

И. И. Земцовский

Этномузыковедческие заметки об этнической традиции

Историку фольклора, изучающему динамику процесса, всегда нужно знать о фольклоре неизмеримо больше, чем может дать ему современное состояние науки.

Б. Н. Путилов [573, с. 19]

1

Не только сам фольклор находится в постоянном развитии, в бесконечных процессах изменения, обогащения, новообразования, утрат, преобразования, переосмысления, перегруппировки и т. п., но и мысль о нем постоянно идет вперед, в результате чего фольклор находится как бы в бесконечном процессе не только самораскрытия, но и раскрытия его со стороны исследователей. При этом темпы развития самого фольклора и научных представлений о нем, разумеется, не совпадают. Наука то урывками отгадывает давно прошедшее, отлившее в типы и чуть ли не готовое стать инерционным, то, напротив, фиксирует и спешит обобщить едва лишь народившееся и еще не устоявшееся. Спрашивается, что же мы хотим описывать? Хорошо устоявшееся? Типовое? Структуры? Винегрет из разновременных и разнотерриториальных диалектов (локальных традиций)? Или же основные и периферийные процессы? Или же ведущие принципы исполнительского общения и формотворчества? Или же самое мышление этнофоров? Увы, сегодня у нас нет возможности дать адекватную картину русского музыкального фольклора в его реальной исторически сложившейся целостности по целому ряду причин, начиная с исходной — отсутствия единой системы описания его данных, выполненной на одинаково разностороннем и документально надежном уровне¹. Да, мы можем подвести некоторые итоги, охарактеризовать некоторые тенденции

¹ Ср. вывод В. А. Лапина: «У нас нет ни общей исторической концепции русского музыкального фольклора, ни собственно теории русской народной музыки, ни системы адекватных аналитических методов» [495, с. 29].

и наметить некоторые открывающиеся перспективы, но мы должны отдавать себе и своим читателям абсолютный отчет в том, что большинство наших выводов с неизбежностью носит все еще предварительный характер, а многим из них навсегда суждено оставаться таковыми. Короче, мы в состоянии предложить ряд гипотез, иногда даже выстраивать их в гипотетические же системы, но мы не в состоянии вразумительно ответить на многие вопросы, связанные с генезисом, смыслом и природой обнаруживаемых в устной традиции феноменов, процессов и тенденций.

В этом смысле наше продвижение вперед должно быть крайне осторожным, с учетом всего накопленного багажа сведений и знаний и с постоянной готовностью их относительно критического осмысления с позиций вновь раскрываемых (и становящихся доступными нам) фактов. То, что мы могли сказать вчера, отличается подчас чуть ли не как небо от земли от того, что мы можем сказать сегодня, и не будем полагать сегодняшнее слово последним. Через несколько лет наши знания о русском фольклоре и наше мастерство интерпретации этих знаний может измениться радикально.

2

Распад СССР породил, среди прочих, две противоположные тенденции. Обе они столь же сильны, сколь и знаменательны.

Одна из них отмечена естественным и законным усилением русского национального самосознания (и нового, все чаще лишенного старой советской идеологии, русского исторического патриотизма), тем не менее принимающего подчас крайние, чтобы не сказать уродливые формы традиционного (великорусского и даже великодержавного) шовинизма.

Другая из них, идущая от окружающих русских (и густо вкрапленных в российскую территорию) этнических меньшинств, не менее естественно отмечена ростом их собственного национального (или этнического) самосознания, тенденцией отторжения от великорусских концепций как государственных, подавляющих, нивелирующих их самобытность и даже больше того — как закрывающих всякую возможность ставить вопрос об их историческом вкладе в русский этногенез, в русскую культуру и искусство. Однако и эта тенденция знает свои крайности, преувеличения и, мягко говоря, поспешные заключения.

В обоих случаях легенды нередко принимаются за быль, а мифология подчас выдается за историю. Признание исторической правды дается с трудом обеим сторонам. Можно сказать, что сегодня все народы бывшего Советского Союза так или иначе переосмысливают (а иногда и буквально переписывают) свою историю и создают, вольно или невольно, новую мифологию о происхождении и путях формирования своего этноса. Приведу для примера крайнюю позицию, сформулированную в откровенно панкыпчакском духе:

Кто есть кто на Руси, сказать сразу трудно. Однако даже приблизительные расчеты показывают, что не менее 50—80 миллионов русских — половина! — есть степняки-тюрки, записанные «русскими». А половина другой половины «русских» есть финно-угорские народы, которые тоже к славянам имеют очень далекое отношение (курсив авт. — И. 3.).

[343, с. 328]²

Даже если мы на время смиримся со столь воистину приблизительными расчетами предельно увлеченного своей идеей автора, то и тогда обязаны будем задать себе главный в нашем случае (чтобы не сказать, решающий) вопрос: а как это сильное историко-этногенетическое обстоятельство сказалось на русском музыкальном фольклоре? Действительно ли невозможно провести грань между тюркскими, финно-угорскими и русскими песнями, танцами, инструментами и наигрышами на них? Действительно ли так уж и невозможно даже на слух отличить русское музыкальное звучание, русскую музыкальную интонацию и артикуляцию от любого тюркского, финно-угорского или какого-либо другого этнически характерного звучания, интонации и артикуляции? Неужели традиционная система русского музыкального фольклора так уж слаба, что даже заимствованное от других народов не смогла, как это делают все народы мира без исключения, освоить и переработать по-своему вплоть до полного растворения инородных элементов в системе русского этнического мышления, в системе характерно-русского музыкального звучания? Для любого специалиста-музыковеда, способного отличить русское звучание на слух, ответ на все эти вопросы очевиден. Так, З. В. Эвальд, например, после первой же своей полевой работы на Русском Севере отмечала поразившее ее обстоятельство:

Деревня, как губка, впитывает новые интонационные элементы и перерабатывает их по-своему, почти постоянно дробя их и вновь воссоздавая, но перемешав с местными напевами и попевками.

[242, с. 166]

Эта активность русской деревни, выражающаяся не просто в «ассимиляционной способности русского народа» (В. Н. Харузина), но в его таланте преобразовать все заимствуемое на свой лад, творя его как бы заново, чрезвычайно существенна для всей русской истории. Дело лишь в том, как трактовать эту способность и как отличать в ней общерусское свойство как таковое от бесконечного разнообразия его локальных проявлений.

Хочется напомнить знаменательные слова В. Ф. Одоевского, сказанные им свыше ста тридцати лет назад на открытии Московской консерватории:

«Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев, это еще понятно; но отчего характер русского напева мы разом, бессознательно

² Книга издана ТОО «ПИК-КОНТЕКСТ» 50-тысячным тиражом.

