Глава VI

В ПОИСКАХ РАБОТАЮЩЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ

«В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань»,— сказал поэт. Фольклор — эта «трепетная лань» — никак не может приноровиться к размеренному шагу, которым привыкла продвигаться наша рационализирующая мысль. И все же попытаемся довести наши рассуждения до общепринятого логического конца — попытаемся дать как можно более полное и конструктивное определение фольклора. Сделать это тем более необходимо, поскольку используемые сегодня определения фольклора по большей части неполны, противоречивы, а нередко чрезвычайно расплывчаты. Достаточно напомнить, например, что до сих пор еще в ходу такая бесспорная, но ничего по существу не определяющая формула, как «фольклор есть музыкально-поэтическое творчество трудового народа».

Главным недостатком этой и многих подобных формулировок является их неопределенность: они в равной мере приложимы как к фольклору, так и к профессионализирующемуся искусству устной традиции. Порою эти определения приложимы и к некоторым явлениям композиторской музыки, а также к явлениям смежным, лежащим на грани между двумя принципиально разными системами музыкального мышления — устной и письменной.

Поэтому вопреки предпринятой недавно попытке определить фольклор изнутри, не прибегая к противопоставлению фольклора нефольклору [76], мы предпочитаем двинуться традиционным путем — путем последовательного отграничения предмета нашего исследования от явлений с ним смежных и ему противостоящих.

Казалось бы, прежде чем приступить к конструированию сущностного определения такого сложноизменчивого явления, каким представляется фольклор сегодня, прежде чем пытаться осознать и выстроить систему его внутренних, имманентных свойств, необходимо хотя бы в грубой форме вычленить это явление из всего того, что, так или иначе соприкасаясь и взаимодействуя с ним (и создавая

[76] Земцовский И. И. Народная музыка и современность (25, с. 28—75). См. также статью «Народная музыка» в Музыкальной энциклопедии (60, кол. 890).

тем самым поводы для подмены и недоразумений), фольклором не является. Только после этого возникает возможность с наибольшей степенью корректности назвать конституциональные признаки фольклора, которые при всех усилиях за рамки данного явления вывести не удается. Однако таковой ситуация представляется лишь в идеале. В реальности фольклор существует как д и ф ф у з н а я система, по самому способу функционирования не допускающая изъятия из круга смежных явлений. И поэтому в поисках удовлетворительного его определения поневоле приходится отказаться от очевидной логической последовательности операций: сначала вычленение, затем уяснение принципов функционирования и наконец описание признаков. По необходимости эти операции сливаются. Выяснение принципов существования фольклора оказывается возможным только в сопоставлении его с другими явлениями. Признаки фольклорности отчетливо проступают лишь во взаимодействии фольклора и нефольклора.

Что может быть проще и доступнее

Одним из распространенных заблуждений недавнего времени было представление о фольклоре как явлении простом и понятном. За таким представлением стоит целая система воззрений на фольклор. С точки зрения этой системы, народное творчество — род деятельности, не требующей специального образования; для него характерны однозначность средств выражения и элементарность художественной структуры. Отсюда вытекает общепонятность фольклора, согласно которой для его восприятия не требуется специальной подготовки, слушателям не нужно овладевать специфическим языком фольклора (в иных случаях за фольклором и вовсе не признается статус специфического языка искусства). Естественно предполагалось при этом, что профессиональное композиторское творчество, в противовес фольклору, характеризуется сложностью средств выражения и требует определенной подготовленности как самих музыкантов, так и слушателей.

А теперь приведем один пример, который, как нам кажется, должен внести коррективы в сложившуюся систему представлений. Пример этот заимствован из выступления Владимира Санги на одной из фольклорных конференций [77].

> Это было зимой 1971 года. Я со своим старшим братом приехал в покинутое нивхами-колхозниками селение Чайво на северном Сахалине, где проживало несколько стариков-пенсионеров. Остановились у Иргуна, который жил с женой в сравнительно сносном доме [...]
>
> У Иргуна ютились два старика — еще довольно крепкие. Прошлой осенью они ушли из районного дома престарелых, предпочитая жизнь трудную, неухоженную, но зато со свежей рыбой и нерпичьим мясом. Иргун, мужественно соблюдая старинные обычаи, через силу терпел двух нахлебников. Наш приезд оказался для него очень кстати: он воспользовался

[77] Доклад В. М. Санги «Алхтунд как жанр нивхского фольклора» (88).

случаем, чтобы наконец избавиться от забывших всякую меру «гостей». Тем ничего не оставалось, как перейти в соседний пустующий холодный дом и самим заботиться о тепле и пище.

