этого примечательного примера. Тонко сплетены в нем событийно-жизненный, психологический и художественный контексты. Месть осуществляется через ничего не подозревающее третье лицо, фольклориста (новый персонаж фольклорной ситуации), причем используется чисто профессиональный интерес последнего к редкому жанру. Фольклорный образец выступает здесь не только как производное от жизни, но и как действующий элемент житейской драмы, как узел, в котором оказались тесно связаны прошлое (давняя женитьба и древний фольклорный жанр), настоящее с его неустроенным бытом стариков-пенсионеров и заезжим городским гостем-фольклористом и будущее — с родившимся и пущенным в мир новым алхтундом, который, сложись благоприятные условия, пойдет кочевать из уст в уста или же заживет иной жизнью на страницах научных публикаций.

Как можно убедиться, рассказанное Вл. Санги совершенно не согласуется с представлением о фольклоре как об искусстве бесхитростном и легко понятном всем и каждому. Рождаясь и развиваясь в условиях полной изолированности от окружающего мира, многие фольклорные явления, в том числе целые жанры и стили, обладают содержанием, скрытым словно за семью печатями от постороннего слуха.

Дети  
неустановленных родителей

Наши попытки провести четкую границу между явлениями по принципу «фольклор — нефольклор» довольно часто наталкиваются на одну, в числе прочих, неизбежную трудность. Некоторые основополагающие понятия, которыми мы пользуемся, говоря о композиторской музыке, вполне могут быть приложимы и к фольклорным явлениям. Приведем несколько примеров.

Живет в Хакасии, в поселке Усть-Чуль на верхней Тее милая, скромная женщина. Прилежно трудится, заведует почтой. Среди односельчан слывет песенницей. Немало прекрасных, выразительных напевов создано ею. Но если поинтересоваться, как сама она, Евдокия Петровна Тыгдымаева, уже известная в области поэтесса, член Союза писателей, относится к сочиненным ею песням, то обнаруживается нечто характерное для народного отношения к авторскому праву на мелодическую сторону песен.

Давно ли я песни сочиняю, спрашиваете? Давно. Не помню даже, когда. Как-то ехала я в поезде, после войны уже. Напротив меня слепая старушка сидит, совсем старая. Спрашивает: ты чья, дочка? Не здешняя, говорю, из Усть-Чуля, Петьки Тыгдымаева дочь. А которая, спрашивает? Я говорю: самая младшая. Она меня как схватит за руки: Господи, певунья-то, говорит, ты моя! Да я тебе сейчас твою песню спою. Да разве я Вам когда-нибудь пела, говорю? Пела, пела, говорит. Тебе



Евдокия Петровна Тыгдымаева.  
*Фото автора.*

шесть лет было. Сестру твою укарамчили (то есть она убежала, невысватанная, замуж). А ты стояла на окошке и пела. Да как же ты, бабушка, говорю, запомнила. Я ведь сама-то этого не помню. Запомнила, запомнила, говорит, и спела.

Вот и считайте: сестра моя ушла из дому в 37-м году, мы ехали в поезде в году, наверно, 49-м. Так потом я и эту песню запомнила. Даже записала. Ее и теперь поют...

Как сочиняю, говорите? Между делом. На ходу пою. Много раз повторяю, переделываю, запоминаю. Записываю уже потом. И только слова. Но сочиняю не как стихи, а как песню. Нет, свой напев я не сочиняю. Напев могу любой взять. Бывает так, что немножко меняю. Что-то прибавлю к старому напеву, и получается, что вроде бы как мой он становится.

Какая переделка удачно получилась? Есть у меня песня о Тёе — «Мин Теим» («Моя Тёя»). Там о павших на войне поется. О брате моем тоже. В 1968 году сочинила. Но мелодия сначала совсем другая была. Я ее потом переделала совсем на другую. Была народная, потом что-то я прибавила, потом что-то отняла... И получилась новая мелодия. Года три, наверно, все никак не останавливалась, меняла и меняла. А теперь уже эту песню везде поют. Не только у нас в Аскизском районе, а везде.

А вообще я опираюсь на мамины песни. Она их много пела. Я их плохо помню, главные мотивы у нее всегда были очень грустные — здешний, сагайский напев. В доме у нас почти каж-

дый вечер народ бывал. И певцы были. Дядя мой тоже пел, на чатхане играл. Очень хорошие были песни. Я маленькая была — песни точно не помню. Но когда сама пою, мелодии такие же получаются...

«Точно не помню, а мелодии такие же получаются». Вот еще один фольклорный парадокс. Отличная, фотографически точная память — это, конечно, замечательно, но для полноценного существования народной мелодии она вовсе не требуется. Значительно важнее соответствующий психологический настрой и творческая потенция музыканта. А уж верность интуитивно ощущаемым традиционным художественным нормам приходит сама собой.

Вряд ли старый Уодагай с одного просмотра запомнил песню из осетинского кинофильма «Фатима», но что в результате по адыгейским аулам стремительно распространилась новая любимая песня, факт. Об этом стоит рассказать подробнее.

Встреча и разговор с 89-летним адыгейским гармонистом Уодагаем Аутлевым состоялась несмотря на то, что обычай запрещал музыканту брать в руки гармонь: следовало соблюдать траур по недавно умершему родственнику. Но родственник был дальний, а желание поделиться мыслями с гостем



Встреча с Уодагаем Аутлевым состоялась, несмотря на то, что обычай запрещал музыканту брать в руки гармонь...

*Фото автора.*

издалека — большим. Музыкантом Уодагай оказался, действительно, достойным своей славы. Его гармонь звучала как целый оркестр — то прозрачно и трепетно, то глубоко и мощно, как орган. Старый музыкант часто прикрывал глаза и тихо подпевал себе, жалобно, с придыханием и всхлипами. Его репертуар был поистине неисчерпаем. За семьдесят лет беспрерывной игры на адыгейских свадьбах он переиграл, кажется, все. И хорошо помнит все мелодии и танцы, мода на которые не раз менялась за это время. Начал он, по моей просьбе, со свадебных танцев, которые молодым парнем освоил еще до первой мировой войны. После революции, по его собственным словам, его гармошка запела звонче. Появились новые песни, стали модными новые танцы. Так было всегда. Каждое новое поколение, а их много сменилось на его веку, любило и заказывало свои мелодии. Иногда они возникали здесь же, на месте, а иногда приходили со стороны. Порой источником служил напев, позаимствованный у другого народа.

Ответы на многие мои вопросы были неожиданными, в них часто сквозила тонкая ирония, но, в конечном счете, все они прекрасно раскрывали само существо живой народно-профессиональной традиции, типичнейшим представителем которой и был старый музыкант.

Песни и танцы он перенимал исключительно на слух, даже самые сложные. Начал играть с 12-ти лет. Учеником считал себя до 19-ти — семь полных лет, «как в школе-семилетке». Только потом стал выступать публично. Вообще же ученика средних способностей он может выучить сносно играть ходовой репертуар за один год. Правда, еще долго тот будет многое путать — пропускать фразы и переставлять вариации. Есть у него два таких парня в ауле. Он им кое-что показывает. И когда их приглашают играть на свадьбы, они называют себя учениками Уодагая.

Своими же учителями он считает известных в старину гармонистов — Хауджа и Пагуа. Первого он только слушал, второй кое-что ему показывал. В семье его и сестры, и жена, и обе дочери тоже умеют и любят играть, но никогда не выступают на людях.

Гармошка у него хорошая, сделана по специальному заказу знаменитым мастером из Краснодара Зотовым. Она служит ему уже 12 лет, и это уже девятый инструмент, сделанный для него покойным русским мастером («на мой оставшийся век этой хватит»). Кто теперь может сделать такую гармошку, не знает. Думает, что никто. Фабричные инструменты никуда не годятся. Разве что мальчишкам для баловства.

С каждой песней в его репертуаре связан какой-нибудь забавный случай, с некоторыми же — целая история. Вот, например, песня «Мозбаш». Сейчас это всеми любимая песня-танец. Но мало кто знает, что ее сочинил дед Уодагай. И то только потому можно узнать, что дед включил в песню

свое имя. А женщина и двое ее любимых парней, о которых поется в песне, когда-то жили здесь, неподалеку. Так вот, один из парней, по фамилии Хакурин, пришел как-то к деду с претензией. Ему показалось обидным то, что пелось про него в этой песне. Он привел с собой бычка и попросил «выключить» свое имя из песни. Дед согласился. Бычка съели, а песня так и осталась ходить с прежними словами.

А вообще-то за песню не платили, и подарков тоже не полагалось. Гармониста щедро угощали и, конечно, от души одаривали за игру, но за сочинение песен не платили. Да и за учебу тоже брать денег не полагалось.

Автор песни, конечно, не всегда известен. Хотя, конечно, он когда-то обязательно был. Уодагай (старика вся Адыгея и многие в кабардинских и черкесских аулах знают и называют просто по имени) сам не придает особого значения этому. Иногда забывает, что сочинил какую-нибудь популярную теперь песню. Есть песни, которые он создал, а в народе они ходят без его имени. А иной раз ему приписывают мелодию по чистому недоразумению.

Однажды друзья повели его на осетинский фильм. Там девушка по имени Фатима трижды брала гармошку и пела хорошую песню. Друзья говорят: «Уодагай, ты запомнил песню?» «Да», сказал Уодагай. Пришел домой, взял гармошку и сыграл. И песня «Фатыма» пошла гулять среди адыгов как песня Уодагая. Что тут поделаешь?!

Рассказывая, старик явно посмеивается и над самим собой, и над своими земляками, которые, кстати сказать, очень любят осетинские песни и танцы и сами постоянно подчеркивают близость адыгейской и осетинской народной музыки.

Сходные ситуации не раз возникали во время встреч с народными музыкантами. Известный шапсугский<sup>78</sup> гармонист 66-летний Махмуд Шагуджев, заведующий почтовым отделением в ауле Красноалександровском, положил перед собой перед началом записей памятный тетрадный листок. Краткими и выразительными надписями в нем были помечены для памяти многочисленные номера обширного шагуджевского репертуара. Среди этих надписей были явные инонациональные вкрапления — «Цыганочка», «Краковяк», «Граммофон» (так была обозначена адыгейская мелодия, перенятая со старой граммофонной пластинки), «Первая гастроль», «Вторая гастроль» (так были помечены мелодии, услышанные гармонистом во время гастролей Кабардинского ансамбля народного танца). Но большая часть названий прямо указывала на имена народных музыкантов, давших жизнь этим произведениям: «Тхлепс орэд» («Мелодия Тхлепсова»), «Хакуа орэд», «Пагуа орэд» и так далее. Подавляющая часть известной Махмуду Шагуджеву музыки, а это была подлинно фольклорная музыка, ока-

<sup>78</sup> Шапсуги — некогда многочисленное адыгейское племя, остатки которого ныне живут в нескольких аулах на территории тепершнего Большого Сочи.

залась таким образом музыкой авторской или, точнее, музыкой, тесно связанной с именами ее создателей и носителей.

Как мы можем убедиться, эти примеры заставляют лишний раз задуматься о соотношении авторского и коллективного в фольклорном творчестве. Они существенно изменяют бытующее представление о якобы коллективном авторе фольклорного произведения. Разумеется, на протяжении веков имена авторов могут и не сохраниться в народной памяти. Однако все ли имена сохранены и в «памяти» профессионального искусства? Разве мало образцов мировой живописи подписано «автор такого-то века», и разве мало звучит сейчас музыкальных произведений, перед исполнением которых объявляется: «неизвестный автор такого-то века» или еще короче — «Аноним»? При этом отсутствие имени автора вовсе не делает эти произведения фактами фольклорной культуры.

А с другой стороны, известны случаи, когда имя творца песни или инструментальной пьесы веками сохраняется в общенародной памяти. Классический пример тому — традиционное грузинское песнопение «Шен хар венахи» («Ты — лоза»), принадлежащее царю Давиду, деду царицы Тамары.

Иными словами, любая из возможных оппозиций, с которыми фольклористика работала на протяжении долгого времени, сама по себе не позволяет нам выделить фольклор среди иных видов художественной деятельности. Другое дело, что, оказываясь равно присутствующими фольклору, составные части этих оппозиционных пар убедительно демонстрируют нам изначальную двойственность его природы.

Эта двойственность становится еще более очевидной, если мы обратимся еще к одной оппозиции, недействительной для композиторского творчества. Эта оппозиция должна, на первый взгляд, показаться парадоксом, ибо она затрагивает коренные, конституциональные свойства музыкального фольклора, подвергая сомнению его изначальную музыкальность.

Впрочем, фольклор соткан из парадоксов. И едва ли не первый среди них состоит в том, что, прекрасно чувствуя, интуитивно зная даже, что такое фольклор (если речь идет, конечно, о культуре прошлого или о ее «пережитках», реликтах в современности), фольклористы оказываются беспомощными, пытаясь определить предмет своей науки. Споры на эту тему сопровождают фольклористику на всем протяжении ее существования, и конца им не видно. Современный исследователь утверждает: «В основе большинства споров о сегодняшнем состоянии фольклора, о так называемом современном фольклоре, о путях его развития и перспективах лежит не столько тенденциозность исследователей в оценке наблюдаемого явления, сколько сильно разнящееся определение ими понятий „фольклор“ вообще и „современный фольклор“ в частности» (80, с. 77)<sup>79</sup>.

Снова обратимся к примерам.

<sup>79</sup> Известный советский физик Л. И. Мандельштам считал: «Есть две степени понимания. Первая, когда Вы изучили какой-нибудь вопрос и как будто знаете, что нужно, <sup>10</sup>

Любопытно, но во многих жанрах народной музыки напев не осознается как самостоятельная художественная ценность. Для

народных музыкантов он часто просто удобная форма произнесения импровизационных текстов самого разного содержания и предназначения. Это как бы привычная интонационная формула, удобная «емкость» для произвольно возникающих словесных экспромтов. Во время экспедиций мне не раз приходилось сталкиваться с забавным, на взгляд музыканта, непониманием. Просишь спеть другую песню, объясняешь, что тебя интересуют другие напевы, а в ответ получаешь тот же самый типовой напев, но с другими словами. Причем напев этот является как бы личной собственностью поющего человека.

Так было в Хакасии. В селе Ута на верхней Тее, где мы записывали песни в доме Апониса (Афанасия) Семеновича Бурнакова. Благодаря гостеприимному и знающему хозяину, известному в селе ценителю народных песен, завязался интересный разговор. Почти все участники его рано или поздно соглашались сообщить известные им песни. По очереди занимали они место у микрофона, но, к нашему удивлению и сожалению, пели свои песни на один и тот же напев. Тон задавала одна из пожилых певиц — Мария Ивановна Боргоякова. Бесперывно варьируя одну и ту же выразительную мелодию, она спела в начале вечера трогательную песню о своей нелегкой жизненной судьбе. Песня произвела глубокое впечатление на всех присутствующих, и непроизвольно подпав под ее обаяние, остальные певцы свои песни исполняли на тот же традиционный напев-формулу. Стоило больших усилий переломить настроение и «вывести» народных певцов на другой напев. Для этого пришлось докапываться, от кого из известных песенников переняла Мария Ивановна свою мелодию. Выяснилось, что напев этот по наследству перешел к ней от матери. Тогда я стал просить присутствующих припомнить, как пели другие известные в прошлом песенники. И когда, наконец, кому-то удалось припомнить напев другого известного певца, мелодия сменилась сама собой... Но и с нее «сойти», в свою очередь, оказалось делом нелегким.

Показательными в этом смысле стали наши встречи с другой превосходной хакасской песенницей — пятидесятилетней уборщицей на трикотажной фабрике в Абакане Екатериной Павловной Бурдунговой, в просторечье носящей ласковое имя Керетин. Большинство спетых ею песен, тексты которых она свободно импровизировала по ходу записи, пелись на неизменный кайбальский напев, перенятый певицей от своего отца, некогда знаменитого в кайбальском роде певца Павла Кушкашева. Когда через несколько дней мы снова решили записать от Керетин Павловны несколько песенных импровизаций, то она вдруг, к своему собственному удивлению, стала сбиваться на совсем иной мотив. Как выяснилось, мотив этот оказался заимствованным ею

Вы еще не можете самостоятельно ответить на новый вопрос, относящийся к изучаемой области; и вторая степень понимания, когда появляется общая картина, ясное понимание всех связей. Такие вопросы, на которые нельзя ответить, пока этой второй степени понимания нет, мы называем парадоксами. Разбор подобных парадоксов очень полезен для достижения такого полного понимания» (53, с. 10).

из песни известного песенника Петра Челборакова, прозвучавшей по местному радио. Мелодия Челборакова, песни которого пользуются сейчас большой популярностью в Хакасии, явно понравилась певице и постоянно всплывала в ее памяти. Настолько прочно вошла она в память певицы, что вытеснила традиционный кайбальский напев. Керетин стала даже досадовать на себя, что не может настроиться на прежний напев, в чем-то неуловимо близкий новой песне Челборакова. И все это было не случайно, ибо, как выяснилось, Петр Челбораков сам оказался того же кайбальского рода.

Корни глубинного интонационного родства бурдунгосовского и челбораковских напевов прояснились для меня позже, когда в поисках исполнителей а й т ы с о в — соревнований в песенных импровизациях — мы отправились с Керетин Бурдунгосовой в одно из соседних сел, где гостил на время каникул Петр Челбораков, тогда еще студент композиторского факультета Уральской консерватории. Пожилая женщина и молодой человек составили превосходный ансамбль, самозабвенно, и к огромному удовольствию всех присутствующих, составившийся в сочинении хлестких припевок.

Казалось бы, само явление «типового напева» сводит к минимуму индивидуальную музыкальную выразительность рождающихся на его основе импровизаций. Можно предположить, что в подобном виде фольклорного творчества напев становится простой формальностью. И в то же время народная практика находит интуитивный выход из этой парадоксальной ситуации.

Насколько разнообразным и непроизвольно изобретательным может быть простой традиционный напев, если он звучит во время вдохновенной песенной импровизации! В соответствии с нарастающим эмоциональным подъемом напев этот постоянно обновляется, трансформируется, оставаясь в то же время неизменным в своих общих очертаниях. В этих его разнообразных и гибких трансформациях угадываются и зерна современных песенных мелодий, и непреложный дедовский напев старых традиционных песен.

Приведенный пример, равно как и два предыдущих (хакасский и шапсугский), приводят нас еще к одной фундаментальной оппозиции — «своего» и «чужого» в традиционной культуре, «консервации» и «обновления» составляющих ее элементов. Заметим, кстати, что и это противопоставление приложимо к явлениям профессиональной письменной культуры.

Не подлежит сомнению, что теоретическое рассуждение, основанное на «проработке» устойчивых оппозиций, заводит нас в логический тупик. По-видимому, способ специфицировать фольклорную деятельность следует искать вне метода оппозиций. Вернемся для этого к графической схеме, предложенной в главе о двуязычии.

Рабочее определение:  
«доводка» и испытания

Итак, если мы с этой точки зрения взглянем на соотношение народной и композиторски-профессиональной музыки, то обнаружим, что и та, и другая обладают в сущности одним и тем же набором свойств. И фольклору, и композиторскому творчеству присущи (естественно, в различных проявлениях) и авторство, и коллектив-

ность, и традиционность, и устность, и вариантность и так далее. Вероятно, различие фольклора и нефольклора заключается не в наличии какого-либо свойства в фольклоре и отсутствии его в композиторском творчестве (или наоборот), а в том, что каждое из этих свойств имеет в двух системах музыкального мышления принципиально иной механизм действия и, кроме того, в целом комплексе занимает неодинаковые места (а, возможно, выполняет разные функции).

Разумеется, можно было бы попытаться, представив эти два комплекса — письменный и устный — в виде систем (в строгом смысле слова), определить иерархию этих свойств, уровни их действия, а затем сравнивать письменную и устную культуру между собой, с точки зрения системно-структурного подхода. Однако очевидна трудность этой попытки в рамках настоящего исследования, ставящего перед собой несколько иные и гораздо более скромные цели (выход в конце четвертой главы на культурологический уровень не означает того, что все исследование переводится в культурологический план). Поэтому ограничимся «первым приближением» к наметившейся проблеме, которого будет достаточно для решения поставленной в данной главе задачи — выработки приемлемого определения фольклора.

Можно с уверенностью утверждать, что неавторского творчества в строгом смысле слова быть не может, ибо любое «произведение» имеет своих «производителей», однако качество этого авторства может быть принципиально разным. В фольклоре, как известно, авторство имеет незакрепленный, рассредоточенный характер (соавторский момент в исполнительстве также имеет разный удельный вес применительно к фольклору и композиторскому творчеству), что и приводит нас к идее коллективного авторства. В наиболее «чистых» видах фольклорного творчества момент авторства вообще не осознается. Зачастую исполнители, внося существенные изменения в структуру исполняемых песен (иногда на протяжении достаточно небольшого периода приводящие к возникновению практически новой песни), искренне уверены, что они поют то же, что пели их матери и бабушки. В композиторском же творчестве, напротив, авторство не только осознано самим композитором, но и признано обществом, оно «маркировано» и в психологическом плане имеет значение доминантной установки.

Точно так же можно проследить несхожесть проявлений вариативности в двух полярных творческих системах. В фольклоре она почти глобальна, в композиторской музыке ее действие избирательно. Если в первом случае она изначальна и пронизывает все стадии творчества, то во втором — производна, ибо «локализуется» в основном на этапе исполнительской реализации. В фольклоре совокупность вариантов выступает как равнозначное множество, где каждый вариант самодостаточен и тождествен оригиналу. В композиторском же творчестве варианты представляют собой как бы «периферию» (по отношению к центру — опусу), и каждый из них выступает как интерпретация «уртекста».

Существенные качественные отличия мы находим, когда обращаемся к свойству традиционности. В фольклоре традиция покоится на «плавающих» основаниях рассредоточенного авторства, рассредото-

ченного интерпретаторства и рассредоточенного «произведения». Она передается непосредственно, в неформальных, личностных контактах, минуя все формы фиксации, кроме человеческой памяти. Неукоснительно соблюдаемая (с точки зрения ее носителей) и неотделимая от нехудожественных традиций — бытовых, обрядовых и прочих, — она обладает своего рода «обратным» воздействием на среду своего бытования, структурируя ее как относительно замкнутую и в основе своей консервативную.