отличаем посреди какой бы то ни было музыки и невольно говорим: здесь что-то русское?» И после этого следовал известный призыв Владимира Одоевского «бессознательное донные ощущение перевести на технический язык». О том же, по сути, он писал еще в 1843 году: «русскую старинную народную песню вы угадаете между тысячами мелодий — она резко обозначается даже для иностранца».

См.: [594, с. 91, 90]

Для прошлого века этого признания было вполне достаточно. Тогда основной задачей нарождающейся русской мысли о музыке устной традиции была естественная попытка показать своеобразие русской музыкальной системы как таковой, взятой во всей ее возможной целокупности, и с этой целью подчеркнуть ее коренные отличия от западноевропейской музыкальной системы. Этим были обусловлены столь оправданные тогда поиски *общерусского*, т. е. нормативного для всей русской музыки как некоего культурного и национально-характерного массива, противопоставляемого всем иноэтничным культурным массивам³. Сила и привлекательность этой тенденции давала ей жизнь на протяжении как минимум целого столетия русской истории, вплоть до самого недавнего времени. И не только в музыкальной фольклористике, но и в других смежных дисциплинах⁴.

3

По той же причине сложилась одна из сильнейших мифологем русского этномузыкознания, издавна занятого поисками русского национального единства в музыке устной традиции. По словам Б. М. Добровольского, в сборниках русских песен всего XVIII в. и даже в знаменитом собрании «Песни донских казаков» А. М. Листопадова, опубликованном в середине нашего столетия, буквально «уничтожены локальные особенности мелоса (курсив мой. — И. З.)» — в угоду предвзятой концепции «общерусскости» [417, с. 146].

Все это бесспорно, но, тем не менее, факт остается фактом — русская фольклорная песня в ее подлинном, аутентичном звучании все же узнаваема (*опознаваема*) на слух (по крайней мере на слух профессиональный, тренированный), какой бы диалект она собой ни представляла, где бы она ни звучала и откуда бы ни вела свои истоки. «Общерусского звучания» как бы и вправду не существует, но, тем не менее, песня любого русского диалекта звучит для нас — пусть субъективно (и более того, аналитически необъяснимо для большинства ее слушателей) — звучит всегда и «по-

³ Ср., например, название классической книги П. П. Сокальского — «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом, и отличия ее от основ современной гармонической музыки» [624].

⁴ Напомню для примера работу академика А. И. Соболевского (1856—1929) «Русский народ как этнографическое целое» [622].

русски», и, так сказать, «по-фольклорному», то есть как что-то безусловно аутентичное, неподдельно устное — не «сочиненное», но созданное раз и навечно и потому из века в век существующее как абсолютно органическая данность.

Однако сегодня, в попытках сколь-либо серьезно аргументировать русскую этническую специфику в музыке устной традиции, нас подстерегает иная трудность, не менее серьезная. И связана она с двумя капитальными вопросами: 1) что есть «русское» (т. е. «перевели» ли мы уже его ощущение на «технический язык»?) и 2) есть ли вообще, объективно говоря, это «русское» (в смысле «*общерусское*») именно в фольклоре и в музыке устной традиции в принципе?

Когда мы говорим о русской профессиональной классической музыке, которая и была призвана своими средствами ответить на эти вопросы и исторически утвердить русский национальный стиль в музыке письменной традиции, второй из этих вопросов просто не стоит, а что касается первого, то наши классики, начиная с Глинки, прекрасно ответили на него своей музыкой и, подобно Пушкину в литературе, создавшему русский (как общерусский) национальный письменный язык, создали русский национальный язык в музыке, по крайней мере для своего исторического этапа понимания этой искомой «русскости»⁵.

Совсем другая ситуация, однако, возникает сегодня при обращении к русской музыке устной традиции, как и к фольклору вообще.

Можно сказать, что по отношению к фольклору вопрос об *общерусскости* поставлен в принципе неправильно: с современных научных позиций он просто некорректен. Полезно прислушаться к справедливому разъяснению Б. Н. Путилова, сделанному им в Новосибирске на заседании участников подготовки Свода фольклора народов Сибири и Дальнего Востока в 1987 г. (препринт):

Отношение фольклора регионального и фольклора общенационального не может быть уподоблено отношению диалектов и национального языка, потому что диалекты существуют как реальность и национальный язык тоже существует как реальность. А вот национальный фольклор, если его брать в живой традиции, а не в книжной, есть **совокупность** этих самых региональных и диалектных традиций⁶.

Иначе говоря, общерусского фольклора никогда и нигде не существовало и не существует; все, что мы имеем, есть совокупность множества региональных очагов его, есть множество региональных традиций.

В области музыкальной фольклористики это было программно осознано еще в ранних трудах К. В. Квитки и Е. В. Гиппиуса, т. е. в 1920—30-е гг. Гиппиус буквально завещал своим ученикам проводить планомерное аре-

⁵ Вспомним в этой связи глубоко исторический подход к данной проблеме Б. В. Асафьева, который, в частности, писал: «Пора установить равноправность „русских стилей“ в отношении их исторической последовательности» (см.: [361, с. 130 и след.]).

⁶ Подчеркнуто и выделено мною. — И. З.

альное исследование традиционной русской песни, начиная с областей украинского и белорусского пограничья, где зафиксированы «исторически наиболее ранние и по всей вероятности корневые традиционные формы песенного искусства восточных славян» [404, с. 7]. По сути, Гиппиус ратовал — в перспективе — за создание музыкально-диалектной карты русского музыкального фольклора. Действительно, конкретный живой материал, накопившийся в итоге многолетних полевых исследований русских фольклористов XX в., особенно начиная с первых комплексных экспедиций ленинградских искусствоведов на Русский Север (1926—1927) и последующего за ними издания в 1937 г. фундаментального сборника Гиппиуса и Эвальд «Песни Пинежья» [553], естественно породил тенденцию к разработке и показу как можно более детализированной картины русской музыки устной традиции по всем многочисленным и конкретным очагам ее существования или, как теперь принято говорить, по всем ее локальным традициям. Реализация этой тенденции и породила то, что еще десятилетие назад Б. Б. Ефименкова, ученица Гиппиуса, смело назвала «эпохой ареальных исследований»⁷.

Можно сказать, что окончательное признание отсутствия единой системы русского фольклора — будь то жанровая система, ладовая, ритмическая, тембральная или фактурная, — только сейчас, да и то с боями, становится если не аксиомой, то по крайней мере самой фундаментальной рабочей гипотезой современного русского этномузыказнания⁸. В этом русле находятся все последние достижения и буквально открытия отечественной науки, связанные с целенаправленным обследованием русских этнических территорий и с первыми серьезными опытами картографирования добытых в поле и аналитически обработанных сведений.

