

МУЗЫКАЛЬНОЕ ДВУЯЗЫЧИЕ

Как часто в нашем музыковедческом обиходе, особенно там, где он соприкасается со сложной и во многом еще неблагоприятной 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 лингвистике²⁹.

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»³⁰. 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 сознанием³¹, не снимают конфликтность «двуязычных» ситуаций, но, как правило, это внутреннее «двуязычие» надежно маскируется восприятием всего язы-

²⁹ 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 приближившего гуманитарную науку к наукам точным, не умалив при этом специфику изучаемых явлений, но, наоборот, способствуя ее раскрытию» (51, с. 309).

³⁰ 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).

³¹ «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, двуполосная организация культуры не уничтожается, лишь принимая более сложные и вторичные формы» (48 с. 6).

кового комплекса сквозь призму одного субъязыка³². Разумеется, дву-
русловое (устное и письменное) развитие современной музыкальной
культуры можно лишь очень условно называть «музыкальным двуязы-
чием». Если быть точным, подобное расхождение устной и письмен-
ной систем следует отличать от истинного двуязычия, предполагаю-
щего действительное совмещение в сознании «говорящих» коренным
образом различающихся национально-языковых традиций. В по-
следнее время лингвисты значительно строже разграничивают двуязы-
чие как таковое и д и г л о с с и ю, которая как раз и представляет со-
бой функциональное расхождение субъязыков книжной и устной куль-
туры. Сложность современной музыкальной ситуации заключается в
том, что сейчас интенсивно взаимодействуют одновременно и музы-
кальное разноязычие и музыкальная диглоссия. Диглоссические про-
цессы расхождений и схождений в каждой из развивающихся му-
зыкальных традиций происходят наряду со сложными межнациональ-
ными скрещениями³³. И это безусловно следует учитывать. Но чтобы
не переусложнять ситуацию и не множить чужеродную для большин-
ства музыковедов терминологию, мы будем еще некоторое время поль-
зоваться нестрогим понятием «музыкального двуязычия», имея в виду
поляризацию устного и письменного музыкальных потоков.

Представим себе музыкальную культуру как некий поток, движи-
мый взаимодействием двух начал — стихией устной музыкальной речи
и развитием, условно говоря, письменного музыкального языка («ус-
ловно 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 музы-
кальных культур — нотной письменности европейского стандарта).
Этот язык обладает более или менее устойчивыми по своему значению

³² 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 звуко-
записи и массового тиражирования.

³³ На это существенное обстоятельство обратил мое внимание В. В. Медушев-
ский, 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 тра-
диционной музыки (ICTM) в Японии в январе 1985 года. (См.: *The oral and the
literate in music*. Edited by Tokumaru Yoshihiko 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)³⁴.

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

³⁴ 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 перерождением³⁵. Другое дело, что это новое, первоначально чисто компен-

³⁵ 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 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 них³⁶. 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 школе³⁷.

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).

³⁶ 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».

³⁷ 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.

ществляющие 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 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 стилового 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

стилистики — 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 «композируемых» 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 «прораствание» 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 полуфольклорного, 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 искусства³⁸.

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 вливаются, 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, «надиндивидуальный интеллект», в котором, «несмотря на кажущуюся невозможность перевода, перевод такой постоянно осуществляется и дает положительные результаты» (48, с. 10, 16)³⁹.

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-

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

³⁹ Цитируемая статья Ю. Лотмана убедительно вскрывает глубинный механизм порождения 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 позиции⁴⁰.

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-

⁴⁰ Принципиальный полиморфизм научных терминов, значительно превосходящий многозначность слов быденного 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-профессионалов⁴¹. 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 решает⁴².

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 явления⁴³.

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

⁴¹ 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).

⁴² Точно так же задача не решается и введением, вслед за Х. С. Кушнаревым, понятия «народно-профессиональное искусство», которым он характеризовал бесписьменное творчество средневековых армянских випсанов, тагасацев и их более поздних преемников — 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.

⁴³ 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 опирается 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 прослеживаемых связей этого рода⁴⁴. 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.

⁴⁴ 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 мая.— 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 выростали 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 подчеркнута скромная красота «тихих» песен вчерашних приверженцев «авангарда»⁴⁵. 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 участвовавший переход самодеятельных рок-музыкантов

⁴⁵ 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, напишет 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 бóльшую 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 нерастроченных 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 п а т а — 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 ⁴⁶.

⁴⁶ 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 художеством 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 загодя, 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 поддерживание местных художественных традиций⁴⁷.

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-

⁴⁷ 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 всесоюзных 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.

лизма. 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 очажки 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 гибнет⁴⁸.

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

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 некоей 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 степени⁴⁹. 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-

⁴⁹ 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 месяцев⁵⁰.

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

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

был проведен примечательный эксперимент с участием известного якутского хомусиста-импровизатора Ивана Алексеева. 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 Все-союзном 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 Телавского 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.