Через день я зашел к «изгнанникам», и один из них — Надюн — угостив меня по обычаю чаем, произнес короткие и, казалось бы, невинные стихи. В них несколько раз повторялись трудно переводимые междометия, смысл которых я растолковал себе следующим образом. Вроде бы здесь речь идет о человеке, который, судя по его восклицаниям, лихо мчится на свидание, при этом выражает недовольство тем, что присутствуют чужие (собачьи) глаза. Надюн на такое мое толкование пожал плечами: «Наверно, так...»

Вернувшись к Иргуну, который тоже был знатоком преданий и народных песен, и, желая разговорить его, я, ничтоже сумняшеся, прочитал свежий текст.

Вначале Иргун поддержал меня, сказав: «Х'ана!» — «Давай!» Но после первого же стиха вдруг помрачнел. Я закончил чтение в полной тишине, которая напоминала предгрозовую. Выдержав паузу, Иргун спросил на родном языке: «Кто рассказал тебе эти слова?» «Надюн»,— ответил я, еще не поняв содеянного мною, но уже чувствуя себя виноватым. «Я ему в морду дам!» — по-русски завершил наш разговор Иргун.

Иргун весь вечер не промолвил ни слова. Ночью тишину нарушил «и'ххаг'д»: Иргун исполнял песню-стон, изливая душевную боль.

Как выяснилось, содержание незатейливых стихов оказалось не таким уж невинным. Писателю не были известны некоторые обстоятельства биографии Иргуна, благодаря которым для последнего, в отличие от всех других участников инцидента, стихи имели особый смысл. Смысл этот вряд ли смог бы уловить самый утонченный лингвистический анализ, и тем не менее смысл этот безошибочно достиг жертвы алхтунда.

Оказалось, Надюн очень тонко отомстил Иргуну за изгнание. В игре созвучий безошибочно угадывалось имя давно умершей первой жены Иргуна, после смерти которой он не счел нужным выдерживать определенный срок — женился вскоре. И вот, когда, казалось бы, все нивхи побережья забыли об этом щекотливом моменте, злоязычный Надюн напомнил о нем. И при этом умело использовал третье лицо, то есть меня... Эффект данного алхтунда оказался тем сильнее, что он подан был как монолог самого Иргуна.

Описывая этот примечательный жанр, имеющий параллели в фольклоре других народов Севера и Сибири, Владимир Санги подчеркивает, между прочим, его музыкальность, «предрасположенность к музыкальному исполнению» и говорит, что ему доводилось слышать алхтунды, которые бытовали как песни (см. 88, с. 219). Этот тип песни-

стиха знаком многим народам. Каждая из подобных импровизаций появляется в связи с вполне конкретным случаем. Нередко бывает, что виновников происшествия давно уже нет в живых, но память о случившемся, пусть смутная и обросшая легендами, еще сохраняется.

Многое можно «вытянуть» из этого примечательного примера. Тонко сплетены в нем событийно-жизненный, психологический и художественный контексты. Месть осуществляется через ничего не подозревающее третье лицо, фольклориста (новый персонаж фольклорной ситуации), причем используется чисто профессиональный интерес последнего к редкому жанру. Фольклорный образец выступает здесь не только как производное от жизни, но и как действующий элемент житейской драмы, как узел, в котором оказались тесно связаны прошлое (давняя женитьба и древний фольклорный жанр), настоящее с его неустроенным бытом стариков-пенсионеров и заезжим городским гостем-фольклористом и будущее — с родившимся и пущенным в мир новым алхтундом, который, сложись благоприятные условия, пойдет кочевать из уст в уста или же заживет иной жизнью на страницах научных публикаций.

Как можно убедиться, рассказанное Вл. Санги совершенно не согласуется с представлением о фольклоре как об искусстве бесхитростном и легко понятном всем и каждому. Рождаясь и развиваясь в условиях полной изолированности от окружающего мира, многие фольклорные явления, в том числе целые жанры и стили, обладают содержанием, скрытым словно за семью печатями от постороннего слуха.

Дети неустановленных родителей

Наши попытки провести четкую границу между явлениями по принципу «фольклор — нефольклор» довольно часто наталкиваются на одну, в числе прочих, неизбежную трудность. Некоторые основополагающие понятия, которыми мы пользуемся, говоря о композиторской музыке, вполне могут быть приложимы и к фольклорным явлениям. Приведем несколько примеров.

Живет в Хакассии, в поселке Усть-Чуль на верхней Тёе милая, скромная женщина. Прилежно трудится, заведует почтой. Среди односельчан слывет песенницей. Немало прекрасных, выразительных напевов создано ею. Но если поинтересоваться, как сама она, Евдокия Петровна Тыгдымаева, уже известная в области поэтесса, член Союза писателей, относится к сочиненным ею песням, то обнаруживается нечто характерное для народного отношения к авторскому праву на мелодическую сторону песен.