Очевидно, что если современное русское этномузыказнание еще и не вполне научилось, но упорно учится переходить от романтического и, скажем, идейно-политического общерусского единства (критическим испытанием которого явился произошедший на наших глазах распад бывшей Российской империи) к реальному богатству конкретных локальных

⁷ См. ее статью о русских причитаниях стабильной структуры [433, с. 93].

⁸ Аналогичное наблюдается и в большинстве смежных народоведческих дисциплин — фольклористике, этнографии, языкознании, стиховедении, и др. См., например, последние две книги из серии «Русский Север» [588, 589], имеющие, соответственно, подзаголовки «Локальные группы Русского Севера» и «К проблеме локальных групп», или докторскую диссертацию И. Я. Богуславской «Проблемы формирования местных художественных особенностей в народном искусстве» [385], или программную статью А. Т. Хроленко «Наддиалектен ли язык русского фольклора?» [659], дающую категорически отрицательный ответ на поставленный в заголовке вопрос. Е. В. Гиппиус, например, еще в 1928 г. в статье о культуре протяжной песни на Пинеге писал о всей бесполезности изучения абстрактного «единого стиха русской песни» [402, с. 116]. См. также кн. «Локальные традиции и жанровые формы фольклора» [508]. Примеры подобных высказываний можно было бы без труда умножить. Самой крупной теоретической работой этого направления выступает, однако, книга очерков и этюдов В. А. Лапина [495].

традиций, то «обратный», так сказать, переход к идеологически желанному подчас определению искомого «общерусского» во всей пестроте локального «русского» остается процедурой еще не изведанной. Видимо, все попытки такого «перехода» в рамках традиционного фольклора должны быть пока оставлены. Мы не знаем, как совместить ощущение единства русского фольклора с признанием принципиального отсутствия в нем некоей единой системы. Мы не знаем, как показать «систему локальных традиций»⁹, не выстраивая при этом никаких псевдосистем.

4

Для меня совершенно очевидно, что всеобъединяющим понятием, охватывающим буквально все — от сохранившихся местами обрядовых закличек весны до ставших новым фольклором гитарных песен Булата Окуджавы (1924—1997) — остается то широкое понимание русской музыки устной традиции, которое справедливо связывается у нас с именем Б. В. Асафьева. Он включал в это понятие всю традиционно звучащую культуру деревень, поселков, слобод и городов, культуру, присущую всем классам общества без исключения, и рассматривал ее как «массовое непрерывное творчество, проявляющееся по всей стране» [363, с. 76].

Должно быть ясно, что такое понимание не тождественно былой идеализации фольклорной традиции как некоего непременно «общенационального единства» и что оно содержит определенную перспективу для дальнейшего продуктивного осмысления реальных (и реально взаимосвязанных) исторических процессов, имевших и имеющих место в историческом и географическом лабиринтах устной традиции.

Если же мы позволим себе сосредоточиться на собственно традиционном для России крестьянском фольклоре как главном предмете русского этномузыкального знания, то на повестку дня встанут многочисленные и крайне дискуссионные теоретические и практические вопросы конкретно этномузыковедческого изучения всех его локальных традиций — того, что я называю фольклорной «мелосферой» России, — и, разумеется, их последующего картографирования. Назовем его *мелокартографированием*.

Говоря о локальных традициях в фольклоре, мы сталкиваемся, по сути, с тремя объектами, как бы с тремя предметами изучения. Практически мы постоянно боремся, сознательно или бессознательно, за то, чтобы выбрать одно из трех: я имею в виду саму безличную традицию (1), творящего ее человека-этнофора (2) и творимые им (и наследуемые данной традицией) некие тексты, конкретные произведения с постоянно пульсирующими пучками их вариантов (3). Всякая традиция отмечена характеризующими ее локальными системами жанров, теми или иными особыми

⁹ Систему, которую постулирует в русской народной музыке В. А. Лапин [Там же, с. 4].

типами многоголосия, специфической манерой артикулирования произведений отдельных жанров, предпочтительными звуковыми идеалами, своей системой функций (и системой своих функций) и т. п., в том числе большей или меньшей мерой прозрачности своих границ, своей открытостью иным традициям и их воздействию. Мы практически всегда готовы изучать традицию как таковую, справедливо вычлняя ее жанровую (или жанрово-стилевую) доминанту как централизирующий фактор данной традиции, влияющий на другие жанры или даже втягивающий их в более крупное единство (см.: [488, с. 181]). Такой подход чрезвычайно важен, он дает нам огромный материал, буквально вызывающий к систематизации, картографированию, разностороннему анализу, историческим и прочим трактовкам и т. п. Тогда, при внимательном сборе материала и тщательном его анализе, выясняется, что «каждая данная локальная традиция представляет собой не один стиль, но некоторую систему музыкально-песенных стилей» [Там же, с. 183].

К сожалению, мы еще не умеем методологически корректно и продуктивно сочетать этот, скажем так, 1) традиционный (т. е. идущий от анализа локальной традиции) подход, как минимум, с двумя другими — 2) подходом к традиции, как состоящей из живых людей, ее творцов и их традиционного (в том числе ритуального и художественного) поведения и общения (т. е., очевидно, подход антропологический, чтобы не сказать «этнофорический») и 3) подходом к традиции как состоящей из мириада характеризующих ее текстов (подход филологический или «герменевтический», если так можно сказать). При этом мы нередко забываем, или, по крайней мере, не даем себе труда обдумать это методологически (т. е. с радикальными последствиями для нашего анализа собираемого и используемого материала), что всякая традиция включает в себя в то же время и человека, и тексты. Сказанное справедливо и по отношению к двум другим членам нашей триады: каждый этнофор является носителем одновременно и неизбежно как определенной традиции, так и определенной системы текстов, и каждый текст фольклора, в свою очередь, несет на себе неизгладимый отпечаток как породившей (или использовавшей) его традиции, так и исполняющего его человека-этнофора.

Таким образом, дело не в том только, чтобы признать равноценными «изолированные» исследования текстов, традиции и этнофора в различных аспектах, и не в том лишь, что данные три объекта (и в то же время три ракурса) исследования соотносимы между собой по принципу дополнительности. Дело именно в том, чтобы осознать их *онтологическую неразрывность* и вытекающую из этого признания необходимость *системно увязываемого изучения* традиции как единства контекста (традиционной фольклорной среды), множества конкретных текстов (имеется в виду песенный и прочий жанровый «корпус традиции») и этнофора как субъекта традиции и «носителя» всего ее текстуального и прочего богатства, от которого во многом зависит судьба самой традиции и бытие всех ее текстов.