В профессиональном творчестве письменного типа традиция осуществляется путем взаимодействия (пусть очень непростого) индивидуальных авторов, индивидуальных интерпретаторов и достаточно завершенных (каждый раз проходящих проверку на «уртекст») произведений. Она в значительно меньшей степени зависит от внехудожественных установлений общества, хотя и связывается с ними идеологически. В чисто эстетическом смысле функции подобной традиции психологически осознаются ее носителями как постоянное «преодоление» и обновление.

Если наше рассуждение корректно, то, следовательно, определение фольклора, специфицирующее его как особый тип художественной деятельности, должно включать в себя набор основных, генерализующих свойств художественной деятельности в том их проявлении и взаимосвязи, которые и позволяют фольклорному творчеству выделиться как самостоятельное, а исследователям — осознать его как самостоятельное.

О таких свойствах не раз уже говорилось в нашем исследовании, они так или иначе упоминаются в фольклористической литературе, иногда являются предметом специального рассмотрения. Поэтому нет нужды перечислять их, а имеет смысл сразу попытаться свести их в одно определение, учитывающее и механизмы их взаимосвязи.

Вот каким оно представляется — это подробное определение.

**Ф о л ь к л о р**, и в том числе фольклор музыкальный, есть особая, специфическая область духовной культуры, представляющая собой совместное или одиночное, но неспециализированное (непрофессионализировавшееся) художественное (музыкальное) творчество, в своих эстетических нормах неотделимое от типовой, социально значимой (одиночной или групповой) жизнедеятельности, формирующаяся и исторически развивающаяся как и устно передаваемая традиция (непрерываемая и материально не фиксируемая память поколений), подверженная в силу этого жесткому контролю коллективного опыта и психологически ориентированная на ценности непосредственного общения в устойчивых социально-культурных группах, объединенных на уровне разносторонних личных (неформальных) контактов.

Мы попытались в этом определении учесть также и «триединство» социологического, искусствоведческого (в его коммуникативном аспекте) и психологического взгляда на явления. Однако в предложенном виде оно выглядит громоздким. Дадим поэтому его более сжатый и строже систематизированный вариант:

Фольклор есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой неспециализированное и внутриситуационное художественное творчество, функционирующее в замкнутой социокультурной среде;

— существует как устно передаваемая традиция, определяющая вариативно-множественный тип художественной продукции;

— проявляет себя как коллективное сознание, ориентированное на непосредственное неформальное общение.

Казалось бы, в этом определении не сказано ничего, что не было бы ранее известно. И в то же время могут возникнуть упреки в его неполноте. Однако эта неполнота кажущаяся, а отсутствие «новизны» — в данном случае не является пороком (напротив, в этом залог общепонятности данной дефиниции). Главное для нас — выяснить, «работает» ли данное определение как в крупном плане (то есть выделяет ли оно фольклорную деятельность из ряда других типов художественной деятельности), так и в более мелком (то есть охватывает ли оно все действительные или традиционно приписываемые фольклору свойства).

Проверить, насколько данное определение «работает», можно по-разному. Один из способов — взять какое-либо хорошо известное явление музыкальной культуры (или еще лучше — несколько различных явлений культуры) и, «приложив» к ним это определение, посмотреть, не будет ли оно пригодно к артефактам, заведомо к фольклору не относящимся.

Другой способ — взяв принцип, положенный в основу нашего определения, попытаться с его помощью определить иные виды художественной деятельности и затем сравнить получившиеся определения между собой. Естественно, что определения фольклора и профессионального композиторского творчества письменного типа должны соотноситься между собой как полярные, поскольку полярны определяемые сферы деятельности. Зато смежные с фольклором явления, через границу с которыми происходит определенная «циркуляция» признаков и процессов, должны отличаться от исходного лишь частично. Этот способ мы и попробуем применить.

В этом случае профессиональное творчество письменного типа можно определить следующим образом.

Профессиональная композиторская музыка есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой специализированное и автономное музыкальное творчество, функционирующее в открытой социокультурной среде;

— формируется и развивается как письменно передаваемая традиция, связанная с единично завершенным (опусным) типом произведений;

— проявляет себя как индивидуальное сознание, ориентированное на опосредованное (через нотный текст и исполнителя) общение с аудиторией.

Сфера художественной деятельности, называемая профессиональной музыкой устной традиции, получит следующее определение.

Профессиональная народная музыка есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой специализированное и автономное музыкальное творчество, функционирующее в открыто-закрытой социокультурной среде;

— развивается как устная традиция, характеризующаяся вариантно-множественным типом произведения;

— проявляет себя как коллективно-индивидуальное сознание, ориентированное как на непосредственное, так и опосредованное общение.

Сложнее всего определить сферу любительской музыкальной деятельности, которую принято называть общим термином «художественная самодеятельность». Отдавая себе отчет в том, что этим термином обозначаются самые разные по своей структуре и функции явления, мы все же будем ориентироваться на преобладающую в культуре нашей страны линию «организованной» художественной самодеятельности. Определение тогда примет следующий вид.

Организованная художественная самодеятельность есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой неспециализированное, но автономное художественное творчество, функционирующее в открытой социокультурной среде;

— формируется и развивается путем заимствования ценностей, выработанных устной и письменной традициями, но опирается преимущественно на опусный тип произведения;

— проявляет себя как индивидуальное сознание, ориентированное как на непосредственное, так и опосредованное общение.

Если представить полученные таким образом определения в виде таблицы (см. с. 169), то можно с очевидностью убедиться в их корректности как по отношению к определяемым явлениям, так и по отношению друг к другу<sup>80</sup>. А следовательно, исходное определение можно считать достаточно корректным и полным. Но тут же возникает новая проблема. Как уже говорилось, фольклор — явление динамичное, диффузное, функционирующее подобно живому организму и являющееся, в свою очередь, частью более сложного — и также живого — организма, которым оказывается культура в целом. Пытаясь дать четкое определение фольклору, не игнорируем ли мы эту «живую» его сущность (или, возвращаясь к уже использованной нами аналогии, не превращаем ли мы Жар-птицу в муляж, в неподвижное чучело)?

Прежде чем ответить на этот вопрос, попытаемся выяснить основные принципы и механизмы «внутреннего» и «внешнего» функционирования фольклора как подвижного и развивающегося организма.

<sup>80</sup> Для того, чтобы достигнуть большей корректности сопоставлений, в таблице рассматриваются музыкальный фольклор (а не фольклор вообще) и музыкальная самодеятельность. Штриховка подчеркивает и оттеняет отличия иных видов художественной деятельности от фольклора, тотальные в композиторской музыке и не столь систематические у организованной самодеятельности и в профессиональной музыке устной традиции.

	Музыкальный фольклор	Профессиональная музыка устной традиции	Музыкальная самодетельность	Композиторская музыка
Характер творческой деятельности	неспециализированный	специализированный	неспециализированный непрофессиональный	специализированный профессиональный
Проявления художественного начала	связанные, внутриситуативные	автономные	автономные	автономные
Среда бытования	замкнутая	замкнуто-разомкнутая	открытая	открытая
Способ хранения информации	устный	устный	письменный	письменный
Модус произведения	вариантно-множественный	вариантно-множественный	преимущественно опусный	опусный
Форма художественного сознания	коллективная	коллективно-индивидуальная	преимущественно индивидуальная	индивидуальная
Характер общения со слушателем	неопосредованное	неопосредованное	неопосредованное и опосредованное	опосредованное

## ПРИНЦИПЫ И МЕХАНИЗМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА

Фольклор живет и функционирует почти по законам органической природы. В этом коренится одно из жизнеобеспечивающих его начал. Жизнедеятельность фольклора, как это и положено жизнедеятельности, отчасти агрессивна. Агрессия фольклора направлена вовне, в фольклоре всегда присутствуют поиски новых возможностей для роста за счет ассимиляции внешних явлений. И в то же время всегда наличествует жесткая защита собственного ядра, которое содержит генетически значимый «код». Отклонения в «коде» чреваты непредсказуемыми и почти всегда губительными для культуры последствиями. В народном искусстве классика есть тоже своего рода генетический фонд, отстаивание которого, при всей активности межнациональных интересов и взаимодействий, есть естественная акция инстинктивного самосохранения. Там, где нормы неписаны, верность традициям должна быть неукоснительной, вплоть до принципиального консерватизма.

Вот почему народное художественное сознание, и не только художественное, но шире — нравственное, этическое, правовое — подчеркнуто консервативно. Наследуя принципы мифологического сознания, оно стремится непреложно придерживаться устоявшихся канонов, даже если их изначальный внутренний смысл утрачен и обнаруживается только в специальных научных исследованиях. Потому и *folklore*, потому и «народная мудрость», между прочим, что первооснова ее установлений не лежит на поверхности, но часто скрыта от самих ее носителей, которые далеко не всегда могут объяснить, почему следует поступать так, а не иначе, почему так говорится или поется, но глубоко верят в то, что так надо. Тысячелетний исторический опыт, закрепляемый едва ли не на уровне инстинктов, заставляет представителей народной культуры крепко держаться дедовских норм, ибо именно в них заключена в самом общем смысле «генетическая программа» самобытной культуры. О том, каким образом осуществляется реализация этой «генетической программы», мы можем судить по тем статистически преобладающим закономерностям, которыми определяется процесс взаимодействия фольклора и общественной среды. Очевидно, характеризовать эти закономерности мы можем в катего-

риях так называемых эмпирических обобщений. Напомним, что академик В. И. Вернадский в своей известной книге о биосфере приравнивал достоверность эмпирического обобщения к достоверности наблюдаемого факта, во всяком случае — в гуманитарно-исторической сфере<sup>81</sup>. К тому же противоречивая сущность и неустранимая диффузность музыкального фольклора, как художественной системы, усугубляют неоднозначность толкования этих свободно проявляющихся закономерностей. Любая попытка жестко их сформулировать тотчас вызывает желание противопоставить каждой из них достаточно веские опровержения.

И все-таки, обобщив и экстрагировав содержание предшествующих глав, попытаемся выделить среди отмеченных ранее тенденций несколько ведущих, способных выступить в роли конституционализирующих начал фольклорно-музыкального мышления. Три из этих закономерностей представляются мне основными еще и потому, что неплохо согласуются между собою и образуют некое подобие системы. Каковы же эти тенденции, которые управляют, с моей точки зрения, фольклорной сферой, и которыми определяются ее возникновение, расцвет и деградация?

Принцип постоянства среды, обеспечивающий ограниченность внешних воздействий, во-первых.

Принцип множественности проявлений, в том числе и скрытых, во-вторых.

Принцип естественной специализации мастеров — носителей фольклорной традиции как постоянно действующая тенденция к ее переходу в иное качество, в-третьих.

Таковы кратко и условно обозначенные эти три закономерности. Остановимся последовательно на действии каждой из них.

**Постоянство среды**                      Исходное условие существования устного искусства — возможность ничем не ограниченного и не опосредуемого общения, которое по вполне понятным причинам тяготеет к устойчивому контексту и к естественному замыканию среды. Даже вполне зрелый продукт этого искусства, например, художественно совершенная песня не может быть отчуждена, без существенного ущерба для ее содержания, от конкретных условий ее бытования. Полнокровно существовать и развиваться она может лишь поддерживаемая непрерываемой исполнительской традицией. Последняя же складывается и сохраняется только в регионально и социально ограниченной, привязанной к конкретному человеческому материалу культурной среде (Л. Гумилев сказал бы — к этническому материалу). Зафиксированные каким-либо техническим способом, продукты устного фольклорного творчества, конечно же, могут достаточно широко и свободно циркулировать внутри целостной национальной культуры и даже выходить за ее пределы, но сам порождающий механизм, сама продуцирующая устно-коллективная структура, пред-

<sup>81</sup> По этому поводу можно сослаться на работу Л. Н. Гумилева «Этногенез и биосфера», где сделана попытка перевести интуитивное обобщение в ранг одного из общеметодологических принципов гуманитарного знания.

ставляющая собой сложный и слаженно действующий, но легко уязвимый организм, попросту не приспособлена для неукорененного существования. В этом смысле фольклор — это своего рода «растительность» культурного мира (в то время как творчество музыкальных писателей имеет столько же оснований для сравнения с флорой, как и с фауной). Кочующие особи в нем — скорее исключение, чем правило. Фольклорное сознание одинаково болезненно реагирует и на смену почв, и на открытую, «проточную» среду<sup>82</sup>.

Хотелось бы быть правильно понятым в своих «почвенных» аналогиях. Разумеется, вовсе не в земле коренятся культурные традиции, но в духовном мире людей, среди которых мигрантов сегодня едва ли не больше, чем некогда кочевников<sup>83</sup>. Мигрировать в культуре можно и не двигаясь с места. Иной раз достаточно для этого обзавестись телевизором. С другой стороны, как часто культурная среда кочует вместе с кочевником, вовсе не становясь от этого менее замкнутой. Она у него словно приторочена к седлу. Его культурный багаж, его духовная почва всегда с ним. В этом смысле мигрант и кочевник — явления существенно различающиеся. Кочевник — понятие преимущественно экономико-географическое, мигрант — социокультурное. Один из них лишь передвигается в реальном географическом пространстве, другой смещается прежде всего относительно культурной традиции.

Мигрант вынужден рвать связи с духовным наследием. Кочевник же без видимых усилий удерживает веками устоявшийся мир. Недаром сказано: «кочевник скакал, а время стояло». Но в эпохи массовых миграций словно и само время сдвигается с места и, устремляясь вскачь, вырывает и путает корни отстоявшихся устных традиций<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Известно, какую удивительную сохранность демонстрирует порой культурное самосознание в переселенческих группах. Компактно живущие переселенцы с поразительным упорством удерживают традиции, претерпевающие тем временем существенные изменения на их родине. В своей экспедиционной и редакторской практике мне не раз приходилось сталкиваться с подобными явлениями. Примечателен в этом отношении репертуар болгарских поселенцев в Одесской области.

Благодаря полученным недавно магнитофонным записям теперь легко убедиться в сохранности старогрузинских песен в Турции.

Общеизвестна устойчивость песенного репертуара старообрядцев, еще раз продемонстрированная в концертных выступлениях казаков-некрасовцев, недавних репатриантов из той же Турции.

<sup>83</sup> Размах современной миграции хорошо виден на примере так называемого «минского феномена». За последние 20 лет Минск пополнился 700-ми тысячами молодых выходцев из деревень. Каждый второй его житель — крестьянин по своим социально-психологическим характеристикам. Это накладывает заметный отпечаток на социокультурный климат города и не может не сказываться на культурных ориентациях его жителей (см. 34).

<sup>84</sup> Само по себе переселение устной культуры не страшно, если при этом не нарушается целостность социокультурных групп (вот где коренится различие между кочевником и мигрантом!). Вместе с компактной массой переселенцев фольклор способен перекочевывать на другие континенты, как это уже не раз случалось в истории. Вспомним наряду с испанской колонизацией Америки, появление и высокое развитие на ее территории африканской, по своему происхождению, музыки, завезенной вместе с чернокожими невольниками и теперь, в наше время, способной оказывать заметное обратное влияние на искусство Африки.

В наше время массовая миграция приобрела беспрецедентные размеры. Целые поколения переселенцев определяют демографическую структуру и культурную атмосферу многих наших городов. Это связано с происходящим при переселении в город болезненным сломом культурного сознания, в частности и фольклорного сознания. Остатки фольклорного сознания приносятся в город, где не оказывается ни условий, ни почвы для нормального функционирования фольклора.

Существуют исключения, которые подтверждают это правило. В больших городах, в частности в Москве и Ленинграде, внимание социологов и фольклористов привлекли сейчас так называемые «парковые пятачки». Это очень своеобразный и сложный феномен, очень интересный и в чисто социологическом, и в социокультурном плане. Стихийно найденный как механизм адаптации человека, мигрировавшего из сельской культуры в город, он свидетельствует о неистребимых корнях устной народной культуры, о том, что она находит себе островки даже там, где, казалось бы, условия исключают это.

В свободные от работы дни — по субботам и воскресеньям, в праздники — в определенном месте зеленой парковой зоны собираются, как на традиционное сельское гуляние, выходцы из разных областей России. Наперебой звучат частушки, устраиваются танцы под гармошку, практикуется хоровое пение. Число посетителей «пятачка» достигает иногда нескольких тысяч. Его самоорганизующееся ядро — активисты, среди которых непререкаемым авторитетом пользуются талантливые певцы и гармонисты. По многу лет сохраняют привязанность к этой нестипичной для города форме проведения досуга и рядовые посетители «пятачка» — сельчане со сравнительно небольшим «стажем» городской жизни.

Найденный эмпирически, этот своеобразный способ акклиматизации сельского человека в городе достаточно жизнестоек. И хотя само уменьшительно-насмешливое название «пятачок» свидетельствует о том, что коренного решения проблемы адаптации сельского жителя в городской среде мы здесь не находим, пестрый и отчасти эклектичный музыкальный репертуар парковых «пятачков» сами формы его функционирования заслуживают внимательного изучения. Это самобытное явление современной городской жизни может многое подсказать не только музыковедам, но и социологам<sup>85</sup>.

Если верно, что между степенью ограниченности социальной среды и устойчивостью песенных традиций существует прямая связь, то вольное или невольное, периодическое или постоянное замыкание среды должно оказать оживляющее действие на механизмы фольклорного творчества. Казалось бы, всякий застой принято трактовать как деградацию. И вдруг замыкание среды оказывается едва ли не лучшим способом не только сохранения, но и развития традиционного искусства. В этом стоит разобраться специально.

<sup>85</sup> Многолетние наблюдения над практикой московских и ленинградских парковых «пятачков» легли в основу интересного диссертационного исследования Н. Дегтевой (МГПИ им. Гнесиных, 1983). Ею же совместно с режиссером А. Ханютиным снят фильм «Пятачок» (ЦСДФ, 1987).

О стимулирующем воздействии полного или частичного замыкания среды на фольклорный тип творчества свидетельствуют вспышки партизанского фольклора в годы войны, расцвет геологической и туристской песенной тематики в послевоенные годы или явно различимая и порой заметно нарастающая струя тюремного фольклора. Компенсационные моменты, острый дефицит или полная невозможность иных форм и способов проявления художественно-творческих потенций или, с другой стороны, подчеркнута коллективистский настрой, эмоционально-духовное единение — во всех этих случаях действует разный, но всегда достаточно сложный причинно-следственный комплекс. Однако факт остается фактом: резко сужаемый круг общения, переводящий его в подчеркнута непосредственную форму, во всех случаях так или иначе способствует возникновению фольклорных рецидивов. Благодаря жесткому ограничению среды бытования происходит не только пассивная консервация фольклорных навыков. В резко замыкающемся кругу общения нередко начинают активнее возрождаться продуктивные устно-музыкальные способности носителей фольклорного начала.

Можно взглянуть на проблему связи среды бытования и фольклора с другой, противоположной стороны. Фольклор не просто требует для своего полноценного функционирования устойчиво-замкнутой социокультурной среды, но и сам в немалой степени поддерживает существование последней. К этому, вероятно, имеются определенные генетические основания. По мере разрушения обрядов и ритуалов, некогда прочно и изнутри скреплявших этнические общности, их консолидирующую функцию начинает отчасти брать на себя обособляющийся специфически художественный компонент прежнего синкретически нерасчлененного ритуально-обрядового комплекса. В основе здесь лежит, вероятно, выработанный веками культурно-психологический стереотип группового поведения, но консолидация в данном случае начинает осуществляться уже вокруг иного типа коллективной деятельности — вокруг песенного и танцевального фольклора.

Нелишне в этой связи подчеркнуть, что творчество фольклорного типа — это не просто замедленное следствие и неспешный результат формирования устойчивой среды, но и ее существенный структурообразующий компонент, способный сам по себе стимулировать сплочение устойчивых, хотя зачастую и неформальных, социокультурных групп с соответствующими нормами отношений и стилем жизни. Это можно, кстати сказать, наблюдать на практике многих современных экспериментальных ансамблей народной музыки. Начальный период становления ансамбля, руководимого Дмитрием Покровским, практика ансамблей, которые явились своего рода ответвлениями этого коллектива или его последователями, практика эстонских «Леегайюса» и «Леегарид», латышского «Скандыныеки» или грузинского «Мтиэби» многое проясняют в этом отношении.

И если подобное структурирующее воздействие фольклора наблюдается в социально, казалось бы, далекой ему среде, среде музыкантов-профессионалов и научной интеллигенции, то, очевидно, оно должно сказываться и в естественной для фольклора сельской

и рабочей среде. Во всяком случае, там, где обстоятельства делают возможным стихийное, а кое-где и планомерное возрождение аутентичных форм народно-музыкального движения, мы нередко сталкиваемся с на редкость устойчивыми, хотя формально и неорганизованными самодеятельными группами. Таковы, к примеру, устойчивые «ядра» уже упомянутых «пяточков» в московских и ленинградских парках. Таков большой песенный коллектив, сплотившийся вокруг братьев Ефима и Тараса Сапелкиных в белгородском селе Алексеевка. Таким был на протяжении многих лет ансамбль Сергея Афанасьевича Зверева в якутском совхозе «Эльгяйский», лишь периодически, перед очередными смотрами переводившийся в ранг районного самодеятельного коллектива. Таково практически большинство традиционных групп в устойчивых очагах народного музицирования, функционирующих помимо, а иногда и вопреки организуемой извне художественной самодеятельности. Такого рода спевшиеся коллективы часто встречались нам во время экспедиции 1978 года в белорусских селах, где они, как правило, оказывались спаяны многолетним дружеским общением, в основе которого нередко лежал подчеркнутый интерес к народной песне.