> Давно ли я песни сочиняю, спрашиваете? Давно. Не помню даже, когда. Как-то ехала я в поезде, после войны уже. Напротив меня слепая старушка сидит, совсем старая. Спрашивает: ты чья, дочка? Не здешняя, говорю, из Усть-Чуля, Петьки Тыгдымаева дочь. А которая, спрашивает? Я говорю: самая младшая. Она меня как схватит за руки: Господи, певунья-то, говорит, ты моя! Да я тебе сейчас твою песню спою. Да разве я Вам когда-нибудь пела, говорю? Пела, пела, говорит. Тебе

Евдокия Петровна Тыгдымаева.
Фото автора.

шесть лет было. Сестру твою укарамчили (то есть она убежала, невысватанная, замуж). А ты стояла на окошке и пела. Да как же ты, бабушка, говорю, запомнила. Я ведь сама-то этого не помню. Запомнила, запомнила, говорит, и спела.

Вот и считайте: сестра моя ушла из дому в 37-м году, мы ехали в поезде в году, наверно, 49-м. Так потом я и эту песню запомнила. Даже записала. Ее и теперь поют...

Как сочиняю, говорите? Между делом. На ходу пою. Много раз повторяю, переделываю, запоминаю. Записываю уже потом. И только слова. Но сочиняю не как стихи, а как песню. Нет, свой напев я не сочиняю. Напев могу любой взять. Бывает так, что немножко меняю. Что-то прибавлю к старому напеву, и получается, что вроде бы как мой он становится.

Какая переделка удачно получилась? Есть у меня песня о Тёе — «Мин Теим» («Моя Тёя»). Там о павших на войне поется. О брате моем тоже. В 1968 году сочинила. Но мелодия сначала совсем другая была. Я ее потом переделала совсем на другую. Была народная, потом что-то я прибавила, потом что-то отняла... И получилась новая мелодия. Года три, наверно, все никак не останавливалась, меняла и меняла. А теперь уже эту песню везде поют. Не только у нас в Аскизском районе, а везде.

А вообще я опираюсь на мамины песни. Она их много пела. Я их плохо помню, главные мотивы у нее всегда были очень грустные — здешний, сагайский напев. В доме у нас почти каж-

дый вечер народ бывал. И певцы были. Дядя мой тоже пел, на чатхане играл. Очень хорошие были песни. Я маленькая была — песни точно не помню. Но когда сама пою, мелодии такие же получаются...

«Точно не помню, а мелодии такие же получаются». Вот еще один фольклорный парадокс. Отличная, фотографически точная память — это, конечно, замечательно, но для полноценного существования народной мелодии она вовсе не требуется. Значительно важнее соответствующий психологический настрой и творческая потенция музыканта. А уж верность интуитивно ощущаемым традиционным художественным нормам приходит сама собой.

Вряд ли старый Уодагай с одного просмотра запомнил песню из осетинского кинофильма «Фатима», но что в результате по адыгейским аулам стремительно распространилась новая любимая песня, факт. Об этом стоит рассказать подробнее.

Встреча и разговор с 89-летним адыгейским гармонистом Уодагаем Аутлевым состоялась несмотря на то, что обычай запрещал музыканту брать в руки гармонь: следовало соблюдать траур по недавно умершему родственнику. Но родственник был дальний, а желание поделиться мыслями с гостем

Встреча с Уодагаем Аутлевым состоялась, несмотря на то, что обычай запрещал музыканту брать в руки гармонь...
Фото автора.

издалека — большим. Музыкантом Уодагай оказался, действительно, достойным своей славы. Его гармонь звучала как целый оркестр — то прозрачно и трепетно, то глубоко и мощно, как орган. Старый музыкант часто прикрывал глаза и тихо подпевал себе, жалобно, с придыханием и всхлипами. Его репертуар был поистине неисчерпаем. За семьдесят лет бессменной игры на адыгейских свадьбах он переиграл, кажется, все. И хорошо помнит все мелодии и танцы, мода на которые не раз менялась за это время. Начал он, по моей просьбе, со свадебных танцев, которые молодым парнем освоил еще до первой мировой войны. После революции, по его собственным словам, его гармошка запела звонче. Появились новые песни, стали модными новые танцы. Так было всегда. Каждое новое поколение, а их много сменилось на его веку, любило и заказывало свои мелодии. Иногда они возникали здесь же, на месте, а иногда приходили со стороны. Порой источником служил напев, позаимствованный у другого народа.

Ответы на многие мои вопросы были неожиданными, в них часто сквозила тонкая ирония, но, в конечном счете, все они прекрасно раскрывали само существо живой народно-профессиональной традиции, типичнейшим представителем которой и был старый музыкант.