Сказанное означает, что первейшая задача современной науки состоит в том, чтобы научиться постоянно *в и д е т ь* (комплексно собирать и разносторонне анализировать) в каждом из избираемых на данном этапе исследования объектов как минимум два других. Иначе говоря, мы не вправе отказываться от анализа ни одного из компонентов данной нам в осмысление триады и должны постоянно учиться *в и д е т ь* одно в другом — 1) человека и текст в традиции (что представляется наиболее очевидным и потому, видимо, осуществляется легче всего), 2) традицию и текст в человеке (что также вполне представимо, но анализируется реже и слабее прежде всего ввиду неразработанности психологии творчества и исполнительства в устной традиции, т. к. одной социологией или культурологией здесь никогда не обойтись) и 3) традицию и человека в тексте (что представляет собой наибольшие методологические и аналитические сложности — ввиду отсутствия необходимого аналитического ключа — и потому пока наименее разработано в фольклористике и этномузыкологии, обычно удовлетворяющихся все же менее «человеко-центристским» или «традиции-центристским» анализом текстов, но имеющих дело преимущественно с текстами «как таковыми»). Особенно актуально осознать (*и сделать своей постоянной психологической установкой*) последнее (т. е. непременность анализа текстов) — оно же, кстати напомнить, и исторически первое в истории фольклористики — ввиду наблюдаемого сегодня все большего отхода от привычного для академической фольклористики анализа текстов как фундамента и первоосновы всей нашей дисциплины. Ни в какой мере не умаляя роли и актуальности всестороннего научного внимания к традиции и ее носителю, которые законно возрастают, углубляются и расширяются сегодня, я хотел бы предостеречь от недооценки внимания к тексту, недооценки, с досадной неизбежностью сопутствующей этому сдвигу исследовательского интереса — к художественному тексту как таковому и к тексту фольклора как важнейшему (а подчас и единственному!) документу для изучения тех же традиций и этнофора. В самом деле, мы далеко не всегда можем задать вопрос этнофору, а задав, далеко не всегда можем получить интересующий нас ответ. В то же время мы всегда вправе адресовать вопрос анализируемому тексту, в том числе и об исполнившем его этнофоре, и о породившей его (этнофора и самый текст) конкретной традиции. Текст выступает представителем самого общего, типового и самого конкретного, неповторимого одновременно. Для аналитика тексты и их варианты сами полны вопросов и ответов, и эту своеобразную внутреннюю «диалогичность» художественного поливариантного текста мы обязаны уметь распознавать и с предельной тщательностью расшифровывать. Текст — никогда не иллюстрация к нашим наблюдениям над жизнью традиции и/или этнофора. Текст — это и есть то единственное, что остается, когда приходит время уйти с исторической сцены обоим — и (увы!) смертному, как все люди, этнофору, и самой традиции. И если к этому времени мы окончательно потеряем наше бывшее мастерство изучения текстов, то печальной будет судьба фольклористики

и этномузыкознания — как серьезной науки, а не как фантазирования по ее поводу¹⁰.

В этом свете становится понятным, что, с одной стороны, мы не можем возлагать все надежды на картографирование, а с другой — мы вправе пытаться искать особые пути картографирования и таких необычных для этого метода объектов, как, например, типология творческой личности в устной традиции. Поэтому сосредоточимся пока на собственно мелокартографировании, которое, будучи уже довольно распространенным, все же имеет массу нерешенных практических и теоретических вопросов.

5

Мелокартографирование данных предполагает — как нечто сопутствующее ему, но при этом обязательное — последовательные ответы на вопросы *почему* — почему там-то и там-то такие-то и такие-то «доминанты» жанровых форм, почему одни локальные музыкальные формы основаны преимущественно на речевой, а другие на моторной динамике, etc., etc., и без постановки таких вопросов и без попытки ответа на них весь сбор материала и его систематизация практически повисают в воздухе, чтобы не сказать резче, обесмысливаются. Попробую, попытаюсь обобщить известную мне ситуацию с русской музыкой устной традиции, оттолкнуться от рассуждений именно о значении мелокартографирования.

О чем говорят *мелокарты*? Только ли о не всегда ясных границах распространения не всегда ясно определенных компонентов песенных типов? Убежден, что не только, иначе бы они интересовали одних создателей карт. Для меня эти карты говорят прежде всего о мощном внемузыкальном — историко-этногенетическом — базисе русской музыки устной традиции, о закодированной в музыке «внемusicальности».

Музыка — это не просто символический язык, и даже не просто язык вообще (что, в сущности, спорно), а буквально звучащий *портрет этноса*. Музыкальный *фотоальбом* сельской России невероятно пестр, потому что исключительно сложна этническая история русских. Музыка бесспорно входит в этническую информацию¹¹ и, в частности, отражает разновременные волны заселения (разномаршрутные миграции) русских Севера и Юга, миграционные волны и их запутаннейшие исторические наслоения. В том-то и состоит мой подход, что он заставляет смотреть на музыку как на специфический *музыкальный ландшафт*, как на *интонационный портрет* этноса в его реальной исторически сложившейся пестроте, и видеть за этими *мелофотографиями*, за этим *ландшафтом* не что иное, как мощные пласты и толщи внемusicального по природе этногенеза.

¹⁰ Методологию предлагаемого «разноцентристского» подхода см. подробнее в моих статьях [453, 705].

¹¹ См. подробнее мои статьи [450, 703] и некоторые другие публикации.

Быть может, музыка, взятая в ее живом интонировании, и в самом деле является вообще единственным *не кривым зеркалом* человеческой истории.

Пожалуй, музыка «находится» (и ее следует искать) не только в головах людей, в их невидимом музыкальном сознании, восприятии «текста», воображении и т. д. (о чем я пишу отдельно в своей философской работе), и потому не только, так сказать, «на небесах» — в *мелосфере*, но и на нашей грешной земле — на *территории* заселения того или иного этноса. В этом смысле я готов вернуться к своим старым (но все еще, к сожалению, не опубликованным) идеям о *музыкальной географии* как музыковедческой науке наук будущего.

Нам подчас не угнаться за племенами в глубь истории — так будем стоять на конкретной *т е р р и т о р и и* и изучать все процессы, имевшие место на ней и около нее. Будем сочетать и «скрещивать» гораздо более мобильных людей и гораздо более стабильные (конечно, в меру своей историко-климатической характеристики) территории.

Мелокарты не только констатируют тот факт, например, что дробность мелотипов *м о ж е т* соответствовать субэтнической дробности этноса. Они требуют ответа, они словно вопиют: *вы взяли наши факты, так делайте с ними что-нибудь!* Но тут-то и начинаются главные сложности.

Во-первых, на территории даже европейской части России существует немало регионов, этническая история которых недостаточно выяснена (например, те же северные земли типа Заонежья, Пудожья или Пинежья).