Не раз приходилось во время этой и других экспедиций убеждаться, что желание попеть вместе неизменно оказывается выше всего, что в повседневной жизни может разъединять людей, — выше несходства темпераментов и общественного положения, выше личных симпатий и антипатий. Все отходит на второй план для уже немолодых и нередко утомленных жизнью людей, когда появляется возможность вспомнить прошлое и вновь, как в юности, погукать весну или громко, в полный голос, прокричать жнивные песни. И можно быть уверенным, что только песни способны сплотить далеко друг от друга разведенных самой жизнью людей в единый, дружный коллектив, чем-то очень напоминающий воссоединенную после многих лет разлуки или разлада семью.

Музыке вообще свойственно сплачивать людей в устойчивые неформальные группы. Но музыке устной традиции, и особенно фольклору, это свойственно в наибольшей степени. И традиционный фольклор находит в этом отношении преемников в новых видах устной музыки, таких, как джазовая импровизация или стремительно распространившаяся рок-музыка. Во всяком случае, возникающие на их основе социокультурные ячейки демонстрируют завидную жизнеспособность, особенно на этапе первоначального, энтузиастического увлечения этой музыкой, когда они ищут и находят самые неожиданные формы своей реализации и «институализации» в рамках сложившейся общественной структуры: от дворовых групп при ЖЭКах и гитарных курсов при отделениях милиции до крупных студий при солидных общественных организациях (упоминавшаяся уже экспериментальная джазовая студия при Дворце культуры «Москворечье» или университет джазового искусства при Всероссийском обществе слепых в Москве).

Возвращаясь к традиционному фольклору, заметим, что замкнутость социокультурных явлений понимается нами отнюдь не только

в пространственном смысле. В обществе нередко образуются достаточно подвижные слои, отличающиеся, тем не менее, четкой социальной и культурной выделенностью, связанной с формированием и закреплением устойчивого музыкального репертуара. Институт калик перехожих на Руси, о котором выше уже упоминалось, или, скажем, менее известная песенная практика бродячих татарских «торговцев шалями»<sup>86</sup> — прекрасные примеры подобной «подвижной локализации» культурных явлений.

Как было подробно показано в III главе, истинно фольклорная коммуникация предполагает устойчивость и определенность контекста, то есть условия, при которых все участники художественного общения знают все наперед. Понятно, что подобные условия чаще всего могут складываться только в устойчивой и достаточно изолированной от внешних воздействий культурной среде. Отсюда принципиальный консерватизм фольклорного мышления, который, впрочем, не исключает возможностей эволюционного развития.

Развитие это идет, разумеется, не только путем внутреннего накопления, но и путем заимствования духовных ценностей извне, из других социокультурных пластов, чему не может препятствовать никакая, даже самая высокая степень сословной или любой иной замкнутости.

В основе своей фольклор, действительно, во многом является творчеством трудового народа. Прежде всего потому, что он выражает его думы и чаяния, его — если иметь в виду фольклор музыкальный — настроения и переживания. Однако, почти всегда в нем обнаруживают себя немало элементов, хотя и полностью усвоенных, ассимилированных коллективно-трудовым сознанием, но зародившихся явно за пределами трудовой среды. В музыкальном фольклоре многих народов довольно легко выделить целые пласты, в которых отстоялись и закрепились идеи и образы, напевы и ритмы, инструменты и песенные формы, пришедшие со стороны, заимствованные у других народов или даже занесенные с других континентов. Порою это явления, спустившиеся в свое время из высших общественных слоев, а вовсе не простонародные по своему происхождению<sup>87</sup>.

Хорошо известным примером заимствования чужих жанров может быть широкое распространение старых английских баллад в Америке, в Канаде и Австралии. Или — еще нагляднее — испано-французские корни креольской музыки в странах Латинской Америки. Как это превосходно показано замечательным аргентинским фольклористом Карлосом Вегой, корни эти следует искать вовсе не в народной музыке средневековой Испании, Португалии или Франции, но в аристократической музыке соответствующих европейских столиц. Карлос Вега приходит к выводу: «Фольклорная Америка не есть фольклорная

<sup>86</sup> Несколько образцов их развитой и насыщенной социальными мотивами песенной лирики приведены в сборнике З. Сайдашевой и Х. Ярми «Татарско-мишарские песни» (76, см. №№ 9, 10).

<sup>87</sup> «Большая часть крестьянских песен не сочинялась в народе, а представляла собой заимствованные образцы музыкальной культуры других слоев населения», — эту мысль настойчиво и доказательно проводит в своей книге о шведской народной музыке известный ее исследователь Ян Линг (44, с. 25, а также 55, 57, 72, 107).

Испания: это профессиональная Испания, профессиональная Европа». В латиноамериканском фольклоре живет испанская придворная поэзия XV—XVI веков, сохраняется григорианский мелос, культивируются инструментальные формы испанской профессиональной музыки золотого века. Креольские же танцы Аргентины, которыми Вега особенно тщательно занимался, ведут свое происхождение от контрданса, менуэта, гавота и других салонных танцев европейских столиц, которые из Мадрида и Парижа «попадали сначала в салоны Лимы, Сантьяго, Буэнос-Айреса, затем распространялись в столицы провинций, потом в более мелкие городские центры и, наконец, наводняли сельские районы, вплоть до отдаленных ранчо, где эти танцы со временем становились фольклорными» (67).

Замкнутость социокультурных подразделений даже в самом традиционном обществе никогда не бывает абсолютной. Разномасштабные и разнохарактерные — кровно-родственные, половозрастные, производственные сети общественных отношений всегда оказываются сложным образом переплетенными и как бы наложенными друг на друга. Каждый индивид, как правило, входит сразу в несколько различных социокультурных ячеек. И это позволяет ему выступать в нескольких ролях одновременно и осуществлять ретрансляционные функции в культуре. Плюс к тому в обществе всегда присутствуют временно или постоянно мигрирующие слои и группы — сезонные рабочие и отходники, солдаты и нищие, пленные и изгои, жены, высватанные издалека, и просто странники, которым не сидится на месте. Вместе с ними, обогащаясь, кочуют фольклорные навыки и репертуар. Благодаря всему этому обменные процессы в культуре, даже в самой застойной и изолированной, протекают достаточно интенсивно<sup>88</sup>.

И все же относительная замкнутость, точнее — постоянство и устойчивость общественных структур — необходимое условие полноценного функционирования устной культуры. Только при этом условии она может генерировать, отстаивать и хранить свои ценности.

Ограничения  
внешних воздействий

Принцип постоянства среды имеет своим логическим следствием трудности управления фольклорной ситуацией.

В живой природе немало явлений и структур, которые не позволяют прямо воздействовать на себя. Достаточно вспомнить селекционную

<sup>88</sup> Застой и деградация наступают тогда, когда степень отграниченности среды становится чрезмерной, когда контакты с внешним миром полностью и намеренно отсекаются. Однако это случается очень редко и, как правило, связано с чрезвычайными обстоятельствами. Обычно же, при всей подчеркнутой отграниченности от окружающих сред, в отношениях с ними так или иначе продолжает поддерживаться определенный баланс в обмене культурной информацией. И до тех пор, пока замкнутость продолжает оставаться относительной, оказывается возможным вполне продуктивное существование художественной традиции, разумеется, в рамках достаточно консервативного развития. Отличная сохранность старых пластов фольклора, скажем, у казаков-некрасовцев вовсе не исключала возникновения у них сравнительно поздних фольклорно-стилевых образований и даже заимствования иноязычного фольклора (в репертуаре участников упоминавшихся концертов-показов оказались турецкие народные песни).

практику. Прямое силовое воздействие в этой сфере, как известно, всегда оканчивается крахом. Что касается фольклора, то, с одной стороны, мы вроде бы стоим перед необходимостью ввести фольклорные способы творчества в какую-то управляемую систему, а с другой — не можем прибегать к какому-либо декретированию, потому что любые вмешательства в функционирование устной культуры, как правило, приводят к перерождению, к ее полному или частичному омертвлению.

По самому принципу своего функционирования устная культура обладает свойствами «иммунитета» по отношению к внешним воздействиям. Будь она по-другому устроена, она давно бы в ходе исторического развития прекратила свое существование. Только потому устная культура и может сохранять свою устойчивость, свои культурно-генетические фонды, что в ней выработаны и действуют механизмы отторжения всего чужеродного. Причем эти механизмы действуют не напрямую, не всегда открыто, но, как правило, весьма эффективно.

Казалось бы, фольклор постоянно испытывает на себе мощное воздействие профессионального искусства, культуры в целом, всякого рода межнациональных контактов и так далее. И, тем не менее, все это постепенно или перерабатывается и усваивается, становится своим, или рано или поздно отторгается. Здесь существует жесткая закономерность, напоминающая действие биологического иммунитета.

Замкнутость фольклорной среды, органически связанной с внутриситуативностью художественных проявлений фольклора, ведет к тому, что сам жизненный контекст как бы «оформляет» образцы народного творчества, контуры которых вне этого контекста достаточно размыты, вариативны. Иными словами, фольклор, будучи внутриситуативным искусством, не может быть уподоблен самостоятельно существующему живому организму. Целостным и жизнеспособным его делает лишь единство проявлений искусства и среды. В этом отношении более уместно сравнивать фольклор с укорененными в почве растениями. Как и в агрономии, целенаправленное воздействие на фольклор осуществимо не напрямую, а путем осмысленного регулирования «почвенного режима».

Можно сказать, что в естественных условиях своего бытования фольклор находится как бы под защитой всего сложившегося комплекса жизненных обстоятельств. И то, что элементы среды бытования входят органическими компонентами в фольклорное искусство, делает его особо чувствительным к любым переменам, которым подвергается эта среда. Поэтому биологические аналогии к фольклору и способам его существования представляются вполне подходящими и плодотворными. Здесь оказывается приемлемой и сходная терминология, применяемая биологами и, особенно, современными иммунологами (генная цензура, механизмы отторжения и т. д.). Новая иммунология, занимающаяся (в отличие от старой, традиционной, ограничивающейся проблемами вакцинации и инфекционных болезней) самыми общими принципами существования живых организмов, дает почти готовый аппарат для вскрытия механизмов гомеостаза в культуре и в том числе механизмов самосохранения устной культуры.

Можно было бы много говорить о том, как работает внутренняя цензура, как бы изнутри цементирующая народное музыкальное сознание и позволяющая ему веками обходиться без внешнего контроля, сохраняя при этом исконную чистоту стиля. Можно было бы привести немало примеров того, как реагирует песня на любые попытки внешнего регулирования, пусть даже они касаются только замены отдельных слов. Как правило, в ответ на эти попытки песня попросту перестает петься. И это давно и четко сформулировано самими носителями фольклора: «Из песни слова не выкинешь». И потому, сославшись на уже приводившиеся примеры (вспомним историю с адыгейской песней-танцем «Мозбаш»), мы ограничимся здесь маленьким резюме: либо песня должна остаться такой, какой была выстрадана, либо ее перестанут петь.

Множественность проявлений В ряду рассматриваемых нами принципов функционирования фольклорного искусства принцип вариативной множественности его художественных проявлений занимает центральное положение. Множественность художественных реализаций одного и того же фольклорного «произведения» оказывается диалектически связанной с замкнутостью среды его бытования. Это одно из оснований, ограничивающих внешние воздействия на фольклор. Именно принципиальная вариативность фольклорного образа создает тот особый запас прочности, который позволяет фольклору переживать длительные периоды скрытого существования и успешно сопротивляться постоянно действующей тенденции к переводу фольклора в статус фиксированного музыкального творчества.

Как уже не раз отмечалось, идея «опуса» не тяготеет над истинно фольклорным музыкантом. Свободный от необходимости применяться к фиксированному тексту, народный певец произвольно следует течению меняющихся событий. Всегда типичный, но всегда неповторимо конкретный контекст фольклорной коммуникации, непосредственно встраиваясь в самый текст фольклорного сообщения, придает ему каждый раз новое, неповторимое обличье. В этих условиях парадоксальным образом оказывается, что чем больше народный музыкант стремится к устойчивости исполнения и точности повторов, тем неизбежнее приходит к различающимся результатам, ибо народная песня, как уже говорилось, неповторима в буквальном смысле этого слова.

Но как же в таком случае все это согласуется с ее удивительной сохранностью на протяжении веков? Изменчивость, множественность, вариативность. И вдруг — постоянство, чуть ли не тождество, и уж во всяком случае — подчеркнутая нормативность. Если вдуматься, противоречие здесь кажущееся, парадокс мнимый. Вариативная множественность сама создает и поддерживает равновесное постоянство (разумеется, при условии устойчивой внешней среды). Как в гороскопе или в обыкновенном детском волчке, пока есть движение, сохраняется и устойчивость. Так и непрерывное варьирование напева при благоприятном стечении обстоятельств способствует сохранению его в качестве традиционной нормы.

Попробуем разобраться в этом поподробнее.

Множество вариантов, в которых реализуется народная песня, вовсе не означает их полного равноправия. В свободном сопоставлении версий всегда действует естественный отбор. Отбирается, разумеется, лучшее, то есть наилучшим образом отвечающее традиционным нормам и выполняющее традиционную же функцию. Удивительно ли, что постоянно действующий, многократно производимый отбор в условиях постоянства среды всякий раз приводит к сходным результатам? Норма как бы сама себя формирует и беспрестанно себя подтверждает.

Импровизационная природа народной музыки позволяет ей легко и непринужденно отклоняться от вероятностно утвердившейся нормы. Но именно она и заставляет постоянно и столь же непринужденно к этой норме возвращаться.

Действие этой определяющей закономерности обнаруживает себя на самых разных уровнях: от частного выразительного приема и до фольклора как специфического вида творчества. Вариативная множественность и устойчивое постоянство диалектически реализуют себя в масштабах «интонемы», отдельной кочующей попевки, песенной строфы, песни как целого, песенных типов, отдельных жанров и, наконец, фольклора в целом — и как национально определенной культуры, и как особого способа музыкального мышления.

Фиксация и безвариантность письменной музыки исключает подобного рода статику. В условиях, когда каждое новое произведение стремится не повторить предшествующие, не могут не возникнуть кумулятивные процессы, процессы накопления структурных изменений. Начинается то, что можно обозначить, как постоянно ускользящая стилевую эволюцию, нарастающий поток инноваций — то есть то, что принципиально невозможно в нефиксируемой устной культуре, где закономерны и естественны постоянные возвращения к устойчивейшей норме.

Возвращения эти естественны и действительно закономерны. Легкие отклонения от среднестатистического не просто суммируются и взаимопогашаются. Каждый раз возрождается нечто, чрезвычайно близкое к корню, заложенное как бы в своего рода «генетической программе». Лишь перестройка «генов» способна сдвинуть с места эту удивительно консервативную традицию.

Что же играет роль «генетической программы» в неуклонно воспроизводящей себя фольклорной традиции? По-видимому те свойства песенных жанров, которые теснее всего связаны с жизненной функцией песни. Похоже, что именно она и только она способна управлять развитием художественной традиции. Воздействовать на живую фольклорную практику потому и невероятно сложно, что осуществить это удастся, лишь оперируя всем жизненным контекстом музыкальной культуры. Здесь мы снова сталкиваемся с действием закона ограниченного воздействия, требующего существенных сдвигов в самой среде бытования фольклора.

Итак, смена условий, частичное изменение функций, — и та же самая вариантная множественность проявлений, которая прежде стабилизировала фольклорно-песенную традицию, начинает внутренне ее перерождать. Изменения приобретают направленный характер и, на-

капливаясь, увлекают традиционную культуру «к неведомым берегам». Тот самый механизм, который обеспечивал сохранность традиционной культуры, вызывает и неизбежную ее эволюцию. Опираясь на принципы постоянства среды и ограниченности воздействия, принцип множественности проявлений предопределяет механизмы трансформации фольклора в условиях скрытого существования и его перерождения на путях естественной профессионализации.

Скрытое существование  
и резонанс-фактор

Нередко случается так, что под влиянием неблагоприятных внешних условий фольклорные формы творчества начинают угасать и порою совершенно исчезают. В наше время это никого не удивляет и лишь дает дополнительные основания для постоянных разговоров об умирании фольклора. Однако проходит какое-то время, иной раз достаточно длительное, и мы с удивлением вновь фиксируем в том же самом регионе, от представителя того же самого этноса живые образцы традиционного фольклорного музицирования, порою очень древнего, архаического склада.

В годы войны, например, коренное население многих сел в Белоруссии было почти целиком уничтожено. И, тем не менее, фольклористы сейчас вновь сталкиваются в том же Белорусском Полесье с реликтовыми проявлениями раннеславянской песенной традиции. Мы опять становимся свидетелями того, что дети поют то, что, казалось бы, должно было давно уйти вместе с поколением отцов.

Существуют, очевидно, такие фазы в развитии фольклора, когда он вроде бы умер, растворился, его нет. И вдруг, через некоторое время, обнаруживается, что он не только благополучно и полнокровно существует, но иной раз даже цветет. Как это оказывается возможным? По-видимому, здесь действуют сложные, культурно-генетические механизмы. Одним из первых обратил внимание на возможность «скрытого существования» фольклорных традиций известный исследователь испаноязычного фольклора Р. М. Пидаль (66, с. 102).

В самом факте временного умолкания фольклорной традиции нет ничего удивительного. Но только в том случае, если фаза молчания не превышает период, на протяжении которого успевают смениться одно-два поколения носителей фольклора. Тогда еще остается возможность прямого и непосредственного наследования традиции, ее передачи от дедов к внукам. Если же фаза молчания затягивается и происходит очевидный разрыв в преемственности поколений, то в этом случае возрождение традиции уже невозможно объяснить ни чем иным, как действием особых механизмов скрытого существования фольклора. Вероятно, наряду с активными формами полнокровного функционирования, фольклор обладает способностью переходить в пассивные, внешне себя никак не проявляющие состояния, впадать в своего рода анабиоз, выход из которого оказывается возможным только благодаря включению опять-таки особых факторов. Один из них можно было бы назвать фактором фольклорного резонанса.

В последнее время внимание многих исследователей привлекли факты возрождения давно ушедших форм музицирования. Так случилось со знаменитыми испанскими романсеро, зазвучавшими вновь

после того, как на протяжении двух-трех веков они, казалось бы, были полностью и окончательно забыты в народе.

Утраченные части фольклорной культуры могут со временем возродиться под влиянием внешних обстоятельств, но для этого нужно, чтобы в «генах» этой культуры сохранялась, пусть в скрытом виде, особая предрасположенность к национальному мелодическому материалу. Тогда даже единичный, даже случайно уцелевший образец, окольными путями вернувшийся после долгих лет скитаний в других культурах, может дать повод для возрождения традиционного музыкального сознания. Иной раз воздействие совсем чуждой культуры может стать плодотворным, если оно окажется способным вызвать органическое развитие собственных культурных форм.

Психологический механизм подобного воздействия в общем понятен. Здесь можно усматривать своего рода конкуренцию, которая всегда присутствует в отношениях между смежными культурами, особенно сейчас, в пору интенсивного обмена художественными ценностями. При этом чем сильнее проявляет себя общая тенденция к интеграции и сближению культур, тем решительнее заявляет о себе внутреннее стремление каждой культуры противопоставить этому сближению свои собственные, национально определенные формы. В результате нарастает здоровый процесс встречной дифференциации культур, вызванный к жизни моментом культурного соперничества.

Если представители той или иной культуры чувствуют недостаточность своего фольклорно-музыкального сознания и сохранившихся фольклорных форм музицирования, и если они, скажем, по телевидению или каким-либо иным путем получают подтверждение, что у других народов или культурных групп это фольклорное сознание существует в более развитом виде, то они направляют свои усилия на возрождение утраченных элементов собственной фольклорной культуры.

Поводом для воссоздания целостного облика фольклорной культуры, всегда готовой воплотиться в генетически предопределенные формы, может послужить практически любое минимально сходное культурное явление. Восполнению недостающего может способствовать любой сохранившийся образец, сколь угодно усеченный и редуцированный, случайно уцелевший на периферии культуры или даже за ее пределами. Больше того, таким поводом может оказаться ошибка слуха, перед которым всегда маячит утраченный, но тем более желанный идеал. Собственно говоря, в этом и заключен механизм фольклорного резонанса, откликающегося на очень широкий спектр минимально сходных явлений. Конечно, для возрождения полностью утраченной культуры одного этого механизма недостаточно, но для восстановления утраченных сюжетов, типовых напевов или недостающих жанров резонанс-фактор достаточно эффективен при условии, разумеется, что он действует в продолжающей хоть как-то функционировать культуре. Подобные резонансно возрожденные формы могут приобретать причудливые гибридные очертания. Постороннему наблюдателю они могут казаться неуклюжими и даже смешными, но как бы то ни было, они опираются на историческую преемственность и тем самым способствуют оживлению и восстановлению фольклорных традиций.

Любопытно отметить, что толчком к возрождению песенных традиций теперь нередко может служить приезд и работа фольклористов. Приведу один характерный пример из нашей шапсугской экспедиции 1976 года.

В ауле Первом Красноалександровском, который лет 15—20 назад славился своими эпическими певцами-сказителями нартского эпоса, никто уже не мог исполнить для нас сколько-нибудь значительный фрагмент сказания. Собравшиеся в клубе знатоки и ценители старых песен с трудом припоминали отрывочные эпизоды и, сокрушаясь, высказывали сожаления по поводу того, что мы не приехали хоть на несколько лет раньше. Чтобы как-то удовлетворить наш настойчивый интерес к эпосу, они посоветовали обратиться к живущей неподалеку Кадырхан Коблевой, которая могла бы нам рассказать о своем отце, умершем в 1958 году знаменитом певце-сказителе Кече Тлифе.

Разговор с Кадырхан Кечевой затянулся до поздней ночи, и только в конце его выяснилось, что эта немолодая уже женщина, никогда прежде публично не певшая, многое помнит из обширного песенного репертуара отца. Преодолевая смущение, она, наконец, запела, и всем присутствующим стало ясно, что она не просто помнит развернутые ключевые эпизоды эпоса, но и унаследовала от отца незаурядный певческий талант, о котором сама до поры до времени не подозревала.