Песни и танцы он перенимал исключительно на слух, даже самые сложные. Начал играть с 12-ти лет. Учеником считал себя до 19-ти — семь полных лет, «как в школе-семилетке». Только потом стал выступать публично. Вообще же ученика средних способностей он может выучить сносно играть ходовой репертуар за один год. Правда, еще долго тот будет многое путать — пропускать фразы и переставлять вариации. Есть у него два таких парня в ауле. Он им кое-что показывает. И когда их приглашают играть на свадьбы, они называют себя учениками Уодагая.

Своими же учителями он считает известных в старину гармонистов — Хауджа и Пагуа. Первого он только слушал, второй кое-что ему показывал. В семье его и сестры, и жена, и обе дочери тоже умеют и любят играть, но никогда не выступают на людях.

Гармошка у него хорошая, сделана по специальному заказу знаменитым мастером из Краснодара Зотовым. Она служит ему уже 12 лет, и это уже девятый инструмент, сделанный для него покойным русским мастером («на мой оставшийся век этой хватит»). Кто теперь может сделать такую гармошку, не знает. Думает, что никто. Фабричные инструменты никуда не годятся. Разве что мальчишкам для баловства.

С каждой песней в его репертуаре связан какой-нибудь забавный случай, с некоторыми же — целая история. Вот, например, песня «Мозбаш». Сейчас это всеми любимая песня-танец. Но мало кто знает, что ее сочинил дед Уодагая. И то только потому можно узнать, что дед включил в песню

свое имя. А женщина и двое ее любимых парней, о которых поется в песне, когда-то жили здесь, неподалеку. Так вот, один из парней, по фамилии Хакурин, пришел как-то к деду с претензией. Ему показалось обидным то, что пелось про него в этой песне. Он привел с собой бычка и попросил «выключить» свое имя из песни. Дед согласился. Бычка съели, а песня так и осталась ходить с прежними словами.

А вообще-то за песню не платили, и подарков тоже не полагалось. Гармониста щедро угощали и, конечно, от души одаривали за игру, но за сочинение песен не платили. Да и за учебу тоже брать денег не полагалось.

Автор песни, конечно, не всегда известен. Хотя, конечно, он когда-то обязательно был. Уодагай (старика вся Адыгея и многие в кабардинских и черкесских аулах знают и называют просто по имени) сам не придает особого значения этому. Иногда забывает, что сочинил какую-нибудь популярную теперь песню. Есть песни, которые он создал, а в народе они ходят без его имени. А иной раз ему приписывают мелодию по чистому недоразумению.

Однажды друзья повели его на осетинский фильм. Там девушка по имени Фатима трижды брала гармошку и пела хорошую песню. Друзья говорят: «Уодагай, ты запомнил песню?» «Да», сказал Уодагай. Пришел домой, взял гармошку и сыграл. И песня «Фатыма» пошла гулять среди адыгов как песня Уодагая. Что тут поделаешь?!

Рассказывая, старик явно посмеивается и над самим собой, и над своими земляками, которые, кстати сказать, очень любят осетинские песни и танцы и сами постоянно подчеркивают близость адыгейской и осетинской народной музыки.

Сходные ситуации не раз возникали во время встреч с народными музыкантами. Известный шапсугский [78] гармонист 66-летний Махмуд Шагуджев, заведующий почтовым отделением в ауле Красноалександровском, положил перед собой перед началом записей помятый тетрадный листок. Краткими и выразительными надписями в нем были помечены для памяти многочисленные номера обширного шагуджевского репертуара. Среди этих надписей были явные инонациональные вкрапления — «Цыганочка», «Краковяк», «Граммофон» (так была обозначена адыгейская мелодия, перенятая со старой граммофонной пластинки), «Первая гастроль», «Вторая гастроль» (так были помечены мелодии, услышанные гармонистом во время гастролей Кабардинского ансамбля народного танца). Но большая часть названий прямо указывала на имена народных музыкантов, давших жизнь этим произведениям: «Тхлепс орэд» («Мелодия Тхлепсова»), «Хакуа орэд», «Пагуа орэд» и так далее. Подавляющая часть известной Махмуду Шагуджеву музыки, а это была подлинно фольклорная музыка, ока-

[78] Шапсуги — некогда многочисленное адыгейское племя, остатки которого ныне живут в нескольких аулах на территории тепершнего Большого Сочи.

залась таким образом музыкой авторской или, точнее, музыкой, тесно связанной с именами ее создателей и носителей.