Во-вторых, согласно современной этнографии, этнические традиции, сколь-либо известные нам, изначально существовали как вариационные множества местных традиций, сближавшихся или как-либо иначе взаимодействовавших в ходе этнокультурной консолидации или иных исторических метаморфоз этноса. Учтем к тому же сложные связи местных традиций и локальных стилей, различать которые В. А. Лапин предлагал еще в 1981 г.¹²

В-третьих, прямое сопоставление или тем более *накладывание* музыкальных и немзыкальных карт просто исключено в силу того фундаментального обстоятельства, что «границы этнической территории, языков, отдельных комплексов и тем более элементов культуры и ареалы отдельных антропологических особенностей, как правило, не совпадают» [238, с. 267]. (Это не значит, разумеется, что мы не должны изучать как совпадения, так и, равно, несовпадения разнодисциплинарных карт, а также использовать разнообразные «наложения» данных, полученных, так сказать, внутри своего фольклорного материала.)

В-четвертых, чем более глубокие слои музыкальной традиции русских берем мы для картографического изучения (например, календарные обряды), тем труднее становится хоть сколь-либо жесткое отчленение собственно русского материала от материала смежных с ним *нерусских*

¹² См. его тезисы [494], а также с. 177 из заключения к [495].

территорий (особенно трудно это на русско-белорусском и отчасти русско-украинском пограничье, но подчас и в Поволжье, а более скрыто и на русском Севере, включая Вологодчину). Правда, тут многое зависит от исторической эпохи, к которой рассматриваемый материал гипотетически нами относится: например, обрядовые формы так называемых архаичных жанровых комплексов могут быть соотносимы еще с племенными образованиями на изучаемых территориях (если мы в них все еще верим), тогда как припевки — с очевидностью нового стиля — обнаруживают подчас зависимость даже от новейших административных членений типа губернских и прочих границ, не говоря уже о границах языковых, диалектных.

В-пятых, историко-стадиальные векторы и ареальные волны по существу не совпадают и потому должны быть осторожно и по особой методике соотносимы нами именно по причине своей различности. И это, конечно, далеко не все (возьмем хотя бы обнаруживаемый в самое последнее время феномен полифункциональности... даже отдельных песен).

6

Сами карты могут вызывать законные сомнения, ибо они отражают не только реальный материал, но и теоретические концепции их авторов, чтобы не сказать — именно эти концепции прежде всего (*в этом смысле карты, как и музыкальные транскрипции-«нотировки», представляют собой документ нашего восприятия-знания-незнания*). Так, вводя строгие оппозиции (согласно «гиппиусовской школе» этномузыковедов-гнесинцев, например, где картографирование используется особенно активно), мы должны помнить, что в результате накладывания (с той или иной жесткостью) на живой материал наших аналитических оппозиций, мы изучаем уже не столько объект, сколько *язык своего описания*. К тому же мы явно не готовы картографировать принципиальную мобильность и вероятность мышления (и, соответственно, структур) музыки устной традиции, где, например, лад и фактура одной и той же песни, исполняемой одним и тем же коллективом, может меняться в зависимости от запевалы, и т. д., и т. п. (аналогична динамика так называемых *выразительных средств* в инструментальных ансамблях). Мало того. Зачастую мы можем (и, увы, делаем это!) картографировать просто свои *теоретические мифологемы* — например, якобы типичные ладозвукоряды в их координации с тем или иным компонентом постулируемой системы изучаемого нами «песенного организма», в то время как для этнофоров данной традиции просто не существует такого феномена, как звукоряд, — он «покрывается» в их традиции особым, динамичным, присущим им исполнительски, ощущением целостно артикулируемой формы (скорее, лучше сказать, формы творчески-исполнительского поведения, чем формы-структуры), ощущением, столь резко отличающимся от нашего статично-аналитиче-

ского восприятия якобы тех же «форм»¹³. Этим мы затрагиваем один из кардинальнейших вопросов методологии анализа музыки устной традиции и фольклора вообще.

Как аналитики, мы откровенно «цепляемся» за то в изучаемой традиции, что нам представляется в ней закономерным, что для нас начинает повторяться с частотой предполагаемой закономерности. Между тем сам «народ» — *т. е., лучше сказать, наши этнофоры, доверие к которым гото-во подчас превратиться у нас чуть ли не в наше профессиональное евангелие*, — сам народ за все это вовсе не цепляется, имея в качестве основания своего творчества и исполнительства что-то совершенно другое. Вспомним хотя бы рассказ А. Ф. Гильфердинга о знаменитом Трофиме Рябинине, который, устав, спел ту же самую, известную уже Гильфердингу, былину... в другом стихе, что напоминает нам уже известные собира-телям-этномузыковедам случаи исполнения одной и той же песни одними и теми же исполнителями... в различных ладах¹⁴. Не исключено, что мно-гие формы устной традиции, представляющиеся нам устойчивыми по це-лому ряду признаков, в действительности основаны на чем-то совсем ином, чем учитываемый нами ряд признаков, т. е. устойчивы не благодаря тому, что берется нами обычно в качестве основы для анализа и аналити-

¹³ Кстати сказать, упомянутые «формы творчески-исполнительского поведения» сами становятся предметом особого внимания у наиболее вперёдсмотрящих этномузы-коведов, и, например, петербуржец А. В. Ромодин в первой части своей еще не опубли-кованной монографии [585] (*Северобелорусские цимбалисты*) предлагает даже типологию творческих личностей народных музыкантов-инструменталистов, которая, будучи связана с выполняемыми ими функциями, в принципе, могла бы также послужить своеобразным материалом для картографического осмысления отдельных традиций; этим предлагается, с моей точки зрения, не больше и не меньше, как парадигмальный выход на изучение человеческого фактора фольклорных традиций, на разработку методов, способствующих выявлению творческой потенции и реальной типологии *этнофоров*.

¹⁴ Так, например, еще В. И. Елатов обращал внимание на, условно говоря, мажор и минор как равноправные версии существования одной песни; см.: [424, с. 37]; ср. сви-детельства Е. А. Дороховой о как бы двуладовом исполнительском бытии одной песни; известно также, что лад песни может меняться от запева: так, один и тот же хор мо-жет спеть одну и ту же песню один раз в уменьшенной квинте, а другой раз в чистой квинте и не видеть в этом недопустимого искажения, и т. п. Сюда же следует отнести важное наблюдение Е. Б. Резниченко о том, что «одни и те же песни могут существо-вать в нескольких фактурных версиях» (см. ее тезисы: [581, с. 18]). Одно из первых обобщений в этой области принадлежит Е. В. Гиппиусу, который писал: «Народные певцы хранят в своей памяти мелодии и слова народных песен не в одном, а в несколь-ких равноправных вариантах, чередуемых во время пения. Все эти вариации строго огра-ничены пределами традиционных, типических (для каждого данного песенного стиля) норм мелодического и стихового строя песни. ...народный певец всегда свободно выби-рает из нескольких вариаций типической нормы ритмического строя данной песни то одну, то другую...» [402, с. 232]. Поэтому категорическое заключение некоторых этно-музыковедов о том, что «песенный фольклор предстает как ряд отлившихся форм» (см. формулировку в статье [391, с. 64]), должно пониматься лишь относительно (хотя и не хаотично), т. е. с допуском широкой, по локальным традициям варьируемой мерой ве-роятности своей реализации (см. об этом в статье автора [87]).