Через несколько месяцев Кадырхан Коблева вместе с ансамблем подпевающих ей стариков-односельчан, которые исполняли обязательную для героических адыгейских песен партию немногословного хорошего сопровождения (так называемое жуу), с успехом выступала перед участниками Всесоюзного семинара музыковедов-фольклористов в соседней Абхазии. А еще через год от этого вполне сложившегося к тому времени ансамбля были сделаны специальные записи для грампластинок.

В данном случае стимулом к оживлению исполнительской традиции послужил контакт с фольклористами. В других случаях таким стимулом может стать непосредственное знакомство с представителями другой культуры, сохранившей в более цельном виде сходные формы творчества. Для тех же шапсугских певцов из Красноалександровского не без следа прошли встречи в Абхазии, где они смогли услышать нартский эпос в исполнении кабардинцев и осетин. Важно подчеркнуть, что эти встречи не привели к заимствованию и утрате своеобразия в пении шапсугов. Напротив, инонациональные образцы вызвали желание точнее восстановить свое.

В наш информационно-интегрирующий век взаимные контакты между народными музыкальными культурами многократно умножились. Если бы одновременно с этим не развивались активные дифференцирующие процессы, культурная интеграция быстро достигла бы аннигиляционного предела — взаимопогашения культур, стирания и растворения их самобытных национальных черт. Однако знакомство с яркими образцами чужой культуры сравнительно редко приводит к прямому заимствованию; для этого необходимо преодолеть мощные «иммунные» барьеры. Гораздо чаще влияние инонациональных образ-



Кадырхан Коблева, дочь Кеча Тлифа.  
*Фото автора.*

цов рождает желание вернуться к собственным корням и выражается в стремлении отыскать в запасниках собственной культуры нечто аналогичное, способное выполнить точно такую же или сходную функцию. Это мы и называем явлением культурного резонанса, которое становится сейчас мощным фактором диалектически противоречивого — интегрирующе-дифференцирующего — и потому плодотворного развития культурной ситуации.

В основе культурного резонанса лежит, вероятно, общее свойство человеческого мышления — ассоциативность, тяготение к отысканию аналогов. Особенно очевидное в случаях индивидуального творческого мышления, это свойство оказывается присущим и коллективному, в частности фольклорному сознанию.

В соответствии с природой ассоциаций, резонанс-фактор может действовать по аналогиям сходства, смежности или даже контраста. Одно и то же культурное влияние способно «включать» в коллективном сознании три различных ассоциативных механизма: возбуждать в нем те же самые, смежные или полярно противоположные области, свойства, жанры. В этом смысле коллективная психология творчества действительно имеет прямое сходство с психологией индивидуальной.

Очень наглядно этого рода взаимодействие культур проявляется в сфере народной инструментальной музыки.

Хорошим примером действия резонанс-фактора в современной фольклорной практике может служить увлечение варганом, достаточно примитивным по конструкции, но богатым в своих темброво-колористических возможностях инструментом. Увлечение это захватило целый ряд республик нашей страны и произошло, с моей точки зрения, не без влияния виртуозной игры якутских хомусистов (у якутов этот широко распространенный по всему земному шару инструмент называется х о м у с о м).

В силу целого ряда причин искусство игры на хомусе приобрело развитый и массовый характер в традиционной якутской культуре. В отличие от других культур, где варган давно уже низведен до уровня детской забавы, будучи оттеснен более сложным и развитым музыкальным инструментарием, якутский хомус сохранил и в последнее время еще более упрочил свое ведущее положение (не случайно его очертания вошли в национальный орнамент и служат теперь своеобразной эмблемой современной якутской культуры). В последние десятилетия выдвинулся целый ряд блистательных мастеров сольной игры на хомусе, которые прославили это искусство далеко за пределами Якутии. Тогда же стало все чаще практиковаться ансамблевое музицирование. Появились пластинки с записями хомусных импровизаций. Якутский хомус получил выход на Всесоюзное радио и Центральное телевидение. И это, очевидно, послужило одним из толчков к возрождению интереса к варгану в целом ряде республик. Сольная и ансамблевая игра на аналогичных инструментах заняла заметное место в самодостаточном музыкальном репертуаре Башкирии, бурно расцвело варганное искусство в Киргизии и других среднеазиатских республиках. Инструмент этот зазвучал в русских фольклорных ансамблях, в руках прибалтийских музыкантов (особенно в Эстонии).



Импровизированное трио варганистов  
(слева — Иван Егорович Алексеев — Хомус Уйбаан)  
на концерте «Мастера сольного исполнительства»  
(Москва, Всесоюзный дом композиторов,  
10 декабря 1983 года).  
*Фото А. Ф. Юрманова.*

Варган не просто восстановил свою функцию, но в ряде случаев поднялся на совершенно новую ступень развития. И важно подчеркнуть, что произошло это не столько благодаря прямому заимствованию, сколько путем возрождения под влиянием. Заимствуя отдельные исполнительские приемы, а нередко и пользуясь якутской разновидностью самого инструмента (поскольку в Якутии сохранилось, в отличие от других республик, кустарное производство этих инструментов), народные музыканты в создаваемых ими новых варганных произведениях опираются на собственный интонационный опыт, претворяют тембровые, ритмические и композиционные особенности своей народно-песенной мелодики.

Как видим, «возбудителем» творческих процессов в фольклоре может легко оказаться искусство другого народа. Благодаря средствам массовой коммуникации сегодня это случается сплошь и рядом. Часто «ретранслятором» фольклорных явлений служило даже не фольклорное, а профессиональное искусство далеких стран и народов. Так, можно согласиться с предположением, что феномен испанского романсеро мог иметь своей «передаточной базой» искусство совсем другого материка — Латинскую Америку, которая сохранила в недрах собственной сельской культуры образцы городского профессионального искусства испанского средневековья.

Косвенные пути в культуре, возвращение к своим же корням, но «через вторые и третьи руки» — все это в устной культуре встречается, и с этим приходится считаться.

Под углом зрения фольклорного резонанса, специфически музыкального способа передачи и сохранения традиций, отчетливее выступают различия между словесным и музыкальным фольклором. Косвенная передача «наследственной» информации, как видим, вполне реальная в народной музыке, в принципе невозможна в вербальном искусстве. Слово изменчиво и многосмысленно, и, в то же время, оно в своей звуковой форме всегда конкретно и индивидуально в каждом языке. Словесно-языковые различия держат поэтический фольклор в определенных и жестких границах конкретной национальной традиции. Язык мелодики, музыкальный язык — более универсальная категория. Словом надо овладеть, языку — обучиться. Музыкальная же интонация (если отвлечься от ее частичной привязанности к интонации речевой) погружена в более глубокие слои бессознательного, и потому механизмы ее возрождения срабатывают там, где вербальная традиция оказывается решительно прерванной, практически невозстановимой<sup>89</sup>.

Подобный «индуктивный» способ передачи фольклорной информации в целом недоступен словесному творчеству, хотя, разумеется, грань между различными видами фольклорного искусства не абсолютна. И в словесном фольклоре есть немало такого, что имеет почти

<sup>89</sup> Еще глубже укоренена в подсознательном пластика жестов и танцевальных движений. И поэтому фольклористам-хореографам, как справедливо предположил в своем хореографическом проекте Алан Ломакс, доступна несравненно более отдаленная историческая ретроспектива, чем лингвистам и даже этномузыковедам (104).

музыкальную природу. А с другой стороны, как уже было вскользь замечено, музыкальная интонация до известной степени «привязана» к национально-речевой сфере и по этой причине локализуется достаточно определенно.

Так или иначе, рассматриваемая сторона функционирования фольклорной традиции, связанная с резонанс-фактором, нуждается в специальном исследовании, поскольку до сих пор находится в тени, отбрасываемой филологическим блоком фольклористики. Дело, по всей видимости, заключается в том, что изучение сравнительно легко поддающихся фиксации словесных текстов намного опередило изучение собственно музыкальных закономерностей функционирования песенных традиций, и это породило трудно преодолимый филологический «крен» в теории песенного фольклора. И если бы не развитая и самостоятельная сфера инструментальной народной музыки, естественно противостоящая сплошной и окончательной «филологизации» фольклористического мышления, музыкальной фольклористике вообще было бы трудно отстаивать свою автономию.

Изучение и обоснование таких явлений и механизмов существования фольклора, как резонанс-фактор, позволит музыкальной фольклористике укрепить свои позиции как самостоятельной области знания, рассматривающей музыкальный фольклор не как частный случай традиционно-устного искусства. В этом смысле словесный (поэтический) фольклор и народная музыка выступают как существенно различающиеся, хотя и тесно взаимодействующие системы, одна из которых — музыкальный фольклор — является как бы средоточием специфических черт устно функционирующего искусства.

Механизмы передачи и наследования фольклорной информации, наиболее характерные и специфические именно для музыкального фольклора, относятся к сфере исследования, которую можно было бы условно назвать культурно-генетической. Здесь открывается одно из наиболее перспективных направлений предстоящих научных изысканий.

#### Специализация естественная и искусственная

Всякий вид человеческой деятельности может развиваться и совершенствоваться в двух направлениях. В одних случаях человеческая деятельность направлена на достижение неких жизненно важных целей, по отношению к которым она — лишь средство. Такого рода деятельность выполняет сугубо прикладную функцию. В других случаях человеческая деятельность в самой себе заключает смысл и цель и приобретает самоценное эстетическое значение. Очевидно, исходным следует полагать первый вид деятельности. Второй же до поры до времени скрыт в нем лишь как потенциальная возможность, требующая для своей реализации особого стечения обстоятельств.

Разумеется, оба вида деятельности в действительности сложно взаимодействуют и многократно переходят один в другой. То, что уже, казалось бы, окончательно утвердилось в автономном, чисто художественном качестве, вдруг вновь возвращается к старой или получает новую бытовую функцию. Русское ткачество, на древнем фоне которого

различные техники вышивания выглядят как сугубо художественные новообразования, пережив в век машинной технологии подчеркнута декоративную стадию своего развития, снова приобретает действенный, утилитарно-прикладной характер. Возрождение функционального по своей природе мастерства меховой аппликации, путь от плетения рыболовных и охотничьих сетей к рафинированному искусству макраме и... Кто знает, какие еще непредвиденные повороты и неожиданные возвраты ждут нас в ближайшем будущем! Все это может найти и находит аналоги в области музыкального искусства, когда дар частушечной импровизации перерождается (в частности, через технику музыкального «буриме») в балаганно-эстрадные навыки музыкального пародиста и конферансье, а подчеркнутая концертность интонаций внедряется в сферу бытового музицирования.

Счевидно, что соотношение двух названных видов деятельности вполне соответствует соотношению неспециализированного и специализированного музыкального искусства, фольклора и профессиональной музыкальной культуры. В отличие от фольклора, профессионализирующееся музыкальное творчество последовательно высвобождается от внутриситуативных связей, преобразуясь в имманентный и самодовлеющий способ раскрытия индивидуальных потенций отдельной творческой личности. В этом отношении собственно фольклор, связь с которым выделившаяся из него специализированная деятельность может поддерживать и интенсивно развивать, всегда остается такого рода деятельностью, которая в процессе совершенствования не теряет своего прикладного, внехудожественного предназначения. Другое дело, что это жизненное предназначение фольклорных жанров может существенно трансформироваться или даже вовсе отойти на второй план, как это происходит, скажем, в развитых лирических песнях. Но полностью преодолеваться оно не может и не должно. Стремление к совершенствованию чисто художественных качеств всегда совмещается в фольклоре с житейской целесообразностью и приуроченностью.

Правда, давно было замечено, что фольклорная среда способна формировать в своих недрах ярких и самобытных художников. Творческая активизация, обособление эстетических ценностей в мировосприятии этих людей ведет к выделению их из коллективных форм художественного сознания и поведения. И хотя они продолжают широко и непосредственно опираться на нормы коллективного художественного сознания, в их творческих проявлениях начинают обнаруживать себя ценности вполне индивидуализированной творческой личности. По мере формирования такой личности у нее естественным путем возникает потребность выйти за тесные рамки замкнутой среды, потребность в более широком и нестесненном художественном общении.

Непроизвольная специализация, обособление эстетического начала, проявление личностных устремлений, готовность к выходу за пределы закрытой среды — все это создает условия для перерастания фольклорного сознания в сознание профессиональное. Если мы вернемся к приведенной в конце предыдущей главы сводной таблице

определений, то нетрудно будет заметить, что претерпевая подобные изменения, фольклорная деятельность естественно выливается в тот тип художественного творчества, который мы характеризовали как творчество народных профессионалов.

Процесс этот воспринимается нами как органичный, не приводящий к противоречиям и антагонизму двух форм народного искусства. Также непроизвольно деятельность народных профессионалов может возвращаться к исходно-коллективным видам творчества, не вступая с ними в конфликтные отношения. Грань между специализированным и неспециализированным искусством в рамках устной культуры оказывается подвижной, гибкой и легко переходимой, как в восходящем (к народным профессионалам), так и в нисходящем направлениях (возврат к чисто фольклорным формам).

Специализация музыкальной деятельности в пределах устного типа культуры представляется естественным процессом, поскольку в ходе его реализуется заложенное в самой природе фольклора преодоление его исходной двойственности как искусства и неискусства одновременно. Сущность этого процесса заключается в постепенном высвобождении художественного начала из внехудожественных связей, в его последовательном выявлении за счет контекстуальных компонентов.

В отличие от двух других, ранее рассмотренных принципов — постоянства среды и множественности проявлений, — принцип естественной профессионализации в современных условиях действует не как свободно реализующаяся закономерность, а скорее как подспудно существующая тенденция, как всего лишь потенциальная возможность формирования устно-профессиональной культуры, отнюдь не всегда осуществляющаяся на практике.

В результате «агрессии» письменных форм культуры происходит сбой в саморазвитии фольклорных традиций, и процесс профессионализации их носителей осуществляется по-иному. Одновременно с приобретением профессионального статуса они начинают ориентироваться на другие модели творчества и нередко совершают переход в блок жестко фиксированной культуры. Вырываясь за пределы устоявшейся среды и резко ограничивая многовариантность ее художественных проявлений, профессионализирующаяся культура нового типа вступает в диссонансные отношения с фольклорным типом творчества, подавляя и деформируя его. Процессы саморазвития фольклора грозят приобрести необратимый характер.

В современных условиях перерастание фольклора в профессионально-устный тип творчества перестает быть естественным процессом еще и потому, что нередко начинает ориентироваться на совершенно иные — товарно-денежные — отношения. На этом стоит задержать специальное внимание.

Через механизмы профессионализации искусство вообще оказалось давно и прочно включенным в товарно-денежные отношения. Разумеется, никто не будет утверждать, что это идет во благо искусству. Но факт остается фактом: искусство сумело приспособиться к такого рода отношениям. И хотя его облик часто оказывается при этом болезненно искаженным, в целом оно сумело примениться к товарным

отношениям и, больше того, смогло превратить эти отношения в один из действенных рычагов своего развития. Это относится не только к письменной, но отчасти и к устной форме профессионального творчества, хотя с устной культурой, в отличие от материально фиксированных форм искусства, системе товарных отношений совладать значительно труднее. В наше время даже художественная самодеятельность — во всяком случае, ее организованные формы — во многом стимулируется через финансовые каналы. Фольклор же по-прежнему не совместим с коммерческими механизмами регуляции культуры.

Истинное искусство всегда стремится стать и нередко действительно становится выше меркантильных интересов. Фольклор же, как правило, всегда пребывает вне этих интересов. Если внутри фольклора начинают возникать товарно-денежные связи, то это верный симптом его перерождения. Первейшим и, пожалуй, единственным способом сохранения фольклорных отношений является полный отказ от попыток коммерческого воздействия на механизмы и процессы устной культуры.

Для упрочения фольклорного начала культуры нужны, по-видимому, не непосредственное материальное стимулирование творчества народных мастеров, а способы воздействия на включающую и поддерживающую это творчество систему общественных отношений. Иными словами, мы принуждены вновь и вновь подчеркнуть, что управление фольклорными процессами может быть лишь косвенным, опосредованным всем социокультурным контекстом. Иначе оно влечет за собой переход фольклора в принципиально иное качество — в профессионализирующееся искусство фиксированного образца. К сожалению, в современных условиях этот вид специализации занимает преобладающее положение, заметно оттесняя органическую трансформацию фольклора в искусство профессионалов устной традиции.

В процессе сделанных эмпирических обобщений удалось обнаружить несколько ведущих закономерностей: мы не случайно называли их то тенденциями, то принципами, то механизмами функционирования фольклора, ибо эти закономерности — плод интеграции более глубинных и иногда разнонаправленных процессов. Чтобы увидеть в этих процессах объединяющую их систему, необходимо перейти к внутренней дифференциации сделанных ранее обобщений.

Так, например, закономерность, которую мы определили как естественную специализацию, следует рассматривать в двух аспектах. Первый из них — это собственно предпосылки к естественной профессионализации, органически присущие фольклору, не выходящие за его границы и не приводящие к его перерождению. В их основе лежит психологический феномен отождествления личности с коллективом. Истинно фольклорный музыкант всегда уверен в том, что его поведение абсолютно соответствует традиционному коллективному стереотипу. Всякий раз, создавая все новые и новые варианты, импровизируя, то есть внося целый ряд индивидуальных изменений в традицию, он тем не менее искренне верит в то, что исполняемая им музыка совершенно так же звучала в устах его предшественников. И до тех пор, пока он

не осознаёт своей выделенности из традиции, он из нее и не выходит. Эта особенность психологического поведения является одним из принципов, внутренне структурирующих фольклор, позволяющих фольклору оставаться самим собой.

Естественный процесс такой профессионализации нарушится только тогда, когда носитель фольклорной традиции скажет или подумает: «я сочинил» или «я придумал». Эти, казалось бы, вполне невинные и соответствующие действительности утверждения на самом деле влекут за собой далеко идущие последствия, ибо сказываются на дальнейшем художественном поведении народного музыканта, так как в дальнейшем он — сам себе традиция, сам себе эталон, и его деятельность в связи с этим трансформируется, вызывая неизбежный резонанс в среде, где она осуществлялась. В данном случае не важно, положительно или отрицательно оценивают эту деятельность окружающие: факт признания или непризнания той или иной творческой личности в равной степени является фактом ее выделения из коллектива. Тем самым естественная специализация — уже не структурный принцип, а механизм перевода фольклорной традиции в традицию устно-профессиональную.

Еще один механизм перерождения фольклора можно было бы по аналогии с только что описанным назвать естественной эстетизацией. Имеется в виду фактор, который начинает действовать с возникновением жанров, функционирующих вне обряда или трудового процесса. В русском фольклоре таким жанром являются лирические песни. Относительная автономность таких песенных жанров от их бытовой функции выделяет искусство народных певцов как собственно художественную деятельность. И это оказывается еще одним каналом проникновения нефольклора в фольклор.

Не останавливаясь подробно на описании всех выделенных нами закономерностей, попытаемся их систематизировать.

Очевидно, конституциональными признаками и принципами функционирования фольклора следует полагать четыре: внутриситуативность, постоянство среды, вариантность и коллективность сознания. Это — постоянно действующие силы, удерживающие фольклор в качестве специфической деятельности. Два указанных нами механизма перерождения фольклора (естественная профессионализация и естественная эстетизация) позволяют фольклору держать открытыми границы со смежными видами деятельности (устно-профессиональной традицией и художественной самодеятельностью). Само собой разумеется, что фольклор испытывает постоянную проверку «на прочность», подвергаясь многочисленным воздействиям извне (это и коренные преобразования быта, и проникновение в фольклорную практику авторских произведений из противоположной области культуры, то есть из культуры письменной, и уже разобранные нами «вторжения» средств массовой коммуникации, и искажающие влияния фольклористической деятельности — как собирательской, так и пропагандистской). Однако, всему этому противопоставлены «защитные» механизмы фольклора — внутреннее цензурирование, способность к переходу в скрытое состояние, а затем к возрождению по принципу резонан-

са. Более того, фольклорные формы художественной деятельности обладают свойствами, которые можно наблюдать у целого ряда растений, вынужденных бороться за существование в условиях города. Взламывая асфальт, они все-таки прорастают и функционируют, нарушая планы проектировщиков-озеленителей. Таковы парковые «пятячки», недавнее буйное развитие так называемых экспериментальных фольклорных ансамблей. Кроме того, фольклорное мышление проникает в самую сердцевину письменной культуры, вынуждая композиторов-«авангардистов» обращаться к формам музицирования, смыкающимся со способами музыкального общения в фольклоре.

Учет этих структурных принципов, механизмов перерождения и внутренней защиты, которые обеспечивают функционирование фольклора, должен, как нам представляется, определить тактику взаимоотношений с фольклором, причем следует иметь в виду, что в настоящее время именно письменная культура выполняет функцию «строителя» этих взаимоотношений, постоянно вторгаясь в фольклорную жизнедеятельность. Это — момент в наших сегодняшних условиях неизбежный, и потому имеет смысл, вместо обычных сетований по поводу близкой смерти фольклора, взаимодействовать с ним на разумных и конструктивных началах. Принцип «ограниченного воздействия», о котором говорилось выше, следует понимать не как механическое уменьшение и свертывание контактов с фольклором, а именно как сознательное выстраивание этих контактов на основе ясного понимания механизмов его действия и ненарушения их базисной природы.

Обратимся для примера к практике телевизионного вещания, поскольку телевидение, бесспорно, является сегодня могущественнейшим средством управления культурной ситуацией.

Очевидно, что единое и чрезмерно централизованное телевизионное вещание в принципе размывает фольклорную среду и делает ее проточной. Это должно быть каким-то образом компенсировано. Появление и широкое внедрение видеозаписей открывает новые возможности, которые позволят не только размыкать среду до бесконечности, но и культивировать новые формы досугового времяпрепровождения. Пока что эти возможности остаются во многом потенциальными, и телевидение чаще травмирует фольклорное сознание, преобразая и трансформируя до неузнаваемости его традиционные формы. Однако фольклорное сознание должно найти и, безусловно, найдет новый модус сосуществования с видеотехникой, как оно ранее нашло такой модус в сосуществовании с кинопрокатом. Фольклор уже показал свою способность ассимилировать и культивировать музыкальный материал, полученный с киноэкрана. Нет сомнения, что не менее яркий материал фольклорные музыканты способны почерпнуть и с экрана телевизионного.