Как мы можем убедиться, эти примеры заставляют лишний раз задуматься о соотношении авторского и коллективного в фольклорном творчестве. Они существенно изменяют бытующее представление о якобы коллективном авторе фольклорного произведения. Разумеется, на протяжении веков имена авторов могут и не сохраниться в народной памяти. Однако все ли имена сохранены и в «памяти» профессионального искусства? Разве мало образцов мировой живописи подписано «автор такого-то века», и разве мало звучит сейчас музыкальных произведений, перед исполнением которых объявляется: «неизвестный автор такого-то века» или еще короче — «Аноним»? При этом отсутствие имени автора вовсе не делает эти произведения фактами фольклорной культуры.

А с другой стороны, известны случаи, когда имя творца песни или инструментальной пьесы веками сохраняется в общенародной памяти. Классический пример тому — традиционное грузинское песнопение «Шен хар венахи» («Ты — лоза»), принадлежащее царю Давиду, деду царицы Тамары.

Иными словами, любая из возможных оппозиций, с которыми фольклористика работала на протяжении долгого времени, сама по себе не позволяет нам выделить фольклор среди иных видов художественной деятельности. Другое дело, что, оказываясь равно присущими фольклору, составные части этих оппозиционных пар убедительно демонстрируют нам изначальную двойственность его природы.

Эта двойственность становится еще более очевидной, если мы обратимся еще к одной оппозиции, недействительной для композиторского творчества. Эта оппозиция должна, на первый взгляд, показаться парадоксом, ибо она затрагивает коренные, конституциональные свойства музыкального фольклора, подвергая сомнению его изначальную м у з ы к а л ь н о с т ь .

Впрочем, фольклор соткан из парадоксов. И едва ли не первый среди них состоит в том, что, прекрасно чувствуя, интуитивно з н а я даже, что такое фольклор (если речь идет, конечно, о культуре прошлого или о ее «пережитках», реликтах в современности), фольклористы оказываются беспомощными, пытаясь определить предмет своей науки. Споры на эту тему сопровождают фольклористику на всем протяжении ее существования, и конца им не видно. Современный исследователь утверждает: «В основе большинства споров о сегодняшнем состоянии фольклора, о так называемом современном фольклоре, о путях его развития и перспективах лежит не столько тенденциозность исследователей в оценке наблюдаемого явления, сколько сильно разнящееся определение ими понятий „фольклор“ вообще и „современный фольклор“ в частности» (80, с. 77)[79].

Снова обратимся к примерам.

[79] Известный советский физик Л. И. Мандельштам считал: «Есть две степени понимания. Первая, когда Вы изучили какой-нибудт вопрос и как будто знаете, что нужно, но

Любопытно, но во многих жанрах народной музыки напев не осознается как самостоятельная художественная ценность. Для народных музыкантов он часто просто удобная форма произнесения импровизационных текстов самого разного содержания и предназначения. Это как бы привычная интонационная формула, удобная «емкость» для произвольно возникающих словесных экспромтов. Во время экспедиций мне не раз приходилось сталкиваться с забавным, на взгляд музыканта, непониманием. Просишь спеть другую песню, объясняешь, что тебя интересуют другие напевы, а в ответ получаешь тот же самый типовой напев, но с другими словами. Причем напев этот является как бы личной собственностью поющего человека.

Так было в Хакассии. В селе Ута на верхней Тёе, где мы записывали песни в доме Апониса (Афанасия) Семеновича Бурнакова. Благодаря гостеприимному и знающему хозяину, известному в селе ценителю народных песен, завязался интересный разговор. Почти все участники его рано или поздно соглашались сообщить известные им песни. По очереди занимали они место у микрофона, но, к нашему удивлению и сожалению, пели свои песни на один и тот же напев. Тон задала одна из пожилых певиц — Мария Ивановна Боргоякова. Беспрерывно варьируя одну и ту же выразительную мелодию, она спела в начале вечера трогательную песню о своей нелегкой жизненной судьбе. Песня произвела глубокое впечатление на всех присутствующих, и непроизвольно подпав под ее обаяние, остальные певцы свои песни исполняли на тот же традиционный напев-формулу. Стоило больших усилий переломить настроение и «вывести» народных певцов на другой напев. Для этого пришлось докапываться, от кого из известных песенников переняла Мария Ивановна свою мелодию. Выяснилось, что напев этот по наследству перешел к ней от матери. Тогда я стал просить присутствующих припомнить, как пели другие известные в прошлом песенники. И когда, наконец, кому-то удалось припомнить напев другого известного певца, мелодия сменилась сама собой... Но и с нее «сойти», в свою очередь, оказалось делом нелегким.