ческого воссоздания «закона» устной традиции, а благодаря чему-то совсем другому, например артикуляции, которая оказывается существеннее для этнофора, чем даже ритм и лад воссоздаваемого им образца («произведения») ¹⁵. Поэтому так затруднительны (и столь несовершенны) наши опыты обобщения формальных структур музыки устной традиции.

7

Если мы представим себе хорошо знакомый нам (и столь любимый) ландшафт русского народнопесенного мелоса по сборникам XIX—начала XX в., включая их репертуар, так или иначе отраженный в великой русской композиторской классике (см.: [529]), и сравним его с ландшафтом русского народнопесенного мелоса по сборникам XX в., особенно его последнего, например, тридцатилетия, то будем поражены обнаруживаемым контрастом.

Во-первых, нам стали известны не только отдельные новые песни и новые жанры (типа частушечных *страданий* и т. п.), что было бы вполне естественно, но оказались выявленными многочисленные и мощные старинные (чтобы не сказать опасное слово *архаичные*) виды, типы и пласты традиционного репертуара, поистине загадочно сохранившегося (а в ряде мест сохраняющегося поныне) в измученных, казалось бы, до предела русских деревнях. В результате русская территория изменила, в наших исследовательских представлениях, свои репертуарный, жанровый и, так сказать, структурный ландшафты. Правда, все чаще раздаются более категоричные заключения о том, что наша полевая работа, в отличие от фольклористов всех прошлых лет, застает уже окончательно уходящий мир традиционной устной культуры ¹⁶.

Во-вторых, изменился даже внешний облик «тех же» песен — в результате применения новых техник, правил, норм и систем наших музыкальных транскрипций преобразился, позволительно сказать, *нотный ландшафт* традиционного русского фольклора, и, признаемся, преобразился подчас до неузнаваемости. Имею в виду многое — от так называемых аналитических нотировок по системе Гиппиуса до тщательных транскрипций вокально-инструментальных ансамблей, представляющих собой своего рода (невиданные в устной традиции) «партитуры» (мне известны публикации в Венгрии и Словакии, готовятся и русские аналоги), не говоря уже о революционных сдвигах, связанных с применением т. н. микрофонной методики фиксации хорового пения и инструментального музицирования.

¹⁵ См. подробнее в моей статье [452] (англ. пер.: [704]).

¹⁶ Например, В. А. Лапин формулирует это со столь категорической жесткостью, которая словно и не рассчитана на возражения: «Русский традиционный фольклор как функционирующая система в целом уже не существует» [495, с. 24].

В-третьих, благодаря множеству опубликованных грампластинок¹⁷, новых компакт-дисков, видеозаписей и проведению так называемых этнографических концертов изменился в нашем представлении (и в сознании достаточно широких городских масс любителей «старины») звучащий ландшафт русского традиционного фольклора. Несмотря на все серьезные сетования по поводу умирающего фольклора, он предстает, тем не менее, во все большем своем артикуляционном разнообразии и изумляющем тембровом богатстве (и если подчас не в самой традиции, то в ее вторичных формах).

Но изменился не только ландшафт — чуть ли не радикально изменилось наше представление о творческом мышлении народных музыкантов. Мы пришли к этому в процессе изучения «биологии народных мелодий», как говорили в 1930-е гг., в попытках найти адекватные методы фиксации устных форм (см. текстологические принципы Е. В. Гиппиуса, развивавшиеся им с 1950-х гг.), в совершенствовании экспедиционного накопления разносторонних фактов, в полевом исследовании народной терминологии, в углублении контекстуального и функционального анализа песенных и инструментальных форм, в изучении многоголосия с помощью многомикрофонной техники, через исполнительски включенное восприятие и, условно говоря, лабораторный опыт серьезных фольклорных ансамблей. Стало яснее, что ответ следует искать на пересечении многих данных, разных параметров и векторов¹⁸.

Ни один отдельно взятый «рецепт» не работает. Так, если мы ограничимся, например, линейным аспектом чистого мелоса, вне текста и сопровождающего (или даже порождающего) его движения, то можно будет сказать, что мышление, например, мелодическими ячейками (*строительными кирпичиками* напева) сопровождается мышлением мелостроками, мелострофами или тирадами (*строительными блоками*), но оба они осуществимы лишь на гребне артикуляционной волны, лишь в процессе артикуляторного становления песенного тела как целого того или иного типа (формульного или аформульного). При этом любое обобщение такого рода, сделанное без учета жанрового контекста описываемого материала, окажется в итоге недееспособным.

Сложностей возникает намного больше, чем кажется на первый взгляд, и, прежде всего, в связи с радикально меняющимся представлени-

¹⁷ См. в моей дискографии [451].

¹⁸ Я избегаю слова «оппозиции», так как и сегодня не верю, что обозначаемая им реальность соответствует реалиям народного сознания. Любые оппозиции — это наши сети, это не осознаваемая нами ловушка для разума. Я упрямо продолжаю думать, что когда-то подмеченные мною принципы вероятности, комбинаторики и др. более адекватно отражают стихию устного музицирования, природу и «технику» традиционного музицирования, чем любые постулируемые за народ оппозиции. Я склонен усматривать больше смысла и в описательном релятивизме П. Г. Богатырева, раньше недооценивавшемся мною, нежели в наносимых на сконструированный нами нотный материал изобретенных нами схем его структурирования и правил поведения.

ем о жанровых границах материала, которые в действительности гораздо мобильнее и неоднозначнее, чем нам представлялось это ранее. Вообще размах неоднозначности трактовок, применений, использований и т. п. оказывается в реальности любой локальной традиции столь великим, что любое обобщение такого описательного рода желательно оговаривать «по-квитковски» целым частоколом весьма конкретных условий. Если мы избираем такой путь работы с материалом, то, ничего не поделаешь, придется плестись сороконожкой. Но нас, по крайней мере догадывающихся об особой природе фольклора, это и не должно уже больше обескураживать — ибо не наше это дело предусматривать непредусматриваемое как вероятностное по природе. Наше дело — улавливать за обнаруженными векторами процессов наиболее характерные тенденции, просматривающиеся закономерности процессов и намечающуюся (в доступном нам количественно и качественно материале) логику самых неустойчивых норм (см. современные теории многообразия логик, несть им числа!)¹⁹.