Казалось бы, телевидение резко нарушает принцип ограниченного воздействия на фольклор, ибо до сих пор в основном пытается воздействовать на него прямым способом, усиленно насаждая принципы специализированного, профессионального искусства и широко популяризируя псевдофольклорные формы. Именно через псевдофольклорные формы телепропаганды оно сбивает пока критерии вос-

приятия истинно фольклорных явлений. И если бы внутри телевизионного вещания были бы найдены возможности дифференцировать и противопоставлять эти явления и формы, выделяя чисто фольклорные ситуации и культивируя именно их, особенно в местном телевизионном вещании, то тогда, возможно, телевидение перестало бы выполнять свою пока что антифольклорную роль.

Если телевидение будет задавать не эталонные образцы, не опусы, не произведения, а живую творческую атмосферу, если народная песня будет попадать на экран, не будучи полностью отсеченной от порождающего ее жизненного контекста, то уже тем самым телевидение сможет хотя бы отчасти компенсировать свое сегодняшнее отрицательное воздействие на фольклорную традицию. Но это возможно только в том случае, если телевидение будет учитывать множественно-вариативную природу фольклора (сопоставляя, к примеру, различные варианты одной песни в рамках одной передачи). Больше того, телевидение имеет возможность не только способствовать сохранению традиций, но и стать оживляющим, животворным началом в отличие от других форм механической фиксации фольклорного звучания. Впрочем, сейчас нам в это трудно поверить. Пока телевидение по инерции руководствуется в основном техникой дубля, практикой образца, эстетикой автономного художественного произведения. Но в самой природе телевидения заложены и противоположные тенденции, и некоторые новые работы мастеров голубого экрана (к сожалению, пока это в основном не фольклорные передачи) дают в этом отношении материал для размышлений<sup>90</sup>.

Телевидение подчас вредит фольклорной ситуации и потому, что не учитывает необходимости, а не только возможности, скрытых фаз существования фольклора. Бывают такие «сезоны» в культуре, когда некоторые формы проявления фольклорного сознания становятся не актуальными. Когда телевизионное вещание предлагает такие формы, оно нередко провоцирует тем самым одностороннее, ненужное развитие их в ущерб другим, более актуальным в данный момент формам. Современная тиражируемая культура игнорирует приуроченность многих песенных жанров, их «сезонность». Цикличность фольклора как бы «размыкается» в нашем неограниченно транслируемом искусстве. Однако сама жизнь, чтобы сохранить себя, вынуждена вырабатывать новую цикличность, которая на поверку оказывается возвращением прежней, ранее отброшенной цикличности естественной смены сезонов и времен года. Устная культура имеет перспективы сохранить себя в той мере, в какой она сумеет вернуть себе заново осмысленную цикличность. И телевизионное вещание способно помочь ему такую цикличность выработать<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Фольклористам надлежит внимательно присмотреться к таким популярным передачам, как «Что? Где? Когда?» или «12-ый этаж». Любопытные наблюдения по поводу этих передач в интересующем нас аспекте читатель найдет в сборнике «Фольклор и викторина. Народное творчество и средства массовой коммуникации» (М., 1984).

<sup>91</sup> Попытки возродить отдельные традиционные праздники, приуроченные к определенному времени года, и придать широкий общественный резонанс этим возрождаемым с помощью телевидения праздникам, заслуживают всяческой поддержки, в том

И, наконец, телевидение, как ни один другой вид современной массовой коммуникации, может способствовать естественной, а не искусственной специализации носителей творческого начала в культуре. Ему ли не поддержать естественную тягу начинающего художника к свободной профессионализации, не помочь формирующемуся артисту утвердиться в качестве самостоятельной творческой личности, встать вровень с высокими художественными образцами и получить выход к широкой аудитории, не включаясь при этом в давящую систему товарных отношений?

Иными словами, современной системе массовых коммуникаций и телевидению, как ее ведущей силе, надлежит открыть путь к такой форме творческой деятельности человека, которая была бы:

— действительно массовой, но не носила бы товарный характер;

— художественной, но не порывала бы с ситуативно-жизненным началом;

— индивидуально-личностной, но одновременно воплощала бы в себе новую форму коллективного сознания.

То есть такого рода творческая деятельность масс психологически, эстетически и социально выступала бы преемницей былого фольклорного единства на новом историческом этапе.

\*

Мы рассмотрели основные закономерности, выделяющие фольклорные формы творчества среди других. Каковы итоги и следствия? Насколько оптимистическими могут быть наши прогнозы?

Два из трех сформулированных нами законов — закон постоянства среды и закон естественной профессионализации — недвусмысленно предвещают конец устной фольклорной культуры, поскольку изолированное существование закрытой среды в век массовых коммуникаций более чем сомнительно, а тенденция к тотальной специализации остается одной из ведущих тенденций искусства нашего времени. Да и закон множественности проявлений тоже не отвечает очевидной унификации всех сторон современной массовой культуры.

И тем не менее, реальная жизнь культуры нашего времени, а еще больше — явственно проглядывающие ее внутренние тенденции, позволяют быть не столь пессимистичным.

числе и со стороны фольклористов. Новогодний праздник, например, на Новом и Старом Арбате, первоапрельская «Юморина», осенние ярмарки в Москве 1986 г., аналогичные начинания во многих других городах и республиках — все это вселяет новые надежды в сторонников культивирования устного самодеятельного начала в современной культурной жизни.

## Глава VIII

---

### МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

(Вместо Заключения)

Камлать Никита Парфенов отказался категорически.

После того, как в 1934 году собственноручно зарыл в землю бубен, и вплоть до 1979 года никто ни в шутку, ни в серьез не мог бы сказать, что он нарушил слово, данное комсомольцам. Да и в прошлый раз зря поддался уговорам. Теперь ребятишки в школе дразнят его внуков шаманским отродьем. Смешно, конечно. Но кто знает, как это все еще обернется.

И бубна, и костюма настоящего давно уже нигде нет. В прошлом году люди с телевидения привозили из театра костюм и старый порванный бубен. Пыль одна, неприятно в руки взять. Кругом рвется, крашеными бинтами подвязано. Какие уж там дүхи. Смех один.

Этот разговор нам на руку. В рюкзаке у нас звучный, изготовленный знающим мастером бубен с колотушкой-балыхом и новенький, «с иголочки» шаманский костюм. Это последняя предсмертная работа старого умельца, заказанная ему районным краеведческим музеем.

Я выпрастываю рюкзак перед Никитой Алексеевичем. Сидя на полу в пустом кабинете управляющего отделением колхоза, сощутив единственный глаз, он придиричиво разглядывает каждую подвеску. Долго выстукивает согнутым пальцем гулкую обтяжку бубна. Видно, и костюм, и бубен ему нравятся. Но камлать в своем селе он все-таки не будет. Если бы в другом месте, где его никто не знает. Тогда можно бы попробовать.

К такому повороту дела мы, в общем-то, готовы. Назавтра Никита Парфенов, под благовидным предлогом распрощавшись с домашними, отправляется вместе с нами вниз по Вилюю, в отдаленное село Кутану.

Трудная дорога сближает нас. В отсутствие односельчан старик становится общителен и даже словоохотлив. Давно, наверное, не приходилось ему делиться воспоминаниями о своей короткой и бурной молодости. Лучшей подготовки к

съемкам и не придумаешь. Бывший шаман готов потрянуть стариной.

В Кутане есть все, что нам нужно. Единственная в районе уцелевшая юрта, наполненная старой утварью,— теперь это школьный этнографический музей. Счастливое сочетание электропроводки (пригодится для ночных съемок) и неплохо сохранившегося очага, в котором нетрудно будет поддерживать огонь. Два знающих учителя. Один берется исполнять обязанности кутуруксута (помощника шамана), другой (с насморком) — разыграть роль больного. Любопытствующих — хоть отбавляй. Набилась полная юрта. Без труда можно отбирать выразительные типажи на роль статистов. Остается дожидаться, пока стемнеет и заработает совхозный движок. Тогда будет ток, и можно будет разогнать по домам босоногих ребятишек, как комары, облепивших снаружи нашу ветхую, готовую рассыпаться юрту.

Теперь можно и начинать...

Внешние обстоятельства как будто бы во всем нам благоприятствовали. «Технических причин», на которые можно было бы сослаться в случае неудачи, попросту не было. Но в то же время все мы ощущали колоссальное внутреннее препятствие,



Видно, и костюм и бубен ему нравятся  
(Никита Алексеевич Парфенов).  
*Фото А. Х. Слапильша.*

неизвестно кем воздвигнутое на нашем пути. Старик нервничал, хотя и очень старался добросовестно выполнить все, о чем мы его просили. Эпизод гадания ( т а н х а ) пришлось повторить трижды. Колотушка упорно не желала падать горбом вниз. Нас это не устраивало: по предварительному сценарию наш больной не должен был умереть.

Вот уже и созваны духи-помощники. Пропето благословение ( а л г ы с ) духу-хранителю очага. Пора отправляться на поиски похищенной души больного. Еще один алгыс перед дверью. Теперь в дорогу! Но что это? На первой же остановке, в разговоре с духами тех мест ни с того ни с сего рвется вдруг кожаный ремешок, на котором крепится левая предплечная «кость» — двойная кованая подвеска на рукаве шаманского плаща.

Старик немедленно требует его раздеть. Камлание необходимо прекратить. Слишком плохая примета. На счастье, шаман наш еще не настолько вошел в роль, чтобы его нельзя было убедить, что это всего лишь инсценировка, что все это не всерьез и что нужно хоть как-то закончить съемку. Скрепя сердце, шаман отправляется дальше. Но взгляд, которым он удостаивает притихших зрителей, недвусмысленно говорит, что они окончательно лишились какого-либо уважения с его стороны.

Настойчивость приезжих можно оправдать: им нужно закончить начатую съемку. Но этим-то людям непросто ждать и требовать продолжения камлания. Местный человек не может не знать, какой смертельной опасности подвергается шаман, пренебрегая предупреждением духов. Что это вообще за люди? Того даже не знают, что никому, кроме шамана и кутуруксута, не позволено притрагиваться к бубну. Иначе какая в нем удержится сила? И так не легко было приручить этот чужой, тяжелый инструмент. Одна молодая женщина обиделась и ушла, когда он, заметив, что ей хочется потрогать бубен, резко отдернул его. Не хватает только, чтобы тайные шаманские силы растеклись по любопытствующим женским рукам. Ни тени почтения или страха в глазах. Одно голое любопытство. Да якуты ли здесь жили, их ли это потомство?!

Впрочем, черт с ними. Сейчас ему предстоит нелегкий разговор с отвратительной женщиной-ю ё р е м ( дух умершей ); он должен вызволить у нее присвоенную душу больного учителя. ( А этот учитель тоже хорош, симулянт несчастный! Сопит, потеет, стонать принимался, когда нужно было его вынюхивать, выщупывать. А про себя, небось, посмеивается: от насморка избавиться — и то не надеется, наверно. )

Диалог подходит к концу. Грубый голос юёря, имитируемый шаманом, слегка помягчел:

Жаль мне тебя, старик,  
Больно униженно ты просишь...

Смешки в публике окончательно расхолаживают шамана. С поспешностью проделывает он обратный путь. Вдохнул принесенную душу в затылок больного и, наскоро распустив духов-помощников, нетерпеливо помогает нам снять с него тяжелые шаманские доспехи. И отказавшись от приготовленного угощения, хмуро уходит спать в отведенную ему пустующую летом комнату школьного интерната.

О чем все это свидетельствует, задаюсь я вопросом. И, взвесив все, понимаю. Пропать легла не между нами. Мы — люди посторонние. С нас какой спрос. Наоборот, что-то знаем, уважаем, ценим. И на том спасибо. Аппаратура, камера, свет тоже не очень мешают. К этому можно привыкнуть. Труднее пережить разрыв со средой.

Нет и не будет больше былого окружения. Что сделает шаман, если от него ждут только развлечений и фокусов?

В это солнечное майское воскресенье весь Вильнюс в цветах и песнях. Литовских народных, и не только литовских. На очередной, четвертый, праздник фольклорных ансамблей съехались молодежные фольклорные группы со всех концов Литвы, гости из Ленинграда, Риги, Таллина. Девиз праздника «Skamba, skamba, kankliai» («Звенят, звенят канклес»). И песни действительно звучат повсюду. И на главной площади, где в присутствии десяти тысяч собравшихся торжественно открылся праздник, и во время красочного шествия, когда все направлялись к университету, во дворе которого размещалась главная сценическая площадка праздника, и потом во многих уютных старинных двориках, заполненных поющими, танцующими, радостно отдыхающими людьми.

Был у праздника свой сценарий, выступления ансамблей чередовались в хорошо продуманном порядке. И кто знал расписание или кого вела удача и интуиция, тот мог вовремя поспеть туда, где было интереснее всего.

Надобности в афишах и программах не было. Весь город и так был на ногах. Люди бродили по старой части города, заглядывали во дворы, где звучала песня, какое-то время слушали, потом направлялись дальше. Порядок устанавливался как бы сам собой. Нигде не было чрезмерного скопления публики, но нигде импровизированные дворы-залы не пустовали. Не было нужды ни в билетерах, ни в дружинниках, ни в пешей, ни в конной милиции...

...Alma mater — застревают в памяти латинские слова, написанные на фронте одного из зданий, обступивших просторный внутренний двор Вильнюсского университета. Здесь центр праздника. Целый день сменяют друг друга фольклорные ансамбли с небольшими показательными программами. Назвать это сценической площадкой можно только условно. Двор полон. Люди уходят и возвращаются. Кое-кто удержи-

вает удобные для обозрения позиции, остальные кружат вокруг и около, все время меняя точку обзора. Лишь часть выступающих поднимается на специально выстроенный помост. Многие предпочитают действовать где придется — у фонтана в центре двора или в стороне, у колонн, на лестнице, с балкона. Иные группы решительно вторгаются в толпу зрителей, вовлекая их в свои игры, танцы, хороводы. И, как правило, это удается. Зрители охотно и непринужденно включаются, а после так же свободно выходят из игры. Всем интересно, все ведут себя просто и спокойно. Чувствуется, что такое происходит здесь уже не впервые, что так уже не раз было, что так и должно быть.

По всему старому городу разбросаны островки праздника. В небольших живописных двориках параллельно идут выступления городских и приезжих групп. Они демонстрируют здесь развернутые программы — не спеша, обстоятельно и явно в собственное удовольствие. Настолько в собственное удовольствие, что выступлениями это называть и не хочется. Да и зрители ведут себя не как зрители. Они негромко переговариваются, но это не мешает другим слушать и петь самим. Парни и девушки рвут одуванчики, выросшие тут же, под ногами, в густой сочной траве, и плетут венки, украшая ими своих друзей. В любой момент можно присесть на траву, скинуть обувь, чтобы отдохнули натруженные ноги, закатать рукава и распахнуть ворот рубашки, подставить солнцу еще не загоревшие лица и, жмурясь от его ярких лучей, впитывать в себя свою и чужую радость, песни, смех, тихие голоса мирно беседующих людей.

Мы стоим с Дайнысом Сталтом в глубине двора, чуть в стороне от всех, и время от времени перебрасываемся парой-другой фраз. Вместе со своей женой Хелми он руководит превосходным латышским ансамблем «Скандыныеки», что в приблизительном переводе на русский значит «Самозвучащие», то есть те, кто сказывает, поет и музицирует одновременно. Ансамбль уже закончил свое выступление, и теперь с интересом наблюдает выступление литовских коллективов.

Дайныс здесь не в первый раз. Он прекрасно знает многих участников литовских ансамблей. В высоких прадедовских сапогах, в широкополой черной шляпе и в старинного покроя сюртуке, он стоит, опираясь на длинную суковатую палку, которая, как я позднее выяснил, называется *k u r e b u n g* («чертов барабан»), он же жезл «маршала», то есть того, кто на традиционной литовской свадьбе руководит обрядом и следит, чтобы все происходило согласно издавна установившимся правилам. Сейчас этот своеобразный музыкальный инструмент больше похож на простую пастушью трость — с него сняты звучные металлические подвески, издающие при ударе о землю или пол характерные шумяще-звенящие звуки. Опираясь на этот жезл, Дайныс стоит невозмутимо и прочно.



Хелми, Юлги и Дайныс Сталты на празднике  
«Звенят, звенят канклес» в Вильнюсе.  
*Фото из собрания Д. Сталта.*

И таким же невозмутимо спокойным голосом, прислушиваясь к песням, делает ценные для меня комментарии:

— Вот, видите, вышел высокий парень с гармошкой. Это их руководитель. Недавно приехал. Превосходный музыкант. Профессионал. Кончил консерваторию. Пока его не очень любят. Считается, что напрасно пропагандирует везде и всюду гармошку. Думают, что это ненужная модернизация. Чепуха. Гармошка сто лет уже везде и всюду звучит...

— Сейчас будет ансамбль одного здешнего института. Тот, что со скрипкой,— руководитель, Эвалдас Вичинас его имя. С ними мы пели вместе, когда они приезжали к нам на фольклорный праздник в юго-восточной Латвии. Мы с ними вместе работали в экспедициях, записывали песни от разных народностей на севере Литвы и на юге Латвии. Обмениваемся материалами... Они к нам часто ездят. Там много для них интересной музыки.

— А вот этот, небольшого роста,— доцент ветеринарной академии Антанас Бернадонис. Очень большой энтузиаст. Как говорят, душа коллектива. Главный заводила. Всегда сам запекает. Ансамбль называется «Verpetai». Все они работают в этой академии. В городе Кайшядорис. Маленький городок...

— Видите, сколько детей у них в ансамбле. Когда мы их пригласили на наш фольклорный праздник в городе Огре, они увидели, что мы поем и пляшем вместе со своими детьми. Им это понравилось, и теперь, видите, и в Литве тоже есть такой коллектив, где родители и дети неразлучны. Только так и можно передавать фольклорное наследие от поколения к поколению... Мы своих детей иногда в далекие поездки берем. Не трудно ли? Ничего, справляются. Когда выступление очень затягивается, они там же прямо спят. Но они очень довольны. Мы считаем — полезно...

Над нами со стуком распахнулось высокое двухстворчатое окно. Запоздалым, извиняющимся движением неверных старческих рук старая женщина пытается придержать непослушные створки. Кто-то оглянулся на стук, и она очень смущена: на ее изборожденном морщинками лице неловкость, даже растерянность. Дворик, обычно тихий, полон шумных, ярко одетых людей. Что здесь происходит? Озабоченность и недоумение постепенно сменяются пробуждающимся интересом. Перевешиваясь через подоконник, старушка начинает всматриваться и, кажется, постепенно понимать, в чем дело. Сквозь напластования лет, забот, тревог начинает пробиваться смутное воспоминание о чем-то давно забытом. Словно связываются концы давно разошедшихся нитей...

Когда к концу дня я снова заглянул в этот двор, окно на втором этаже было по-прежнему распахнуто, и женщина все также с любопытством всматривалась и вслушивалась в происходящее. Она была настолько увлечена, что не обращала вни-

мания на то и дело нацеливающиеся на нее объективы фотоаппаратов. Не одному мне хотелось сделать этот по-своему символический снимок: не дети, с любопытством вслушивающиеся в фольклорное пение пожилых людей, а старая женщина, вся отдающаяся во власть воспоминаний под пение этих странных, одетых, как в старину, молодых людей...

\*

Эти две истории приведены здесь не случайно. Совершенно очевидно, что они демонстрируют типичные ситуации современной жизни фольклора. Первая из них достаточно однозначна: происходит ускоренное отмирание наиболее древних форм обрядового фольклора, поскольку социальные преобразования затронули самое существо данного типа деятельности и тем самым ее разрушили. Приведенный пример особенно показателен еще и потому, что здесь фольклорный «слой» является неотчленимым элементом не просто обряда, а обряда магического, актуального для мифологического сознания, а следовательно имеющего в наши дни реликтовый характер.

Второй пример по целому ряду признаков должен был бы трактоваться как еще одна форма репродуцирования фольклора, искажающая оригинал. Носителями традиционного фольклора здесь становятся нетрадиционные исполнители, репертуар «отключен» от его изначальной функциональности и введен в ситуацию городского фестиваля, противопоставлены друг другу исполнители и слушатели, и т. д. Заметим, к тому же, что все это происходит в республике, в которой традиция почти исчезла и где ее место в основном заняли реконструкции.

Подавляющая часть ансамблей, выступавших в Вильнюсе, может быть отнесена к музыкальной самодеятельности. Однако это та ветвь музыкального любительства, которая приобрела в наше время широкое распространение, и ориентируется на возрождение и поддержание фольклорных традиций, направляет усилия на «встраивание» своего творчества в механизмы фольклорного функционирования. Попытаемся кратко характеризовать деятельность такого рода ансамблей, выделяя моменты, которые дают нам некоторые основания для оптимистического прогноза.

Прежде всего, подобные коллективы не просто используют фольклорный репертуар, но пытаются найти такие формы приобщения (и себя, и слушателей) к фольклору, которые приближаются к традиционным. Это:

- по преимуществу устная система научения;
- попытки вариантного и импровизационного исполнения усвоенных образцов, а следовательно, отсутствие ориентации на единственный, эталонный образец;
- поиски соответствующих форм подачи фольклорного репертуара, отсюда — естественность, несценичность поведения, органическая включенность в досуговое времяпрепровождение, «выход» на городскую территорию, причем в самую ее сердцевину, а не в «зону отдыха».