Показательными в этом смысле стали наши встречи с другой превосходной хакасской песенницей — пятидесятилетней уборщицей на трикотажной фабрике в Абакане Екатериной Павловной Бурдунговой, в просторечье носящей ласковое имя Керетин. Большинство спетых ею песен, тексты которых она свободно импровизировала по ходу записи, пелись на неизменный кайбальский напев, перенятый певицей от своего отца, некогда знаменитого в кайбальском роде певца Павла Кушкашева. Когда через несколько дней мы снова решили записать от Керетин Павловны несколько песенных импровизаций, то она вдруг, к своему собственному удивлению, стала сбиваться на совсем иной мотив. Как выяснилось, мотив этот оказался заимствованным ею

Вы еще не можете самостоятельно ответить на новый вопрос, относящийся к изучаемой области; и вторая степень понимания, когда появляется общая картина, ясное понимание всех связей. Такие вопросы, на которые нельзя ответить, пока этой второй степени понимания нет, мы называем парадоксами. Разбор подобных парадоксов очень полезен для достижения такого полного понимания» (53, с. 10).

из песни известного песенника Петра Челборакова, прозвучавшей по местному радио. Мелодия Челборакова, песни которого пользуются сейчас большой популярностью в Хакассии, явно понравилась певице и постоянно всплывала в ее памяти. Настолько прочно вошла она в память певицы, что вытеснила традиционный кайбальский напев. Керетин стала даже досадовать на себя, что не может настроиться на прежний напев, в чем-то неуловимо близкий новой песне Челборакова. И все это было не случайно, ибо, как выяснилось, Петр Челбораков сам оказался того же кайбальского рода.

Корни глубинного интонационного родства бурдунгосовского и челбораковских напевов прояснились для меня позже, когда в поисках исполнителей а й т ы с о в — соревнований в песенных импровизациях — мы отправились с Керетин Бурдунгосовой в одно из соседних сел, где гостил на время каникул Петр Челбораков, тогда еще студент композиторского факультета Уральской консерватории. Пожилая женщина и молодой человек составили превосходный ансамбль, самозабвенно, и к огромному удовольствию всех присутствующих, состязавшийся в сочинении хлестких припевок.

Казалось бы, само явление «типового напева» сводит к минимуму индивидуальную музыкальную выразительность рождающихся на его основе импровизаций. Можно предположить, что в подобном виде фольклорного творчества напев становится простой формальностью. И в то же время народная практика находит интуитивный выход из этой парадоксальной ситуации.

Насколько разнообразным и непроизвольно изобретательным может быть простой традиционный напев, если он звучит во время вдохновенной песенной импровизации! В соответствии с нарастающим эмоциональным подъемом напев этот постоянно обновляется, трансформируется, оставаясь в то же время неизменным в своих общих очертаниях. В этих его разнообразных и гибких трансформациях угадываются и зерна современных песенных мелодий, и непреложный дедовский напев старых традиционных песен.

Приведенный пример, равно как и два предыдущих (хакасский и шапсугский), приводят нас еще к одной фундаментальной оппозиции — «своего» и «чужого» в традиционной культуре, «консервации» и «обновления» составляющих ее элементов. Заметим, кстати, что и это противопоставление приложимо к явлениям профессиональной письменной культуры.

Не подлежит сомнению, что теоретическое рассуждение, основанное на «проработке» устойчивых оппозиций, заводит нас в логический тупик. По-видимому, способ специфицировать фольклорную деятельность следует искать вне метода оппозиций. Вернемся для этого к графической схеме, предложенной в главе о двуязычии.

Рабочее определение: «доводка» и испытания

Итак, если мы с этой точки зрения взглянем на соотношение народной и композиторски-профессиональной музыки, то обнаружим, что и та, и другая обладают в сущности одним и тем же набором свойств. И фольклору, и композиторскому творчеству присущи (естественно, в различных проявлениях) и авторство, и коллектив-

ность, и традиционность, и устность, и вариантность и так далее. Вероятно, различие фольклора и нефольклора заключается не в наличии какого-либо свойства в фольклоре и отсутствии его в композиторском творчестве (или наоборот), а в том, что каждое из этих свойств имеет в двух системах музыкального мышления принципиально иной механизм действия и, кроме того, в целом комплексе занимает неодинаковые места (а, возможно, выполняет разные функции).

Разумеется, можно было бы попытаться, представив эти два комплекса — письменный и устный — в виде систем (в строгом смысле слова), определить иерархию этих свойств, уровни их действия, а затем сравнивать письменную и устную культуру между собой, с точки зрения системно-структурного подхода. Однако очевидна трудность этой попытки в рамках настоящего исследования, ставящего перед собой несколько иные и гораздо более скромные цели (выход в конце четвертой главы на культурологический уровень не означает того, что все исследование переводится в культурологический план). Поэтому ограничимся «первым приближением» к наметившейся проблеме, которого будет достаточно для решения поставленной в данной главе задачи — выработки приемлемого определения фольклора.