Мой совет — не нужно брать на себя заведомо неразрешимые задачи, порожденные столкновением разноприродных феноменов — вероятностных объектов отприродно устной традиции и строгих методов отприродно письменной науки. Наша задача состоит в корректном избегании этого патологического и уже, как очевидно, явно недостаточно перспективного столкновения. Иначе нам не выйти из кризиса *прокрустовой* типологизации аналитически искусственно препарированного материала — материала, живого и прекрасного, как жизнь.

Оставим типологизацию каталогизаторам — они делают, и все лучше, свое благородное дело, которое действительно может помочь исследователям откорректировать свои наблюдения над изучаемыми тенденциями, связями, соотношениями, констелляциями. И попробуем тезисно, не претендуя на полноту, в качестве рабочего примера, наметить хотя бы нечто реально различимое за кажущейся уже буквально бесконечной «игрой в точные данные», — т. е. то, что в самом деле может составить предмет современной научной мысли о русской музыке устной традиции.

8

Я констатирую несколько простейших выводов, которые позволяет мне сделать знакомство с доступным музыкально-этнографическим материалом по русским фольклорным традициям. Говорю только о том некотором, что буквально нельзя не заметить с любой дистанции, и, разумеется, не претендуя на полноту. Итак, нам очевидно следующее.

1. Явное многообразие и явная чересполосица локальных стилей (а) и норм (б), локальных систем жанров (в), фактур (г), ладовых строев (д) и т. д.

¹⁹ На этом пути стоял и безвременно ушедший от нас Виктор Иванович Елатов, автор книги [425].

2. Масса неясных, переходных (с нашей точки зрения) случаев и жанровых форм.

3. Масса недифференцированных (с нашей точки зрения) напевов и музыкальных форм, в частности — недифференцированных контекстно, функционально.

4. Наличие тех или иных зависимостей, устанавливаемых нами по типу шахматных ситуаций («если—то»).

5. Сосуществование разных типов музыкального мышления.

6. Конstellация разных типов согласования голосов в ансамблевом сосуществовании исполнителей с разной мерой осознания этих типов.

7. Люди (*этнофоры*) радуются своему музицированию вне какой-либо посторонней ему идеи или тем более зависимости от степени его (музицирования) «архаики»: форма *аа*, например, не менее современна, чем широкораспевная протяжная песня или гитарный романс. «Архаика» как одна из неработающих этномузыковедческих иллюзий или фикций. Нам не следует терминологически отодвигать данную традицию, называя ее «архаической». Целесообразней отдавать предпочтение идее *этноидеала* (в жанре, стиле, форме, манере и т. п.), локально обусловленного по своим тенденциям.

8. Существуют регламентированное (временем, местом, возрастом) и нерегламентированное пение, инструментальная игра, танец, синкретичное поведение.

9. Дialeктные и наддialeктные черты, категории, отдельные произведения и т. д. при массе «белых пятен» вроде признаний «*никогда и не пели!*» и при наличии богатых по репертуару «изолятов» с неповторимым корпусом песен и особым стилем интонирования (артикулирования), воспринимающимся нами обычно в качестве архаического. Яркий пример «изолята» — восточная окраина Вологодчины и примыкающие к ней районы Кировской области, где (в отличие от всего русского Севера, на котором, как известно, господствует причетный тип свадьбы, местами даже с полной гегемонией причитаний) нет причитаний вообще — в этом ареале неизвестна даже культура причета по умершим!²⁰ За каждым из «изолятов» стоит своя особая этносоциальная история данного края и/или группы народа.

10. Наличие певческих, инструментальных или танцевальных центров — в семье, в деревне, в ареале, в эпохе («*В Москву за песнями, во Гжель за дудками*»; «*У каждой родни свои песни*»).

11. На карте европейской части России очевидна мощь своего рода «периферии» — территорий, наименее земледельческих по своему укладу: Поморье на крайнем Севере и земли, занимаемые казачеством, на крайнем Юге. Это в известном смысле окраина этнической территории, весьма напряженная в своей этнической истории, но именно она, что зна-

²⁰ См. в тезисах Б. Б. Ефименковой: [434, с. 13]. Другой пример «изолята» см. в кандидатской диссертации М. И. Родителевой [582].

менательно, в ряде случаев оказывается решающей для судьбы русской этнической традиции, вплоть до очевидного именно там всплеска той или иной (и так или иначе) забытой фольклорной традиции (вроде былинного эпоса в его классической рапсодической форме именно на Русском Севере и былинной хоровой песни на Дону).

12. Черты предполагаемой древности, предполагаемых коренных принципов или даже образований сконцентрированы в областях непосредственного соседства с нерусскими этносами (с белорусами и украинцами на западе и юго-западе, с поволжскими и приуральскими этносами на всем востоке европейской России; сибирскую ситуацию я здесь не анализирую). Все эти коренные образования выступают в качестве таковых не для одного лишь русского фольклора. Сложность и неоднозначность всех этнических границ. Проблема собственно русского и внимательнейший пересмотр наследия композиторов-классиков.

13. Мобильность населения нарушает стабильность территории.

14. Преобладание женской традиции пения и мужской — вокально-инструментальной и чисто инструментального музицирования. Мужское пение было представлено скоморохами и рапсодами на севере (впрочем, по последним данным В. В. Кошелева, скоморохи были известны как активная сила и в среднезауральской полосе России), а казаками (к счастью, не в прошедшем времени) — на юге. Выдающийся пример мужского вокального мастерства дают старообрядцы, например, семейские Забайкалья.

15. Изменилось представление о взаимоотношении устного и письменного в устной традиции. Это покажут не только канты, но и традиции близкого нам времени, а также материалы культовой музыки и всего старообрядческого музыкального мира.

16. Признание фундаментальной роли территорий ведет к признанию целесообразности иного, синтетического метода рассмотрения всего материала, а именно следует не ограничиваться жанровым описанием в силу преобладания локальных жанров над общерусскими, но выстраивать искомые системы по территориям, оставляя надтерриториальность явлениям гораздо более позднего порядка, порождаемого и распространяемого иными, по сравнению с традиционными, механизмами и каналами, иными темпами.

17. Признание оппозиций ловушками требует более гибкого решения вопроса о том, что конкретно картографировать. Я предпочитаю картографировать реальные границы бесспорных мелодических типов — типа масленичных, например Торопецкого региона (т. н. «иллюзий», по Лобанову [504, с. 13—21], а по-моему, одной из немногих очевидных реалий народного сознания). В других случаях картографированию будет подлежать что-либо иное — все будет зависеть от того, что подтвердят а р и а н т ы изучаемого феномена, т. е. что именно они выявят в качестве стабильного, интегрирующего компонента в данном стиле, способного вы-

ступить в функции порождающей модели *народного* сознания в контексте данного жанра в данной локальной традиции²¹.