Мы уже говорили, что фольклорная деятельность не безразлична к социальным, коммуникативным и психологическим условиям, в которых она осуществляется. Более того, она в какой-то мере сама их создает. Применительно к рассматриваемому явлению, это сказывается в высоком уровне самоорганизации ансамблей, в спонтанности и масштабности движения, в добровольности и искренности, с которой к этому движению примыкает все больше и больше молодежи — поколения, казалось бы, наиболее далекого от тех основ, которые несет в себе традиционный фольклор, приверженцев и деятелей современного научно-технического прогресса. Сейчас, может быть, еще труднее определить истинные причины такого — практически массового — увлечения фольклором. Что это — мода? Или желание «укорениться» в собственной национальной культуре? Или интерес к новому источнику удовлетворения эстетической потребности? Или стремление к художественному самовыражению такого типа, при котором человек осознает себя существом полноценным и коллективным? Возможно, что в настоящий момент все эти причины действуют одновременно. Но результат их действия таков, что заслуживает, безусловно, внимательного отношения и несет в себе, как нам представляется, положительный эстетический и нравственный заряд.

Стремление представителей современной культуры — как гуманитарной, так и технической — выразить себя в деятельности, близкой к традиционному фольклору, характерно не только для нашей страны (следует, конечно, отдавать себе отчет, что в нашей стране целый ряд народных традиций еще живут и функционируют, и в этом — одно из отличий нашей культуры от, скажем, культуры многих стран Западной Европы). Практически везде, где фольклорному сознанию пришлось столкнуться с современной технически развитой цивилизацией, минуя процесс постепенного отмирания, эти явления стали характерной чертой культуры. Приведем в доказательство отрывок из уже цитировавшейся книги В. Островского «Жизнь большой реки» (64).

...Как сейчас живут гуарани, на каком уровне цивилизации они находятся? На этот вопрос у меня нет исчерпывающего ответа. В глубине лесов я встречал гуарани, охотившихся с луками и стрелами так же, как их предки, но я знаю и гуарани с университетским образованием. И артистов высокого ранга...

...Кто такой Кристальдо? Артист, которым восхищаются случайно собравшиеся у костра люди. Поэт, стихи которого никогда не печатались. Индеец, который не только окончил школу, но и изучил литературу в университете. Изучил, потому что он неравнодушен к красоте слов.

Для меня Кристальдо был и останется птицей. Дикой птицей, отведавшей вкус чужой культуры, но не давшей заточить себя в золотую клетку чужой цивилизации. Изумительной, яркой, свободной птицей. Многие его стихи, поэмы, легенды никогда не будут переложены на бумагу просто потому, что их нельзя воссоздать с помощью букв. Такую поэзию надо было бы записывать одновременно и словами, и музыкаль-

ными знаками. Но пока люди не научились этого делать. Произведения Кристальдо в большинстве своем представляют о н о м а т о п е ю, звукоподражание в прямом смысле этого слова. Как записать журчание ручейка, чириканье птицы, шум ветра над лесом, звон топоров? Свои поэмы-рассказы Кристальдо декламирует сам, их множество у него в голове. И все они без следа исчезнут вместе с ним, как исчезли древние легенды-песни его племени...

...Узнав о замысле моей книги, Кристальдо начал импровизировать. Он рассказывал, пел, играл. Это была «Песнь о Реке-Отце», в которой говорилось, что в месте соприкосновения границ трех государств — Аргентины, Бразилии и Парагвая — она роднила, а не разделяла жителей обоих берегов, обитателей сельвы...

...Я просил моего друга записать, запечатлеть то, что он в ту ночь говорил. Он пытался. Мы и вместе пробовали, старались перевести его слова на польский язык. Но мало что из этого получилось. До сих пор у меня в памяти стоит лицо импровизатора, который с выражением какой-то трагической беспомощности говорил:

...мог бы я поискать,  
я знаю, для этой песни,  
для песни о Реке-Отце,  
жаркие ритмы, как окрик, резкие,  
чтобы прославить блеск реки под солнцем,  
запахи йербы, маниоки и кофе,  
буйную землю и почву.  
Но ритм уже был,  
и возник он сам по себе...

И тут Кристальдо бессильно опустил руки.

Прекрасное нельзя подделать. Переданное печатными буквами содержание импровизаций этого поэта-актера, индейца гуарани выглядит мертвым, бездушно шелестит бумагой. Это не то. Его нужно слышать и видеть. Он творит и переживает. Каждый раз по-другому, но всегда глубоко, всем своим существом. Прodeкламированная им «Песнь о Реке-Отце» просто невозпроизводима. Я слышал ее и видел, громко и радостно билось мое сердце. Но сейчас... сейчас я беспомощно откладываю перо...

Как можно видеть, здесь возникают те же проблемы, которые интересуют и нас: особая, глубинная музыкальность раннефольклорной музыки, ее обращенная внутрь интонация, неразрывность поэзии и музыки, принципиальная нефиксируемость устного по своей природе искусства и, наконец, столкновение архаических и современных моментов в сегодняшней жизни фольклорной культуры.

Иначе говоря, сейчас, видимо, настал тот момент, когда преобразования в культуре (беря, практически, любой масштаб — от глобального до ограниченного одним каким-либо этносом) создали такое взаимодействие между двумя ее главными составляющими — письменной и

устной, когда разумная культурная политика может основываться только на глубинном понимании существа протекающих процессов. (Замечу еще раз, что нередко это прежде всего должна быть политика невмешательства в развитие естественных тенденций.)

Приведенные нами примеры — свидетельство того, что сейчас фольклорной деятельности присущи две разнонаправленные тенденции, действующие с обостренной силой, — тенденция к отмиранию традиций и тенденция к самовозрождению путем создания новой традиции. Как видим, в наше время фольклор переживает критическую стадию, находясь на границе между прошлым и будущим, ибо прошлое еще не забыто, а будущее еще не вступило в свои права, новые традиции еще не созрели.

#### Мы-чувство

Нетрудно понять, какими необратимыми последствиями чреваты для фольклорного сознания происходящие сейчас коренные изменения в социальной структуре общества. Процесс этот достаточно болезненный, затяжной и с трудом поддающийся управлению. Столь губельно отразившийся в недавнем прошлом на судьбе многих фольклорных жанров, он начинает обнаруживать в последнее время новые тенденции, которые дают повод для некоторого оптимизма. Теперь, как никогда, становится ясным, что без возникновения новых социальных структур, обязательно включающих органически функционирующие малые группы с их достаточно устойчивыми и постоянными контактами, без образования новых относительно замкнутых сред общество нормально функционировать и развиваться не может. Другое дело, что в определенные исторические моменты эти малые группы, включая такие жизненно необходимые, как семья, сообщество (содружество) соседей или производственный коллектив сотрудников, могут переживать кризисные состояния. Однако самый ход поступательного развития общества заставляет так или иначе преодолевать эти болезненные состояния и на новых основаниях воссоздавать первичные общественные ячейки. А коль скоро более или менее естественная общественная структура так или иначе восстанавливается, восстанавливаются и естественные условия для возрождения фольклорных форм сознания, в том числе и сознания художественного. Конечно, в наше время ускоренных социальных преобразований неизбежно возникает вопрос: позволят ли темпы этих преобразований сложиться и окрепнуть новым художественным традициям? Остается надеяться, что и темпы формирования традиций не останутся прежними. К тому же, устные формы сознания и в прошлом не раз доказывали свою мобильность, стремительность реакции на резкие социальные сдвиги.

Если нужны примеры быстрой и продуктивной перестройки общественного художественного сознания, достаточно вспомнить фольклор политической ссылки, песни революций и гражданских войн нового времени, наконец, уже упоминавшийся партизанский фольклор, который возникал буквально на глазах вместе со стихийно формировавшимися партизанскими отрядами. Разумеется, далеко не все виды народного творчества одинаково быстро реагировали на коренные перемены ситуации. В арсенале народного искусства, всегда чутко

откликавшегося на изменения общественного климата, есть такие остро и быстро действующие приемы, как «перетекстовка» популярных мелодий, пародирование отживающих художественных форм и импровизация «на злобу дня», а в известных пределах даже и переосмысление традиционной песенной классики, в «запасниках» которой всегда находятся идеи и образы, естественным образом резонирующие высоким патриотическим настроениям трудного для страны и людей исторического момента.

Здесь стоит, очевидно, чуть подробнее остановиться на внехудожественном, внеэстетическом действии народного искусства, ибо на этом действии во многом и основывается его сегодняшняя повышенная общественная активность.

Уже сказано было о высокой «валентности» народной музыки, о ее поразительной способности подключаться к чувствам и настроениям многих людей, в том числе и заведомо далеких от фольклорных форм музыкального поведения. Такими свойствами нередко обладают, кстати сказать, не только народные, но и композиторские песни, особенно если по своим образам и музыкальной стилистике они ориентированы на фольклорные образцы. Это песни подчеркнуто «устного» склада и соответствующего душевного настроения. Они по-особому резонируют обычной, заурядной, вполне бытовой ситуации, близкой и понятной каждому, в них бьется и живет тот тип лирики, который может быть назван лирикой повседневности, упорно противостоящий подмосткам, сцене, эстраде (но не экрану), то есть всему, что выделяет искусство из жизни. Даже музыка народного праздника, музыка обрядового действия избегает внешней театральности, отрывающей ее от каждого и передающей в компетенцию специально выделенных людей — «действующих лиц и исполнителей». Музыка истинно народная всегда остается музыкой всех и каждого — общей, артельной и в то же время личной.

Глубинная диалогичность фольклорного искусства обычно не позволяет ему перерасти в законченный монолог, каковым нередко предстает композиторская музыка. Отсюда — ощущение внутренней «коллективности» фольклорных текстов, их явная принадлежность к исходно-коллективистскому мышлению, их, если можно так сказать, «мы-чувство».

Само «я» народных песенных текстов, если оно изредка в них встречается, — это особое, обобщенно-коллективистское «я», лишенное подчеркнутой «индивидуальности» профессионального лирического искусства. Точно так же и напев даже самой лирической, самой «личностной» протяжной народной песни ощущается не как «мой», личный, кем-то сочиненный, а как «наш», общий, здешний, дедовский, исконный. И преподносится он народными певцами именно так, даже если со временем в напеве что-то и неуловимо меняется.

В этой подчеркнутой объективности «внеиндивидуального» душевного настроения заключено одно из драгоценнейших и значительнейших свойств народного искусства. Именно оно так влекло к народной музыке великих композиторов прошлого, чувствовавших непреодолимую потребность подняться на эту особую, надличностную высоту. Бах,

поздний Бетховен, Брамс, из русских классиков — Бородин, Мусоргский, а вслед за ними Прокофьев, Шостакович нередко именно в этом ощущали высокую этическую ценность народного искусства, его истинно общинный, общественный дух. Дух, которого так недостает композиторскому искусству в кризисные эпохи.

Особый, драгоценный склад народной лирики, ее всеобщность и, в то же время, интимную глубину остро чувствовали и настойчиво подчеркивали многие музыкально чуткие писатели. От тургеневских «Певцов» и горьковского «Как сложили песню» нетрудно протянуть нить к современным мастерам слова, ярко запечатлевшим неотразимую действенность не только русского и не только песенного фольклорного искусства.

В отличие от шустрого, многословного Коспана, Эрлепес был более сдержанным. Массивный лицом и дородный, он внушал уверенность в себе. Когда он взял в руки домбру, то сосредоточился и словно отдалился на некое расстояние от повседневности. Так случается, когда человек готовится обнаружить свои сокровенные привязанности. Налаживая инструмент, Эрлепес глянул на Едигея долгим, мудрым взглядом, и в его черных, навывкате, больших глазах блеснули, отражаясь, как в море, блики света. А когда он ударил по струнам и пробежал длинными цепкими пальцами вверх и вниз по высокой, на всю длину взмаха шейке домбры, успев извлечь разом целую гроздь звуков и одновременно завязывая узелки новых гроздей, которые будет затем, развивая тему, щедро срывать со струн, понял Буранный Едигей, что не легко и не просто обернется ему слушанье этой музыки. Ибо он, оказывается, всего лишь отвлекся, всего лишь забылся малость в гостях, но первые же звуки домбры снова вернули его в себе, снова кинули с головой в пучину горестей и бед. Отчего же такое возникло в нем? Выходит, давно уже было известно тем людям, которые сочинили эту музыку, как и что произойдет с Буранным Едигеем, какие тяготы и муки предназначены ему на роду? А иначе как могли они знать, что почувствует он, когда услышит себя в том, что наигрывал Эрлепес? Встрепенулась душа Едигея, воспарила и застонала, и разом отворились для него все двери мира — радости, печали, раздумья, смутные желания и сомненья...

Действительно отменно играл Эрлепес на домбре. Давнишние переживания давнишних людей оживали в струнах, высвобождая, как сухие дрова в костре, огонь душевного горения<sup>92</sup>.

«Высвобождая огонь душевного горения»... Поразительно точно найдены слова. Так можно было бы сказать о любом великом искусстве. Но как нельзя лучше эти точно найденные слова соответствуют

<sup>92</sup> Айтматов Чингиз. И дольше века длится день // Новый мир. 1980. № 11, с. 137.

существо фольклорного музицирования, его не раз уже отмеченной коммуникативной парадоксальности.

Генеральная функция Если сказать, что главные цели фольклорного творчества лежат во внехудожественной сфере, хотя и достигаются прежде всего художественными путями, то вряд ли это вызовет серьезные возражения. Однако если собрать из множества частных предназначений народной музыки ее главную задачу, ее, так сказать, генеральную функцию, то она поначалу может показаться чрезмерной. И тем не менее она именно такова — воспроизводство человеческого в человеке. Не абстрактно-человеческого вообще, а вполне конкретного, исторически предопределенного данной культурной традицией, к которой так или иначе должен быть приобщен каждый формирующийся индивид. Без приобщения к собственной культуре, без непосредственно-устного вхождения в культуру, вхождения, наиболее естественной и органичной формой которого является ее художественное освоение, подрастающий человек не имеет надежды стать полноценной, нормально развивающейся личностью.

Если взглянуть на вещи с другого конца, можно, наверное, сказать, что воспроизводство человеческого в человеке есть культивирование традиционного искусства в сознании и жизненном обиходе подрастающих поколений.

В каждом конкретном случае, в каждом регионе и в каждое время глобальная эта цель достигается особым сочетанием отдельных задач и функций, за которыми так или иначе вырисовывается все та же единственная и неотменимая цель — «очеловечивание» (социализация и аккультурация) и отдельного общественного индивида, и каждого человеческого коллектива, а следовательно, народа в целом. Общая задача, решать которую можно лишь на индивидуальных путях каждой конкретной культуры, и внехудожественная цель, недостижимая нехудожественными средствами.

С такого рода задачами, казалось бы, должны хорошо справляться в наше время профессионально-академическое искусство, общеобразовательная система, эстетическое и идеологическое воспитание. Фольклору в этом отношении пора бы уйти в отставку и почивать на лаврах. Однако уходить ему, очевидно, еще рано. Ни продолжающаяся научно-техническая революция, нравственно-воспитательный, гуманизирующий аспект которой с самого начала и не без оснований вызывал большие сомнения, ни сугубо экономические программы культурного развития — логическое следствие искажающе-упрощенного подхода к проблемам культуры, — впрямую проблем культурной социализации не решают, да и не могут решать. Искусство профессионалов в этом смысле несет в себе органический изъян — оно множит скорее потребляющий, чем воспроизводящий тип личности. Приемницей фольклора должна была бы стать на этом поприще наша организованная самодеятельность. Но последней, для того, чтобы превратиться в действительно массовое средство приобщения к истинному творчеству, предстоит претерпеть весьма существенную перестройку, и перестройку прежде всего по фольклорным образцам.

Проблема аккультурации в собственной культуре, о которой здесь по существу и идет речь, является сегодня одной из болезненно острых, ощущаемых не только теми, кто выполняет функцию воспитателей, но и теми, кого воспитывают. Проблема эта стремительно выходит за любые — возрастные, социальные, региональные — рамки, становясь поистине глобальной: и в смысле охвата национальных культур, и по характеру своих ощутимых и предвидимых последствий. Научно-технический прогресс, экономическое продвижение и углубление гуманитарного знания сами по себе не в состоянии снять эту проблему. Напротив, они еще больше обнажают и обостряют дискомфортные ощущения «декультурированной» личности. Хотим мы этого или нет, но в качестве логически неминуемого выхода начинает высветиваться фольклорная альтернатива. Переключение в устно-массовый тип творчества — внешне неприметный рычажок, способный сместить ценностные ориентиры и тем самым изменить направление культурных преобразований. Рычажок этот должен попасть в поле зрения тех, от кого зависит направление нашей культурной политики. Пока же о его существовании и возможностях догадываются лишь очень немногие специалисты.

Все мы — в большой степени искусствоведы, привыкшие ловить фольклор за фалды его художественного наследия. Мы изучаем и чтим в фольклоре прежде всего уникальный памятник прошлого, наше художественное наследие. И потому нам трудно представить себе и осмыслить фольклорное начало в качестве активного, оздоравливающего компонента будущей культуры. Исторический урок фольклора заключается в том, что эстетические формы освоения мира — это то, что доступно всем. Принято считать, что человек далекого прошлого жил и функционировал естественно. Для него был естествен труд и потребность петь в процессе труда. Слитность этих форм освоения мира с другими формами жизнедеятельности — доказательство того, что человек осваивает мир гармонично и полноценно, во всем комплексе его проявлений, в его целостности. Если человек «пропевал» окружающий мир — это означало, что он относится к нему заинтересованно. Фольклор всегда был непосредственной и искренней реакцией человека на окружающую его жизнь. Если же человек перестает петь в процессе своей жизнедеятельности, то это значит, помимо всего прочего, что он чем-то обделен, что он постигает мир односторонне. И тенденция к возрождению устных форм творчества, которую мы наблюдаем сегодня, не может не обнадеживать: люди ищут пути к гармоническому сосуществованию с современностью. И если человек — «животное общественное», то фольклор может и должен помочь ему таковым оставаться. Фольклор по-прежнему — наилучшее средство превращения отдельной личности в личность коллективную. И именно потому фольклор должен сохраниться в арсенале воспитующих средств культуры.

Фольклор — это окно в духовный мир наших современников, в наиболее тонкие и сложные его области, в которых наш современник сохраняет жизненно важную связь со всей предшествующей, сформировавшей его культурой. Благодаря этим связям и сегодня чело-

век остается носителем тех национально-характерных черт, без которых мы по-прежнему не воспринимаем его ни как полноценную личность, ни как содержательно-ценный объект искусства.

Фольклор позволяет видеть человека в его исторической обусловленности, искусство — в его жизненных связях и генезисе. Не случайно подлинное понимание творческого вклада истинно национальных композиторов-профессионалов невозможно без обнаружения его уходящих в фольклор корней. И так же не случайно, что многие явления современной музыки — и особенно в ее «авангардных» проявлениях — не могут быть правильно поняты без учета одной из важнейших ее тенденций — апелляции к типам творчества, характерным для традиционной устной культуры. И если в композиторском искусстве недавнего прошлого связь с фольклором происходила на уровне заимствования тех или иных результатов фольклорного творчества (их «воссоздания» и «присвоения» — по терминологии Г. Головинского (11), то сейчас эта связь осуществляется на уровне присвоения самих порождающих механизмов коллективно-устного музицирования. В таком значении фольклорные начала, понимаемые как этически и эстетически обусловленные потребность и способ творчества, пронизывают многие существенные стороны современной художественной действительности. И если до определенного времени освоение фольклора другими видами культуры являлось по сути дела его преодолением, то сейчас письменная культура пытается превозмочь свою собственную статику (вызванную, как уже говорилось, фиксированностью), обращаясь к механизмам функционирования культуры устного типа.

Именно поэтому столь разнообразны и сложны пути акклиматизации фольклорного мышления в современной культурной жизни.

В диалоге  
с новой техникой

Возьмем, к примеру, место музыкального действия. В традиционной фольклорной культуре оно могло быть всюду — везде,

где так или иначе обитал и функционировал живой человек. Это была окружающая природа — степь, лес, река. Часто рубеж, стык двух стихий, — лесная опушка, край поля, околица села, берег озера, мыс у моря или просто пригорок. Или повседневное, бытовое окружение — дом, двор, хозяйственные постройки, возделанная нива и опять-таки: родник, колодец, приметное дерево в саду, межа. Но почти никогда, кроме праздника и ритуала, — специально оборудованное место, площадка или тем более сцена. Сцена — символ автономно-концертного существования музыки.

Фольклор — изначально неконцертная музыка. И не случайно, когда музыка стремится вернуться к своим истокам, она прежде всего восстает против сковывающих ее сценических рамок и устремляется за стены концертных залов. Неудержимо рвется она на природу, на улицы и площади или... к скромному домашнему очагу. И в том, и в другом бегстве ей помогает сегодняшняя техника.

Не для того музыка вырвалась из «медвежьих» фольклорных углов, чтобы оказаться навсегда прикованной к помостам и подиумам специализированной сцены. И техника mass-media, казалось бы окончательно

смыывающая все и всяческие межи и беспощадно высвечивающая фольклорные недра, одновременно делает легко проницаемыми и в каком-то смысле условными еще недавно столь прочные стены концертных залов. Она вновь увлекает музыку в открытое пространство и возвращает ее в повседневный быт, позволяя с одинаковым успехом водвориться всюду — и в лесу, и в поле, и у некогда тихих домашних очагов.

Теперь нужно только некоторое, в общем-то не слишком продолжительное время, чтобы фольклорно-творческое начало сумело освоиться с агрессивным первым натиском средств массовой коммуникации, чтобы, несмотря на кажущуюся неподвластность обстоятельств индивидуальному человеческому воздействию, суметь подчинить их себе. Сможет ли фольклорное, коллективно-творческое начало устоять на этом новом, небывало крутом повороте человеческой истории? Будем надеяться, что выстоит.