Можно с уверенностью утверждать, что неавторского творчества в строгом смысле слова быть не может, ибо любое «произведение» имеет своих «производителей», однако качество этого авторства может быть принципиально разным. В фольклоре, как известно, авторство имеет незакрепленный, рассредоточенный характер (соавторский момент в исполнительстве также имеет разный удельный вес применительно к фольклору и композиторскому творчеству), что и приводит нас к идее коллективного авторства. В наиболее «чистых» видах фольклорного творчества момент авторства вообще не осознается. Зачастую исполнители, внося существенные изменения в структуру исполняемых песен (иногда на протяжении достаточно небольшого периода приводящие к возникновению практически новой песни), искренне уверены, что они поют то же, что пели их матери и бабушки. В композиторском же творчестве, напротив, авторство не только осознано самим композитором, но и признано обществом, оно «маркировано» и в психологическом плане имеет значение доминантной установки.

Точно так же можно проследить несхожесть проявлений вариативности в двух полярных творческих системах. В фольклоре она почти глобальна, в композиторской музыке ее действие избирательно. Если в первом случае она изначальна и пронизывает все стадии творчества, то во втором — производна, ибо «локализуется» в основном на этапе исполнительской реализации. В фольклоре совокупность вариантов выступает как равнозначное множество, где каждый вариант самодостаточен и тождествен оригиналу. В композиторском же творчестве варианты представляют собой как бы «периферию» (по отношению к центру — опусу), и каждый из них выступает как интерпретация «уртекста».

Существенные качественные отличия мы находим, когда обращаемся к свойству традиционности. В фольклоре традиция покоится на «плавающих» основаниях рассредоточенного авторства, рассредото-

ченного интерпретаторства и рассредоточенного «произведения». Она передается непосредственно, в неформальных, личностных контактах, минуя все формы фиксации, кроме человеческой памяти. Неукоснительно соблюдаемая (с точки зрения ее носителей) и неотделимая от нехудожественных традиций — бытовых, обрядовых и прочих,— она обладает своего рода «обратным» воздействием на среду своего бытования, структурируя ее как относительно замкнутую и в основе своей консервативную.

В профессиональном творчестве письменного типа традиция осуществляется путем взаимодействия (пусть очень непростого) индивидуальных авторов, индивидуальных интерпретаторов и достаточно завершенных (каждый раз проходящих проверку на «уртекст») произведений. Она в значительно меньшей степени зависит от внехудожественных установлений общества, хотя и связывается с ними идеологически. В чисто эстетическом смысле функции подобной традиции психологически осознаются ее носителями как постоянное «преодоление» и обновление.

Если наше рассуждение корректно, то, следовательно, определение фольклора, специфицирующее его как особый тип художественной деятельности, должно включать в себя набор основных, генерализующих свойств художественной деятельности в том их проявлении и взаимосвязи, которые и позволяют фольклорному творчеству выделиться как самостоятельное, а исследователям — осознать его как самостоятельное.

О таких свойствах не раз уже говорилось в нашем исследовании, они так или иначе упоминаются в фольклористической литературе, иногда являются предметом специального рассмотрения. Поэтому нет нужды перечислять их, а имеет смысл сразу попытаться свести их в одно определение, учитывающее и механизмы их взаимосвязи.

Вот каким оно представляется — это подробное определение.

Фольклор, и в том числе фольклор музыкальный, есть особая, специфическая область духовной культуры, представляющая собой совместное или одиночное, но неспециализированное (непрофессионализировавшееся) художественное (музыкальное) творчество, в своих эстетических нормах неотделимое от типовой, социально значимой (одиночной или групповой) жизнедеятельности, формирующаяся и исторически развивающаяся как изустно передаваемая традиция (непрерываемая и материально не фиксируемая память поколений), подверженная в силу этого жесткому контролю коллективного опыта и психологически ориентированная на ценности непосредственного общения в устойчивых социально-культурных группах, объединенных на уровне разносторонних личных (неформальных) контактов.

Мы попытались в этом определении учесть также и «триединство» социологического, искусствоведческого (в его коммуникативном аспекте) и психологического взгляда на явления. Однако в предложенном виде оно выглядит громоздким. Дадим поэтому его более сжатый и строже систематизированный вариант:

Фольклор есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой неспециализированное и внутриситуационное художественное творчество, функционирующее в замкнутой социокультурной среде;

— существует как устно передаваемая традиция, определяющая вариативно-множественный тип художественной продукции;

— проявляет себя как коллективное сознание, ориентированное на непосредственное неформальное общение.

Казалось бы, в этом определении не сказано ничего, что не было бы ранее известно. И в то же время могут возникнуть упреки в его неполноте. Однако эта неполнота кажущаяся, а отсутствие «новизны» — в данном случае не является пороком (напротив, в этом залог общепонятности данной дефиниции). Главное для нас — выяснить, «работает» ли данное определение как в крупном плане (то есть выделяет ли оно фольклорную деятельность из ряда других типов художественной деятельности), так и в более мелком (то есть охватывает ли оно все действительные или традиционно приписываемые фольклору свойства).