18. На новый уровень выходит рассмотрение этнических контактов в русском этногенезе. Известный фольклорист и писатель Д. М. Балашов, отмечая *чудский* (т. е. финно-угорский) субстрат Тарногского района Вологодской области и тот факт, что еще в XVIII столетии там встречались сравнительно поздно обрусевшие *чудины*, открыто декларирует, например, этническую неоднородность русских по крайней мере с учетом истории их взаимоотношений с финно-угорскими племенами (о глубоких и разнообразных славяно-тюркских контактах он предпочитает здесь не говорить):

...современные русские сами в значительной степени являются смесью славян и угрофиннов, объединившихся в один народ прежде всего в Волго-Камском междуречье, где произошло слияние ростово-переяславской *мери* со славянскими (? — И. 3.) племенами вятичей, кривичей и пришлых русских (? — И. 3.) переселенцев (в основном из Киево-Черниговской Руси), породившее *новую этническую разновидность, а именно тех русских, коими являемся мы сейчас*. Соответственно народная культура Московской Руси может хранить в переработанном виде элементы культуры угрофинских, чудских и мерянских племен.

[566, с. 9]

Совершенно очевидно, что ура-патриотические и шовинистические бредни в расчет приниматься больше не могут. Необходимы исследования конкретных территорий и их судеб. Пора доказать известный тезис Б. В. Асафьева, в справедливости которого, как кажется, уже никто не сомневается: *«Мы живем в эпоху сосуществования систем интонаций разных племен и прошлых веков...»* [361, с. 176]. Сегодня ощущается необходимость нового витка исследований русско-балтских, русско-финских, русско-пермских, русско-тюркских и многих других межэтнических контактов на музыкальном материале. Для северо-западных территорий, например, большое внимание следует уделять вепсам, ингерманландцам (см.: [409]), специально ижоре, сету. Н. Я. Янчук еще в 1914 г. утверждал, что *«музыкальное творчество русского народа не могло не испытать на себе посторонних влияний»* (цит. по: [594, с. 63]). Современное русское этномузыковедство детализирует этот справедливый тезис — методологически и практически. Так, В. А. Лапин констатирует, что «процессы [межэтнического] взаимодействия обнаруживают разную историческую глубину и разные степени интенсивности в различных локальных традициях». И больше того (цитирую дальше): «Взаимодействие культур захватывает и сферы сознания. (...) исполнители ориентируются на существующие в их сознании структурно-композиционные модели-стереотипы...» [495, с. 93, 94].

²¹ Это — заметки на будущее. Осознание новой музыкально-диалектной парадигмы еще не стало общепризнанной нормой в современной русской этномузыкологии.

В качестве последнего наблюдения выступает поистине страшное несоответствие пестроты российской мелофольклорной карты и русской государственной истории, решаемой и обсуждаемой чаще всего «сверху» и, так сказать, крупным помолом. Создается впечатление, что трагедия России кроется в том, что история ее государства делалась без учета реальной дробности и этнической чересполосицы сельской России, шла «грозно» по верх этих фундаментальных реалий, не соприкасалась с ними. К сожалению, и сегодня политические и этнографические дискуссии (вроде дискуссии «Границы России» в Москве) направляются по старому руслу. Кто знает, может быть, выводы этномузыковедов прозвучат предостерегающие и для политиков.

В заключение обратим внимание на название монографии Б. Н. Путилова: «Фольклор и народная культура». Понятие *народная культура* в самой книге встречается крайне редко — автор явно отдает предпочтение понятию *фольклорная культура*. Этим понятием и завершается монография. Более того, автор прямо — и справедливо — утверждает, что «общенародного фольклора, который бы стоял над фольклорными диалектами, ни в реальности, ни в исторической перспективе не существует» (см. выше, с. 158). «Другое дело, что сами фольклористы нередко были склонны трактовать собранный ими материал как общенародный» (см. выше, с. 157). Более того, Путилов четко формулирует суровое обвинение: в результате наука «немало потерпела от того, что сложное явление культуры, обладающее своей спецификой, получило, в сущности говоря, не терминологическое, а идеологическое определение» (см. выше, с. 58). Мы вправе говорить об относительно самостоятельной *фольклорной культуре*, границы которой достаточно зыбки (см. выше, с. 34), и Путилов делает самый значительный и, с моей точки зрения, ключевой вывод о том, что фольклорная культура «отнюдь не сводится к культуре народных масс; она как феномен много шире и богаче, и традиция отождествления фольклорного только с народным должна быть разрушена» (см. выше, с. 61).

Это безусловно так, но нам, этномузыковедам, и этого признания уже мало. В данной связи мне вспоминается удивительно смелая для своего времени идея Б. В. Асафьева, который предлагал само многовековое крестьянское песнетворчество «раскрепостить от узких рамок фольклора и рассматривать до настоящего его места во всех жанрах и раскрытиях народного мелодизма русской музыки» [362, с. 203]. Казалось бы, за другими, по сравнению с Путиловым, терминами стояла тут, в принципе, сходная мысль — искусство устной традиции намного шире любых идеологических, классовых и жанровых рамок. Пора раскрепостить реальность от теоретической зависимости, пора учиться видеть этническое искусство во всех его проявлениях без исключения. Другими словами, как мне представляется теперь, пора раз и навсегда заменить в той или иной мере узкие и предвзятые термины «народная» культура и, добавлю также,

«фольклорная» культура на более широкий и всеохватный термин «**этническая**» культура, или, еще шире, «**этническая**» традиция — термин, обладающий в большинстве случаев несравнимо большей объективностью и обобщенностью, нежели «народный» или «фольклорный».

Эти словосочетания — «этническая культура» и «этническая традиция» — встречаются в этнографической литературе в качестве *прилагательного*, как определение той или иной географически конкретной традиции. Я же предлагаю употреблять их в качестве термина, т. е. как существенные понятия, как *существительные*, обозначающие исходный исследовательский предмет наших научных дисциплин, фольклористики и этномузыковедения, иначе говоря, обозначающие самый фундаментальный феномен всех гуманитарных и антропологических наук²².

Каждая этническая культура, каждая этническая традиция имеет свою особую этническую историю, этническую композицию и стратиграфию, чаще всего полиэтничную в основе.

Фольклорные и внефольклорные формы этнической культуры равно пронизаны этничностью. Среди многих и разных проявлений этничности исходными для этномузыковеда выступают этнический слух и этническое восприятие. Именно эти феномены и составят предмет последующих разделов моих теоретических заметок.

²² В этом смысле мое употребление термина намного шире того, что постулирует С. А. Арутюнов, говоря лишь об «этноязыковой традиции» (см.: [359]).