Оптимизм такого рода отнюдь не беспочвен. Культура, и в частности европейская, пережила не один радикальный поворот, правда, эти повороты были не столь стремительными. Возникновение письменности или появление печатной книги в свое время могли восприниматься (и, вероятно, действительно воспринимались) как реальные угрозы самому существованию устно-фольклорного начала. Однако по прошествии исторических эпох, с этим связанных, становится очевидным, что появление письма не только не убило устную культуру, но и в каком-то смысле даже помогло ей сформироваться в самостоятельную и полноценно функционирующую область. Расцвет же книгопечатания во многих европейских странах симптоматическим образом совпал с наивысшим цветением Возрожденческой фольклорной культуры. Поэтический и музыкальный фольклор не только сумел найти неожиданные модусы взаимодействия с печатной книжной продукцией, но и подхватив старинную традицию рукописной книги, породить такое своеобразное явление, как народная, фольклорная книга.

Теперь же, очевидно, мы должны будем стать свидетелями принципиально нового явления — формирования фольклора (устной культуры) новой технической эпохи, эпохи массовых средств коммуникации. Так ли уж необратимо их вторжение в сферу коллективных творческих проявлений? Разве изобретение радио не вызвало к жизни, наряду со сверхмощными государственными международными вещательными корпорациями, массовое коротковолновое радиолубительство, заполняющее сегодня целые области эфира своего рода «радио-фольклорными» голосами? И разве наше любительское кино не является красноречивым свидетельством пусть частичной, но оттого не менее впечатляющей победы самодеятельного творческого начала над технически сложным, чрезвычайно трудоемким и весьма дорогостоящим производственно-исполнительским процессом?

Коллективно-устное музыкальное начало также рано или поздно сумеет, если не взять верх над централизованными системами вещания, то во всяком случае научиться сосуществовать и взаимодействовать с ними. Уже и сейчас одного-двух магнитофонов достаточно,

чтобы слушатель получил некоторую автономию от этих излишне централизованных систем. В его распоряжении — не просто фиксирующее устройство, но фактически новый музыкальный инструмент, позволяющий заново формировать и почти без ограничения трансформировать музыкальные звуки. И хотя эти возможности пока что остаются для массового слушателя потенциально скрытыми, рано или поздно они выльются в новую сферу приложения творческих сил не только в профессионально-композиторском и исполнительском искусстве (конкретная и электронная музыка, записи с многократным наложением), но и в среде рядовых любителей музыки.

Когда консервативное по своей органической природе фольклорное сознание сталкивается с неожиданно открывшимися новыми техническими возможностями, не мудрено, если оно на какое-то время в ошеломлении смолкает. Вероятно, нечто сходное могло наблюдаться в ходе первоначального проникновения в народный быт дешевой и стандартизированной печатной продукции. Но со временем книга перестает быть только читаемой и приходящей извне. Она вновь начинает делаться своими руками — писаться и многократно переписываться. Современная рукотворная книга, в том числе — стихов, имеющая в своей родословной трогательный девичий альбом или обклеенный открытками и репродукциями из старого «Огонька» солдатский чемоданчик, — неплохая иллюстрация этого культурно-психологического феномена. Долгоиграющая пластинка, как и полнометражное кино, менее других технических новшеств пригодны для адаптации его фольклорно-творческим началом. Но магнитофон и магнитная лента, а теперь и видеокассета — это обоюдоострые инструменты взаимодействия индивидуального и коллективного художественного сознания.

По существу, фольклорное начало уже вступило в творческий диалог с новой звукозаписывающей техникой индивидуального пользования. «Делать звук», то есть компоновать и деформировать любые, в том числе и музыкальные звуки, становится сейчас занятием, доступным каждому. Наверное, нет сейчас народного музыканта, который не пытался бы или не мечтал сам записать свои песни. Бобины, рулоны, кассеты с самостоятельными фольклорными записями начинают неудержимо множиться и переходить из рук в руки. Их стихийные миграции в культуре начинают поразительным образом воспроизводить былую схему изустной передачи народной песни. Конечно, издержки механического копирования при этом многократно возрастают. Однако если взять шире и учесть одновременно возрастающие возможности репродуцирования и свободнее действующие механизмы отбора, то в принципе ситуация действительно приобретает немалое сходство с традиционной фольклорной. Следует, разумеется, вполне отдавать себе отчет, что речь пока что идет отнюдь не о полноценном функционировании самого фольклорно-творческого начала, но всего лишь о вновь открывающихся предпосылках вовлечения в культуру его уцелевших проявлений, по существу — не слишком богатого на сегодня фольклорного «наследства». Но и это, при благоприятных условиях, может оказаться достаточным для последующего оживления его продуцирующих механизмов.

Человек оказался способным «петь» (и еще как!) при помощи музыкального инструмента. Изобретение и совершенствование достаточно сложных по своей конструкции народных инструментов не убило и не исказило естественную природу человеческого пения. Нужно ли сомневаться, что человек справится и с магнитофонным бумом, сумеет переключить этот новый «музыкальный инструмент» из режима воспроизведения чужой музыкальной продукции в режим воспроизводства собственных музыкально-творческих потенций? Благо, ничего в конструкции магнитофона для этого менять не потребуется, кроме своей по отношению к нему установки. В наших руках не только инструмент самооглушения, но и готовое средство творческого манипулирования звуком. Причем — средство, небывало доступное и массово-распространенное уже сегодня. Ведь в пересчете на душу населения магнитофонов теперь ничуть не меньше, чем гитар или баянов, и, пожалуй, не меньше, чем некогда традиционных гармоник, домбр, свирелей и варганов.

Конечно, творческое начало у массового обладателя магнитофона выражается сейчас в лучшем случае в составлении индивидуальных «букетов» — подборок стандартной продукции, предлагаемой массовой музыкальной индустрией. Но все чаще в этих искусственных букетах начинают мелькать живые стебельки народной песни, а то и более или менее аутентичные фольклорные записи. Какими путями проникают эти помятые, порою едва живые стебли в современные аналоги старомодных песенных альбомов и тетрадок, в которые еще совсем недавно тщательно вписывались слова (увы, только слова!) полюбоившихся песен, выяснить это — одна из увлекательных задач современных фольклористов. Многое, как ни покажется странным, проникает через каналы массовой коммуникации. Народное сознание демонстрирует и в этом свою поразительную избирательность и настойчивость. Что-то берется из нечастых фольклорных передач центрального и местного радио- и телевизионного вещания, кое-что из связанных с народной жизнью эпизодов художественного кино, или из совсем уж редкой практики этнографических концертов. Чаще же — заимствуется из фольклорных образцов, не до конца препарированных и обескровленных композиторской и исполнительской интерпретацией.

Так или иначе — фольклорная культура начинает прислушиваться к своим собственным, пусть окольно доносящимся до ее сегодняшнего слуха голосам. Шок проходит. Народная культура вновь пытается разомкнуть уста. И хотя с этих уст, порою хриплых от долгого молчания, срываются подчас чужие слова и напевы, но, обретая вновь дар музыкальной речи, культура неизбежно захочет сказать свое — нажитое и выстраданное в собственном историческом опыте, пережитое и скопленное в собственном фольклорном сознании.

Что же можем сделать мы — фольклористы, чтобы привести в действие застывшие механизмы воспроизводства фольклорной культуры? Неужто пытаться обратить вспять колесо истории? Отнюдь нет. Напротив, догадываясь о законах его вращения, следует всеми силами содействовать поступательному движению вперед. Ибо только общее дви-

жение вперед способно сменить векторы движения отдельных частей культуры, только оно способно радикально и естественным путем изменить течение культурных процессов, создать условия для нового цветения и устной, и письменной культуры.

Сезон утрат, давно уже воцарившийся для фольклора, рано или поздно должен смениться порою надежд. Осенние процессы консервации и потребления не могут не уступить место доминантам роста и продуцирования. Иначе культуре не поздоровится. И сегодня мы переживаем, пусть не до конца веря в это, время смены векторов движения, время подспудного пересчета культурных ценностей.

Все, что плохо запасено, к весне начинает портиться, терять всхожесть. Однако в принципе поворот обозначился. Пусть бушуют еще февральские метели, продолжая наметать глубокие архивные сугробы. Но день за днем прибавляет света, и в застывших жилах фольклора начинают вновь копиться и бродить живые соки устной культуры.

Новые испытания, выпавшие на долю устно-творческого музыкального начала, по-своему беспрецедентны. Как в сказке, третья задача — самая трудная. С двумя первыми — с вторжением письменного знака и типографского станка — народная культура в общем справилась. Первое, как было сказано, даже способствовало ее формированию. Второе отнюдь не помешало высокому расцвету. Изобретение же звукозаписи, почти тотчас вылившееся в ее безудержное тиражирование, выдвинуло задачу, по существу уникальную в своей сложности. Между тем, времени на ее решение отпущено в обрез. И хотя фиксация и тираж — не новые противники в споре с народной культурой, на сей раз они сообща покусились на ее святая святых — на звучание как таковое. Стремительность, всесторонность и глубина вторжения — три момента, способные и порознь парализовать традиционную культуру. Над устным фольклорно-музыкальным началом нависла реальная угроза онемения. Но — перефразируя — «страшен черт, да милостив опыт». Порознь «загадки» внешней фиксации и тиражирования народное искусство сумело разрешить раньше. Решит и новую — выжить и плодоносить в условиях всепроникающей аудиовизуальной коммуникации.

Росток на асфальте — образ-подсказка и решение-символ. Оптимистически или пессимистически трактовать этот образ, зависит от нас, от наших настроений и позиций.

Новые задачи  
новой фольклористики

Особенно важна в этом плане позиция современной фольклористики. Мы начинали свое рассуждение с констатации того огорчительного факта, что сегодня фольклористика оказалась лишенной прочных методологических оснований. В поисках этих оснований мы и попробовали совместить искусствоведческий, коммуникативный и психологический подходы к рассмотрению фольклора, дополнив их целым рядом интуитивных «эмпирических обобщений». Все это дало нам возможность очертить фольклор как определенный вид художественной деятельности и на основе полученного определения, а также выяснения основных механизмов и принципов функционирования фольклора нарисовать картину его современной жизни.

Из всего этого естественно вытекает, что музыкальный фольклор — как объект исследования — ни коим образом не сводится к сумме отдельных музыкальных «произведений», а именно так, как бы это ни вуалировалось, по существу рассматривала его традиционная фольклористика, взращенная на почве академического музыковедения. Нетрудно убедиться, что традиционная музыкальная фольклористика (даже тогда, когда она называет себя музыкальной этнографией или этномузыкологией) базировалась в основном на эстетическом подходе к фольклору. Однако подобная позиция заставляет автоматически отвергать многие явления современной фольклорной культуры. Часто тенденция к сохранению или возрождению фольклорных форм творчества в условиях нынешнего индустриального общества (тенденция, которую можно только приветствовать) сопряжена со снижением эстетического качества продуктов этого творчества. Это можно видеть и в репертуарах парковых «пяточков», и в ныне широко развившемся движении КСП (клубов самодеятельной песни), и в продукции многих современных «бардов», и в работе самодеятельных ансамблей, и даже в творчестве подлинных фольклорных коллективов.

Потери в эстетическом качестве почти всегда связаны с потерей традиционных ориентаций у людей, тянущихся, тем не менее, к художественному самовыражению фольклорного типа. Так происходит с мигрантами из деревни в город, которые многое из оставленного позади справедливо считают безнадежно устаревшим, а городскую культуру осваивают прежде всего в ее наиболее дешевых, «кичевых» проявлениях. Так происходит, когда «жестокий» романс, некогда пришедший в деревню и трансформировавшийся там (усвоенный в русле лирической традиции и исказивший таковую), подобно приливу, захлестнул опять окраину городской культуры и распространился в среде подростков, уже не имеющих навыков фольклорного музицирования и не имевших возможности перенять традицию «слободского» фольклора естественным путем. Примеры подобного рода можно было бы значительно умножить. Но так или иначе, мы каждый раз в таких случаях сталкиваемся с фольклорной деятельностью, существо которой никак не может быть осмыслено только с эстетической позиции.

Традиционная музыкальная фольклористика начинает сдавать свои позиции и в плане ее сотрудничества с композиторской и общемузыкальной практикой. Если до недавнего времени было достаточно «поставлять» композиторам зафиксированные, а музыковедению — препарированные по школьно-академической программе образцы фольклора, то сейчас этого уже оказывается мало, ибо, как уже говорилось выше, связь композиторской музыки с фольклором уже не исчерпывается заимствованием конкретных попевок, ладов или некоторых приемов фольклорного музицирования.

Другими словами, все, что нам удалось выяснить о фольклоре, убеждает нас в том, что предмет музыкальной фольклористики — не изолированный, отчлененный эстетический слой фольклорной деятельности, а вся эта деятельность, взятая во всем комплексе присущих ей черт и составляющих ее компонентов.

Вероятно, музыкальная фольклористика, если она хочет занять

достойное место в ряду других наук, должна ныне перестроить себя так, чтобы соответствовать своему предмету. Эта перестройка должна затронуть все главные составляющие фольклористической деятельности, то есть собирание, исследование и пропаганду. Это и естественно, поскольку и собирание, и исследование, и пропаганда все еще продолжают оставаться компонентами не столько «музыкальной этнографии», сколько «музыкальной археологии», ибо традиционное направление фольклористики, вопреки своим же декларациям, «подсознательно» исходит из того, что фольклор — это нечто раз и навсегда данное, устойчивое, однажды родившееся и неуклонно приближающееся к полному исчезновению. Однако, даже не прибегая к углубленному историческому анализу, нетрудно убедиться в том, что фольклор никогда таковым и не был. Это была всегда динамичная, живая, трансформирующаяся и развивающаяся вместе с жизнью система, консерватизм которой не следует смешивать с окаменелостью. Другое дело, что присущая бытовому сознанию житейская «мудрость», выраженная в общераспространенном высказывании — «раньше было лучше», в равной мере оказалась присуща и фольклористическому сознанию. Заметим, кстати, что эта «мудрость» появляется у людей в определенном возрасте, который никак не назовешь молодым, и потому данная позиция свидетельствует также о старении науки, вооружившейся таким взглядом на свой предмет. Но если неостановимо и необратимо течение человеческой жизни, то развитие науки не ограничивается временем каких бы то ни было «физиологических циклов». Она должна уметь схватывать и объяснять свой предмет независимо от стадии его развития, от кризисных ситуаций, от накапливающихся в нем внутренних изменений и противоречий.

Сейчас фольклористика имеет тенденцию развиваться в двух направлениях. Первое — методологическое, которое призвано вычленять и исследовать типы фольклорной деятельности в культуре. Это диктуется всем современным состоянием музыкальной культуры, тем «прорастанием» фольклорных форм в другие виды духовной деятельности, о котором уже столько говорилось. Второе направление — практическое. Фольклористика должна (и в ряде случаев это уже происходит) участвовать в культуре на правах одного из ее строителей. Это помогло бы регулировать процессы, протекающие в наше время стихийно — то есть так, как и полагается протекать фольклорным процессам, — и тем самым осуществлять разумную и заинтересованную политику «ограниченного воздействия», с тем чтобы противостоять происходящему сплошь и рядом грубому вмешательству в естественное течение событий. Кроме того, это позволило бы самой фольклористике получить много ценных эмпирических данных для последующего изучения и методологического обобщения.

В этой связи должны существенно трансформироваться такие стороны фольклористической деятельности, как собирание и пропаганда. Собирание, которое до самого последнего времени было в основном фиксацией отдельных образцов фольклорной музыки (и лишь отчасти — фиксацией разрозненных данных этнографического и социологического порядка), должно, на наш взгляд, направить зна-

чительные усилия на выявление и фиксацию способов фольклорного функционирования, обращаясь не только к искусствоведческой, исторической и этнографической проблематике, но и широко пользуясь социологическими и психологическими методиками. Целью полевой собирательской работы опять-таки должны быть не только «археологические раскопки», выясняющие «события» фольклорного прошлого, но и исследование современного состояния фольклора. При этом, как уже говорилось, имеет смысл перестать руководствоваться чисто эстетическими критериями отбора материала, ибо в этом случае картина, зафиксированная собирателями, оказывается существенно искажена по отношению к реальному положению вещей.

Еще одной целью собирательской деятельности, точнее, не просто собирательской, а полевой, во всем ее комплексе, может стать своего рода «перехват» фольклорной традиции. Не случайно деятельность лучших экспериментальных ансамблей базируется именно на полевой фольклористической работе. Возможно, пришло время практической фольклористике действительно сесть за ученическую парту в школе фольклорных традиций с тем, чтобы постигнуть их изнутри, как постигают родной язык.

Вооруженная новой методологией, с одной стороны, и новыми практическими навыками — с другой, фольклористика сможет гораздо более успешно и целесообразно выполнять и свою пропагандистскую функцию. Пропагандистская работа сейчас все более и более дифференцируется. Достаточно бегло перечислить возможные типы такой фольклористической работы, чтобы стало ясно, какую значительную культурную роль может взять на себя практическая, а может быть, и экспериментальная фольклористика: фольклорист и грамзапись, фольклорист и концертная эстрада, участие в деятельности экспериментальных ансамблей, фольклорист в самодеятельности, обучение детей навыкам устного музыкального общения, культивирование фольклорных форм в других видах художественной деятельности. фольклористика и проблемы «музыкальной экологии» и так далее.

Кратко очерченный нами образ комплексной и многогранной фольклористической деятельности, основанной на новой методологии, новой полевой и пропагандистской работе, позволит приблизить фольклористику к истинно научной дисциплине, ориентированной на реальную практику и способной давать результаты, которые смогут быть проведены в жизнь. (Заметим, кстати, что такой выход из нынешнего тупика представляется целесообразным еще и потому, что не отрицает традиционную фольклористику целиком, а лишь позволяет направить энергию, идущую в ряде случаев на оживление нежизнеспособных побегов, в другие, более актуальные и животворные русла.)

Принято думать, что фольклористы склонны занимать охранительную позицию по отношению к фольклору. Страстное желание сохранить лучшее, что есть в фольклоре в живом, функционирующем виде, будто бы приводит их к попыткам задержать естественные, социально обусловленные изменения. На самом деле настоящие, понимающие диалектику развития фольклорного искусства (и культуры вообще) фольклористы хорошо осознают, что сохраниться может лишь ж и -

ва я культура, то есть культура, меняющаяся в соответствии с самой окружающей жизнью, но не противостоящая ей. Охранительство же (но не защита, в которой культура, как все живое, очень нуждается), стремящееся к изоляции фольклорной культуры, способствует тем самым как раз наиболее скорому ее отмиранию.

Сохранить традиционную культуру — это значит обеспечить ей возможность нормального, свободного, естественного развития. И тогда никакие изменения социально-исторических условий, если только они не будут противоречить развитию культуры вообще, не смогут уничтожить и ее естественной, основополагающей формы — формы изустного искусства, всегда проявляющего удивительную жизнестойкость и способность к адаптационному развитию.

Вместо эпилога      Майским полднем 1982 года иду по берегу Вильняле. Иду неспеша, у самой воды, по узкой гранитной полосе. Справа неслышно обгоняет меня широкое речное течение. Слева круто взбегают поросший травой склон, усыпанный сияющими на солнце одуванчиками. Река понемногу забирает влево, и взгляду открыт лишь довольно пустынный противоположный берег.

Кругом тишина, непривычная для большого города. Уличные шумы сюда почти не долетают. Прохожие и машины, редкие в этот час, скрыты высоким верхним краем откоса. Я тихо бреду у самой кромки воды, и течение властно увлекает за собой мои неспешные мысли.

Но что-то вдруг выводит меня из внутреннего сосредоточения. На половине склона, если немного поднять взгляд, парень и девушка. Их яркие — белое с красным — одежды как радостный возглас на тихом фоне травы. Лица запрокинуты к безоблачной синеве неба. На глаза надвинуты венки из успевших привянуть цветов. Их поза недвижна и покойна. Сколько часов, лет, тысячелетий они здесь? И словно никогда и никуда не собираются уходить.

Не ускоряя шага, не поворачивая головы, неслышно прохожу мимо. Теперь они, должно быть, уже не видны за плавным изгибом берега, и идущим навстречу двум девочкам с собачкой трудно, наверное, понять мою безадресную улыбку. Впрочем, девочкам не до меня. Симпатичная, хорошо ухоженная такса, которую они с трудом удерживают на поводке, все время порывается напиться из реки. Девчушки в четыре руки оттаскивают ее от опасной кромки. Одна из них извлекает из сумки поллитровую банку и, с усилием стянув с нее тугую эластичную крышку, ставит перед собачкой. Та сначала упирается, потом нехотя лакает, кося глазом то на меня, то на струящуюся рядом речную гладь.

По реке плывут свежие стружки, скользит тополиный пух. Сама же вода чиста и прозрачна. Под берегом снуют маленькие юркие рыбешки. Глядя на них, хочется вспомнить, как пахнет речная вода. Уж, наверное, не хуже водопроводной.

У собак отличное чутье. Да и мальки — самим фактом резвого своего существования — разве не лучшая аттестация очистным сооружениям?

Похоже, что рыбкам здесь и в самом деле неплохо. Одно из двух. Либо они притерпелись к промышленным стокам, либо — и это скорее похоже на правду — времена, когда эти стоки отравляли реку, ушли в прошлое. Почему же мы так настойчиво отказываемся пить воду, если она предварительно не пропутешествовала километрами металлических труб?

Меня неудержимо тянет попробовать на вкус эту реку. Вода приятно холодит ладони, запах ее кажется знакомым с детства. Хочется пить еще и еще. Но больше двух-трех глотков я себе не позволяю. Мало ли что. Воображаю разговор с врачом, если придется вдруг с ним объясняться. Скорее всего его очень насторожат ссылки на прекрасное самочувствие мальков или на авторитет собачьих инстинктов.

И я снова не могу сдержать улыбки. Тем более, что и теперь, по прошествии нескольких минут, по-прежнему ощущается приятная свежесть во рту, и послевкусие, которому я привык доверять больше, чем вкусу, отчетливо говорит мне, что беседа с врачом не состоится.

Пара прохладных глотков утолила мое любопытство. Ощущая прилив бодрости, я шагаю дальше и уже не пытаюсь согнать с лица улыбку. Мне кажется, будь я рыбой, тоже бы улыбался этому солнечному дню, этим пустынным набережным и этим странным людям, готовым умереть от жажды на берегу полноводной реки. А все потому, что прежде, должно быть, чуть было не довели реку до плачевного состояния. Теперь даже рыбаков не видно. Тоже, небось, предпочитают ничуть не менее живучую рыбу далеких океанов.