Проверить, насколько данное определение «работает», можно поразному. Один из способов — взять какое-либо хорошо известное явление музыкальной культуры (или еще лучше — несколько различных явлений культуры) и, «приложив» к ним это определение, посмотреть, не будет ли оно пригодно к артефактам, заведомо к фольклору не относящимся.

Другой способ — взяв принцип, положенный в основу нашего определения, попытаться с его помощью определить иные виды художественной деятельности и затем сравнить получившиеся определения между собой. Естественно, что определения фольклора и профессионального композиторского творчества письменного типа должны соотноситься между собой как полярные, поскольку полярны определяемые сферы деятельности. Зато смежные с фольклором явления, через границу с которыми происходит определенная «циркуляция» признаков и процессов, должны отличаться от исходного лишь частично. Этот способ мы и попробуем применить.

В этом случае профессиональное творчество письменного типа можно определить следующим образом.

Профессиональная композиторская музыка есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой специализированное и автономное музыкальное творчество, функционирующее в открытой социокультурной среде;

— формируется и развивается как письменно передаваемая традиция, связанная с единично завершенным (опусным) типом произведений;

— проявляет себя как индивидуальное сознание, ориентированное на опосредованное (через нотный текст и исполнителя) общение с аудиторией.

Сфера художественной деятельности, называемая профессиональной музыкой устной традиции, получит следующее определение.

Профессиональная народная музыка есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой специализированное и автономное музыкальное творчество, функционирующее в открыто-закрытой социокультурной среде;

— развивается как устная традиция, характеризующаяся вариантно-множественным типом произведения;

— проявляет себя как коллективно-индивидуальное сознание, ориентированное как на неопосредованное, так и опосредованное общение.

Сложнее всего определить сферу любительской музыкальной деятельности, которую принято называть общим термином «художественная самодеятельность». Отдавая себе отчет в том, что этим термином обозначаются самые разные по своей структуре и функции явления, мы все же будем ориентироваться на преобладающую в культуре нашей страны линию «организованной» художественной самодеятельности. Определение тогда примет следующий вид.

Организованная художественная самодеятельность есть специфическая область духовной культуры, которая:

— представляет собой неспециализированное, но автономное художественное творчество, функционирующее в открытой социокультурной среде;

— формируется и развивается путем заимствования ценностей, выработанных устной и письменной традициями, но опирается преимущественно на опусный тип произведения;

— проявляет себя как индивидуальное сознание, ориентированное как на неопосредованное, так и опосредованное общение.

Если представить полученные таким образом определения в виде таблицы (см. с. 169), то можно с очевидностью убедиться в их корректности как по отношению к определяемым явлениям, так и по отношению друг к другу [80]. А следовательно, исходное определение можно считать достаточно корректным и полным. Но тут же возникает новая проблема. Как уже говорилось, фольклор — явление динамичное, диффузное, функционирующее подобно живому организму и являющееся, в свою очередь, частью более сложного — и также живого — организма, которым оказывается культура в целом. Пытаясь дать четкое определение фольклору, не игнорируем ли мы эту «живую» его сущность (или, возвращаясь к уже использованной нами аналогии, не превращаем ли мы Жар-птицу в муляж, в неподвижное чучело)?

Прежде чем ответить на этот вопрос, попытаемся выяснить основные принципы и механизмы «внутреннего» и «внешнего» функционирования фольклора как подвижного и развивающегося организма.

[80] Для того, чтобы достигнуть большей корректности сопоставлений, в таблице рассматриваются музыкальный фольклор (а не фольклор вообще) и музыкальная самодеятельность. Штриховка подчеркивает и оттеняет отличия иных видов художественной деятельности от фольклора, тотальные в композиторской музыке и не столь систематические у организованной самодеятельности и в профессиональной музыке устной традиции.

	Музыкальный фольклор	Профессиональная музыка устной традиции	Музыкальная самодеятельность	Композиторская музыка
Характер творческой деятельности	неспециализированный	специализированный	неспециализированный непрофессиональный	специализированный профессиональный
Проявления художественного начала	связанные, внутриситуативные	автономные	автономные	автономные
Среда бытования	замкнутая	замкнуто-разомкнутая	открытая	открытая
Способ хранения информации	устный	устный	письменный	письменный
Модус произведения	вариантно-множественный	вариантно-множественный	преимущественно опусный	опусный
Форма художественного сознания	коллективная	коллективно-индивидуальная	преимущественно индивидуальная	индивидуальная
Характер общения со слушателем	неопосредованное	неопосредованное	неопосредованное и опосредованное	опосредованное