Но вот, впрочем, и рыбаки. В тени у моста, на каменных ступенях спуска — два подростка с удочками. В прозрачных полиэтиленовых пакетах — вполне приличный улов. Очевидно, для кошки. Или просто, ради спортивного интереса. Пробую уточнить, но улыбки в ответ не получаю. Вероятно, не поняли. Интересно, изучают ли у них в школе русский язык? Не может быть, чтобы не изучали. Почему же тогда не поняли? Не следовало, вероятно, отвлекать людей, занятых серьезным делом. Впрочем, удачи я им, кажется, не спугнул. При мне и один и другой снимают с крючков очередную, хлестко бьющуюся в ладонях рыбешку.

Молчание становится неловким. Надо как-то выходить из положения. Подбираю слова, которые, наверняка, есть и в литовском («центр», «монумент»), и пытаюсь уточнить, как пройти к памятнику Ленина. Обменявшись парой хмурых фраз, мальчуганы по-прежнему недоуменно пожимают плечами. И тут, мне кажется, я нахожу достойный выход. В моих скудных языковых запасах есть одно витиеватое литовское выражение.

С его помощью я подчеркнуто учтиво прощаюсь с моими неслогоохотливыми собеседниками и, оставляя их с раскрытыми от изумления ртами, устремляюсь наверх. Но не по каменным ступеням, а наискось, по заросшему травой склону. Прямо туда, где, по моим расчетам, должны находиться — не более, чем в десяти минутах ходу — и памятник Ленина, и расположенная напротив него Вильнюсская консерватория. Там — давно пора было вспомнить — мне предстоит сегодня лекция об актуальных проблемах советской музыкальной фольклористики.

Подниматься по цветущему откосу значительно легче, чем я ожидал. Ноги сами находят опору, словно на ступеньках невидимой лестницы. Только теперь замечаю, что весь склон — это огромная, скрытая от глаз решетка. Ее ровные квадратные гнезда ограничены узкими, лишь слегка выступающими из земли торцами бетонных плит. Сверху они густо заросли травой и одуванчиками — сразу и не догадаешься, как все устроено. Легкий и прочный железобетонный каркас несет на себе зеленые благоухающие берега, по которым впору пасти коров или с песней пройти косарям. И право же, я нисколько не удивлюсь, если рядом раздастся вдруг хриплый пастуший рожок или за верхним откосом встретят меня будоражащие голоса весеннего хоровода.

Выбравшись наверх, взглядываю на часы. Времени остается ровно столько, чтобы поспешить в консерваторию. Никого больше не спрашивая, напрямую пересекаю улицы. И, усмехаясь, думаю о досадных стереотипах нашего сознания.

Почему мы так привыкли? Если цветы для венков, то непременно луговые. Но если утолить жажду, то обязательно из-под крана. Если набережная в столице, то, конечно же, в гранитных монолитах. Ведь вот же, возможен оказался убедительный симбиоз индустриального и природного, травы и бетона! И река не размывает берегов, и трава не взламывает асфальта. Да так ли это и ново? Разве не сам я восхищался лозой, плодоносящей на многоэтажном панельном фасаде в другом тысячелетнем городе?

Я шагаю, улыбаясь, и уже знаю, с чего начну свой разговор со студентами. Я расскажу им о солнечной прогулке по берегу Вильняле, о влюбленных и рыбаках, о нежелающей пить собачке, о цветущей поверх бетонной решетки траве. А потом, после всего, что надлежит сказать о фольклоре и современности, снова вернусь к этим образам. И пусть они прозвучат маленьким разноголосым гимном неистребимому и животворному в природе, в людях и в том, что ими совместно создано.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы современной фольклористики.— Л., 1980.
2. Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов: Материалы семинара.— Ереван, 1977.
3. Американская социология: Перспективы, проблемы, методы.— М., 1972.
4. Андрущенко Е. Г. Межличностные контакты и массовая информация // Вопросы философии. 1971. № 6.
5. Асафьев Б. О народной музыке.— Л., 1987.
6. Ахметов Х. Башкирские протяжные песни.— М., 1978.
7. Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике // Наш современник. 1979. № 10, 12; 1980. № 3; 1981. № 1, 5, 6, 7.
8. Богораз В. Г. Чукчи.— Л., 1934. Ч. 1.
9. Бродский И. К изучению музыки народов Севера РСФСР // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных.— М., 1976. Вып. XXIX.
10. Геворкян Г. А. О проблеме понимания // Вопросы философии. 1980. № 11.
11. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX—XX века. Очерки.— М., 1981.
12. Гошовский В. У истоков народной музыки славян.— М., 1971.
13. Гошовский В. Социологический аспект музыкальной этнографии // Българско музикознание: Година IX. 1985. Кн. 4.
14. Гусев В. О критерии фольклорности современного народного творчества // Современный русский фольклор.— М., 1966.
15. Гусев В. Фольклор: История термина и его современные значения // Советская этнография. 1966. № 12.
16. Гусев В. Е. Эстетика фольклора.— Л., 1967.
17. Гусев В. Е. О современном фольклоризме // Фольклор и общество.— София, 1977.
18. Днепров В. Музыка в духовном мире современника // Сов. музыка. 1970. № 7; 1971. № 1, 4.
19. Дубравин В. Русские календарные песни на Украине.— М., 1974.

---

\* В предлагаемый список литературы, помимо цитированных, включены также источники, не имеющие ссылок в тексте книги, но связанные с ее проблематикой и помогающие уяснить позицию автора.

20. Вмельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики.— Л., 1978.
21. Ефименкова Б. Северные байки: Колыбельные песни Архангельской и Вологодской областей.— М., 1978.
22. Живков Тодор Ив. Народ и песен: Проблеми на фольклорната песенна традиция.— София, 1977.
23. Зализняк А. А., Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. О возможности структурно-типологического исследования некоторых моделирующих семиотических систем // Структурно-типологические исследования.— М., 1962.
24. Земская Е. А., Китайгородская М. В., Ширяев Е. Н. Русская разговорная речь: Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис.— М., 1981.
25. Земцовский И. Народная музыка и современность: К проблеме определения фольклора // Современность и фольклор: Статьи и материалы.— М., 1977.
26. Земцовский И. И. О творческой природе фольклора // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов.— Л., 1979.
27. Земцовский И. Фольклористика в системе музыковедческих дисциплин // Сов. музыка. 1982. № 9.
28. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР.— М., 1976.
29. Иванов В. В. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии // Литература и культура древней и средневековой Индии.— М., 1979.
30. Ингарден Р. Исследования по эстетике.— М., 1962.
31. Информационное письмо СК СССР, № 7—8, 1974.
32. Истомин И. Трудовые припевки плотогонов.— М., 1979.
33. Каган М. Морфология искусства.— Л., 1972.
34. Канэ Юлия. Не городу, но миру: Заметки о современной белорусской прозе // Вопросы литературы. 1982. № 6.
35. Касьянова И., Чувашов М. Мордовские (эрзянские) причитания.— М., 1979.
36. Квитка К. В. Избранные труды. М., 1973. Т. 2.
37. Колесов М. К современным спорам о сущности фольклора // Вопросы теории и эстетики музыки.— Л., 1972. Вып. 11.
38. Кочемасов В. Родники талантов // Правда. 1976. 25 сент.
39. Кубик Г. Специфика африканских музыкальных культур // Музыка: Новая зарубежная литература.— М.: Информкультура, 1977. Вып. 1 (науч. реферат).
40. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.— Л., 1958.
41. Лайонз Джон. Введение в теоретическую лингвистику.— М., 1978.
42. Лебединский Л. Пять очерков о шалыпинском прочтении нотного текста // Мастерство музыканта-исполнителя.— М., 1972.
43. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29.
44. Линг Я. Шведская народная музыка.— М., 1981.
45. Локвуд Дуглас. Я — абориген.— М., 1971.
46. Лорка Федерико Гарсиа. Об искусстве.— М., 1971.
47. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.— М., 1973.
48. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам.— Тарту, 1979. Вып. 10.
49. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ.— М., 1965.
50. Мазель Л. Исследования о Шопене.— М., 1971.



86. Фейнберг Е. Л. Кибернетика, логика, искусство.— М., 1981.
87. Фольклор и художественная самодеятельность.— Л., 1968.
88. Фольклор. Поэтическая система.— М., 1977. *Musik (Sammlung)*
89. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа // Музыкальное искусство и наука.— М., 1973. Вып. 2.
90. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции.— М., 1986.
91. Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала // Свод археологических источников.— М., 1971. Вып. ВЧ-12 (2).
92. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории.— Л., 1986.
93. Шатковский П. На пути к импровизации // Проблемы развития системы музыкального образования. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1986. Вып. 87.
94. Шубкин В. Пределы // Новый мир. 1978. № 2.
95. Эвальд З. В. Песни Белорусского Полесья/Сост. и текстологич. подготовка к печати З. Я. Можейко.— М., 1979.
96. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против».— М., 1975.
97. Adorno Theodor W. Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf Theoretische Vorlesungen.— Frankfurt a. M., 1962.
98. Bartók B. Das ungarische Volkslied: Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien.— Berlin; Leipzig, 1925.
99. Baumann Max Peter. Musikfolklore und Musikfolklorismus.— Winterthur/Schweiz, 1976.
100. Collaer Paul. Ozeanien // Musikgeschichte in Bildern.— Leipzig, 1965. Bd 1/1.
101. Elschek Oskár. Hudobná veda súčasnosti. Systematika, teória, vývin.— Bratislava, 1984.
102. Hood M. The Ethnomusicologist.— N. Y.; Düsseldorf, 1971.
103. Knepler G. Geschichte als Weg zum Musikverständnis.— Leipzig, 1977.
104. Lomax Alan. Folk Song Style and Culture.— Washington, 1968.
105. Merriam Alan P. The Anthropology of Music.— Evanstown, 1964; 2-th ed. 1968.
106. Moore Michael. The Seeger Melograph Model C // Selected Reports in Ethnomusicology. 1974. Vol. 2. No 1.
107. Moore S. Music for Life's Sake: Mediatory Role of the Arts for Socialisation in Non-Industrialised Regions. U/p, 1982.
108. Nettles Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology.— London, 1964.
109. Rouget Gilbert. À propos de la forme dans les musiques de tradition orale // Les Colloque de Wegimont 1.— Bruxelles, 1956.
110. Rouget G. La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.— Paris, 1980.
111. Sachs Curt. The Wellsprings of Music.— N. Y.; Toronto, 1965.
112. Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft.— München, 1922. Bd 1.
113. Suliteanu Ghizela. Psihologia folclorului muzical: Contributia psihologiei la studierea limbajului muzicii populare.— Bucuresti, 1980.
114. Suppan W. Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung.— Stuttgart, 1966; 2 Aufg. 1978.
115. Ze studiów nad metodami etnomuzykologii/Pod red. A. Czekanowskiej i L. Bielawskiego.— Wrocław, Ossolineum, 1975.
116. Wiora Walter. Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung — Darmstadt, 1975.

С режиссером-оператором фильма «Времена сновидений»  
Андрисом Слапиньшем (верховья реки Мулемкон).  
Южная Якутия, июль 1980 г.





С помощью этой «огневой доски»  
его предки добывали священный огонь.  
*Фото А. Х. Сланиншиа.*

Починка нарты. Чукотка, Ваежская тундра, апрель 1981 г.  
*Фото А. Х. Сланиншиа.*

Практикующая 98-летняя  
эвенкийская шаманка  
Матрена Петровна Курбальтинова  
(верховья реки Мулемкон).  
Фото А. Х. Слапневича.



В Музее этнографии  
имени Петра Великого  
в Ленинграде  
фрагменты камлания  
демонстрирует Прокопий Егорович  
Слепцов из поселка Белая гора  
Абыйского района Якутии.  
Ему помогает  
в качестве кутуруксута  
Семен Семенович Егоров  
из поселка Нюрба  
Ленинского района.  
Фото А. Х. Слапневича.





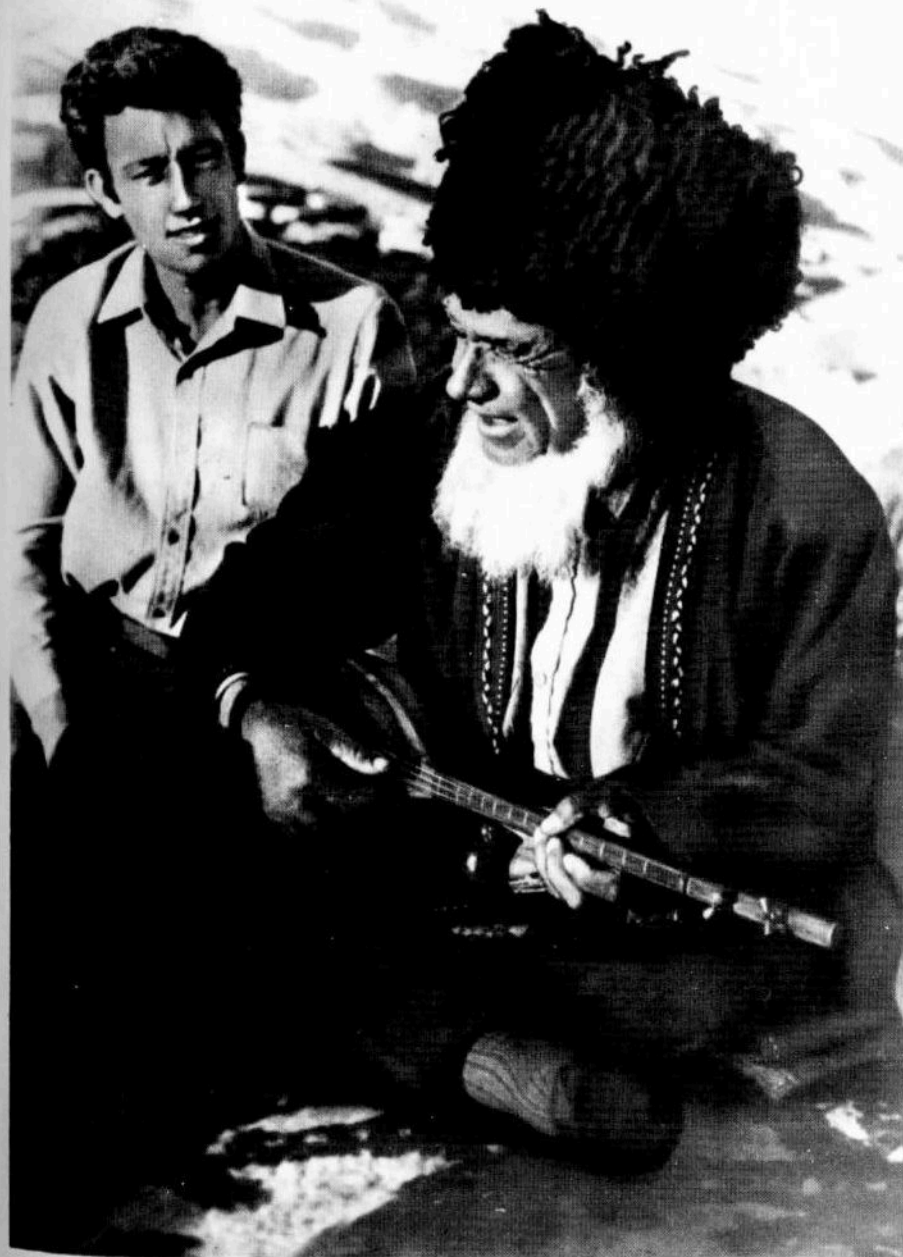
На свадебном тое в Горном Алтае.  
*Фото А. Н. Ратникова.*



Знаменитый алтайский кайчи (певец-сказитель)  
Алексей Григорьевич Калкин с сыном.  
*Фото А. Н. Ратникова.*

Кер-бахши — один из хранителей  
туркменской устно-профессиональной традиции.  
*Фото из собрания Н. Н. Абубакировой.*

«При пении дамак-ляле женщины слегка постукивают  
указательным пальцем по кадыку» (В. Беляев).  
*Фото из собрания Н. Н. Абубакировой*





Сай-Улдзий (Самбудаш) — знаток «книжных сказов»  
(бэлсэн улигеров) из внутренней Монголии.  
*Фото автора.*

Запись ведет бурятский фольклорист Дашинима Санжиевич Дугаров,  
участник советско-монгольской музыкально-этнографической экспедиции.  
Среднее Гоби, июль 1976 г.  
*Фото автора.*





«Крыловая» (хороводная) песня казаков-некрасовцев  
в концерте «Поэтика художественной памяти».  
Малый зал Московской консерватории, 6 октября 1982 г.  
*Фото Г. Д. Розова.*

Концертная сцена едва ли не самый радикальный способ  
преодоления аутентичности фольклора, но народные мастера  
способны заставить забыть об этом даже фольклористов.  
*Фото А. Ф. Юрманова.*





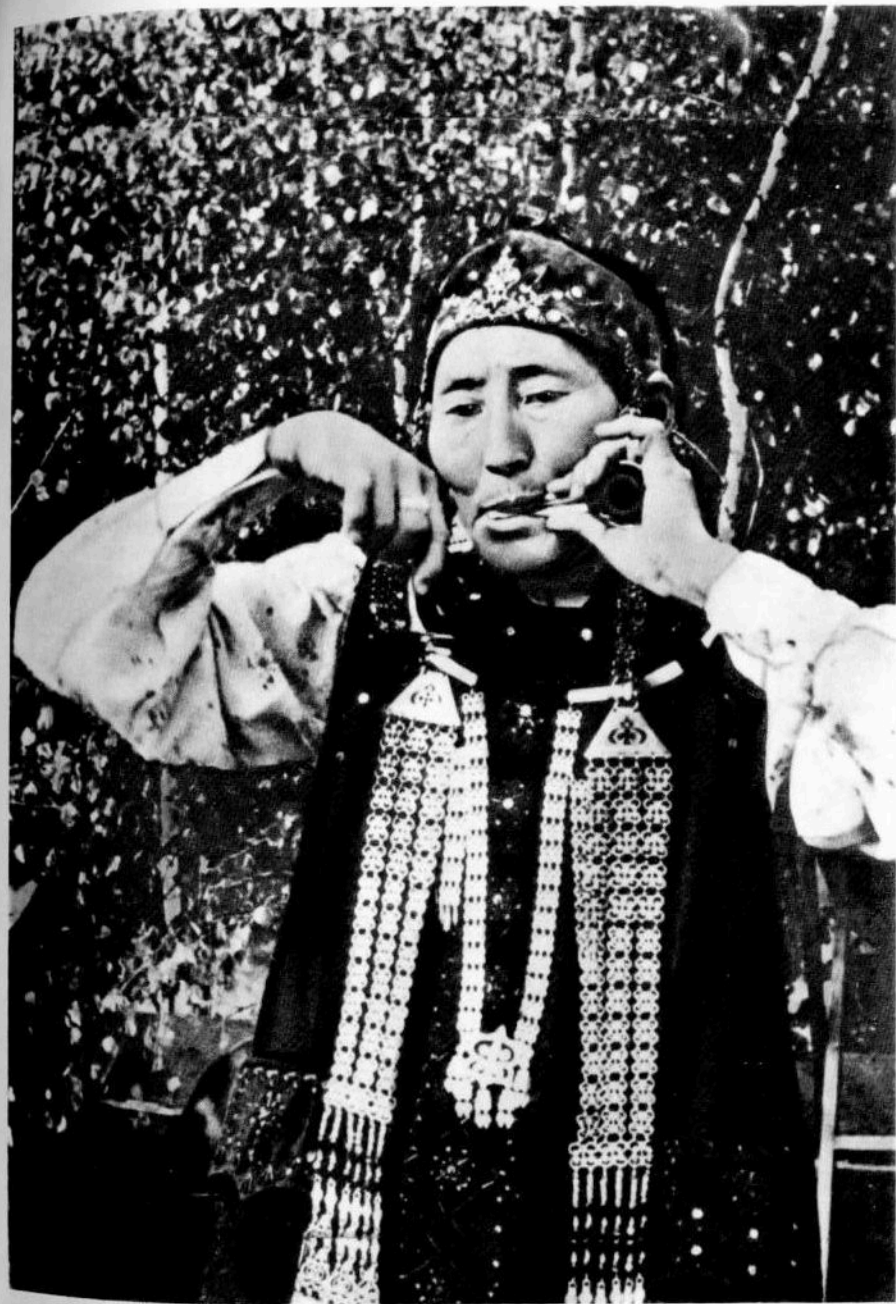
Песни чувашских посиделок из села Четырла  
Шепталинского района Куйбышевской области  
на фестивале «Композитор и фольклор». Куйбышев, ноябрь 1976 г.  
*Фото А. Н. Ратникова.*



На кингула-тикчи играют удэгейцы Валерий Сигде и Михаил Суанка.  
Всесоюзный дом композиторов, 10 декабря 1983 г.  
*Фото А. Ф. Юрманова.*

Якутский хомус равно уместен  
и на столичной сцене

и в самодеятельном концерте  
на лоне родной природы.  
*Фото А. Н. Ратникова.*





На ысыахе.  
Традиционный якутский  
кумысный праздник  
в совхозе «Эльгыйский»  
на Вилюе  
(Сунтарский район),  
июнь 1972 г.  
Фото А. Н. Ратникова.





Ольга Ивановна Маничкина —  
признанный лидер подсерединских песенниц.  
На областном фольклорном празднике в селе Подсереднее  
Алексеевского района Белгородской области, 25 августа 1984 г.  
*Фото Е. К. Глазычевой.*

Григорий Иванович Алтунин, балалаечник и частушечник  
из села Фошеватово Волоконовского района Белгородской области.



Мы не вашего села,  
Не вашего селения,  
Не по-вашему поем,  
Просим извинения.

На фольклорном празднике в Подсереднем  
вновь встретились давние «конкуренты».  
*Фото Е. К. Глазычевой.*

