

## ПРИНЦИПЫ И МЕХАНИЗМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА

Фольклор живет и функционирует почти по законам органической природы. В этом коренится одно из жизнеобеспечивающих его начал. Жизнедеятельность фольклора, как это и положено жизнедеятельности, отчасти агрессивна. Агрессия фольклора направлена вовне, в фольклоре всегда присутствуют поиски новых возможностей для роста за счет ассимиляции внешних явлений. И в то же время всегда наличествует жесткая защита собственного ядра, которое содержит генетически значимый «код». Отклонения в «коде» чреватые непредсказуемыми и почти всегда губительными для культуры последствиями. В народном искусстве классика есть тоже своего рода генетический фонд, отстаивание которого, при всей активности межнациональных интересов и взаимодействий, есть естественная акция инстинктивного самосохранения. Там, где нормы неписаны, верность традициям должна быть неукоснительной, вплоть до принципиального консерватизма.

Вот почему народное художественное сознание, и не только художественное, но шире — нравственное, этическое, правовое — подчеркнуто консервативно. Наследуя принципы мифологического сознания, оно стремится непреложно придерживаться устоявшихся канонов, даже если их изначальный внутренний смысл утрачен и обнаруживается только в специальных научных исследованиях. Потому и *folklore*, потому и «народная мудрость», между прочим, что первооснова ее установлений не лежит на поверхности, но часто скрыта от самих ее носителей, которые далеко не всегда могут объяснить, почему следует поступать так, а не иначе, почему так говорится или поется, но глубоко верят в то, что так надо. Тысячелетний исторический опыт, закрепляемый едва ли не на уровне инстинктов, заставляет представителей народной культуры крепко держаться дедовских норм, ибо именно в них заключена в самом общем смысле «генетическая программа» самобытной культуры. О том, каким образом осуществляется реализация этой «генетической программы», мы можем судить по тем статистически преобладающим закономерностям, которыми определяется процесс взаимодействия фольклора и общественной среды. Очевидно, характеризовать эти закономерности мы можем в катего-

риях так называемых эмпирических обобщений. Напомним, что академик В. И. Вернадский в своей известной книге о биосфере приравнивал достоверность эмпирического обобщения к достоверности наблюдаемого факта, во всяком случае — в гуманитарно-исторической сфере<sup>81</sup>. К тому же противоречивая сущность и неустранимая диффузность музыкального фольклора, как художественной системы, усугубляют неоднозначность толкования этих свободно проявляющихся закономерностей. Любая попытка жестко их сформулировать тотчас вызывает желание противопоставить каждой из них достаточно веские опровержения.

И все-таки, обобщив и экстрагировав содержание предшествующих глав, попытаемся выделить среди отмеченных ранее тенденций несколько ведущих, способных выступить в роли конституционализирующих начал фольклорно-музыкального мышления. Три из этих закономерностей представляются мне основными еще и потому, что неплохо согласуются между собою и образуют некое подобие системы. Каковы же эти тенденции, которые управляют, с моей точки зрения, фольклорной сферой, и которыми определяются ее возникновение, расцвет и деградация?

Принцип постоянства среды, обеспечивающий ограниченность внешних воздействий, во-первых.

Принцип множественности проявлений, в том числе и скрытых, во-вторых.

Принцип естественной специализации мастеров — носителей фольклорной традиции как постоянно действующая тенденция к ее переходу в иное качество, в-третьих.

Таковы кратко и условно обозначенные эти три закономерности. Остановимся последовательно на действии каждой из них.

Исходное условие существования устного искусства — возможность ничем не ограниченного и не опосредуемого общения, которое по вполне понятным причинам тяготеет к устойчивому контексту и к естественному замыканию среды. Даже вполне зрелый продукт этого искусства, например, художественно совершенная песня не может быть отчуждена, без существенного ущерба для ее содержания, от конкретных условий ее бытования. Полнокровно существовать и развиваться она может лишь поддерживаемая непрерываемой исполнительской традицией. Последняя же складывается и сохраняется только в регионально и социально ограниченной, привязанной к конкретному человеческому материалу культурной среде (Л. Гумилев сказал бы — к этническому материалу). Зафиксированные каким-либо техническим способом, продукты устного фольклорного творчества, конечно же, могут достаточно широко и свободно циркулировать внутри целостной национальной культуры и даже выходить за ее пределы, но сам порождающий механизм, сама продуцирующая устно-коллективная структура, пред-

<sup>81</sup> По этому поводу можно сослаться на работу Л. Н. Гумилева «Этногенез и биосфера», где сделана попытка перевести интуитивное обобщение в ранг одного из общеметодологических принципов гуманитарного знания.

ставляющая собой сложный и слаженно действующий, но легко уязвимый организм, попросту не приспособлена для неукорененного существования. В этом смысле фольклор — это своего рода «растительность» культурного мира (в то время как творчество музыкальных писателей имеет столько же оснований для сравнения с флорой, как и с фауной). Кочующие особи в нем — скорее исключение, чем правило. Фольклорное сознание одинаково болезненно реагирует и на смену почв, и на открытую, «проточную» среду<sup>82</sup>.

Хотелось бы быть правильно понятым в своих «почвенных» аналогиях. Разумеется, вовсе не в земле коренятся культурные традиции, но в духовном мире людей, среди которых мигрантов сегодня едва ли не больше, чем некогда кочевников<sup>83</sup>. Мигрировать в культуре можно и не двигаясь с места. Иной раз достаточно для этого обзавестись телевизором. С другой стороны, как часто культурная среда кочует вместе с кочевником, вовсе не становясь от этого менее замкнутой. Она у него словно приторочена к седлу. Его культурный багаж, его духовная почва всегда с ним. В этом смысле мигрант и кочевник — явления существенно различающиеся. Кочевник — понятие преимущественно экономико-географическое, мигрант — социокультурное. Один из них лишь передвигается в реальном географическом пространстве, другой смещается прежде всего относительно культурной традиции.

Мигрант вынужден рвать связи с духовным наследием. Кочевник же без видимых усилий удерживает веками устоявшийся мир. Недаром сказано: «кочевник скакал, а время стояло». Но в эпохи массовых миграций словно и само время сдвигается с места и, устремляясь вскачь, вырывает и путает корни отстоявшихся устных традиций<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Известно, какую удивительную сохранность демонстрирует порой культурное самосознание в переселенческих группах. Компактно живущие переселенцы с поразительным упорством удерживают традиции, претерпевающие тем временем существенные изменения на их родине. В своей экспедиционной и редакторской практике мне не раз приходилось сталкиваться с подобными явлениями. Примечателен в этом отношении репертуар болгарских поселенцев в Одесской области.

Благодаря полученным недавно магнитофонным записям теперь легко убедиться в сохранности старогрузинских песен в Турции.

Общеизвестна устойчивость песенного репертуара старообрядцев, еще раз продемонстрированная в концертных выступлениях казаков-некрасовцев, недавних репатриантов из той же Турции.

<sup>83</sup> Размах современной миграции хорошо виден на примере так называемого «минского феномена». За последние 20 лет Минск пополнился 700-ми тысячами молодых выходцев из деревень. Каждый второй его житель — крестьянин по своим социально-психологическим характеристикам. Это накладывает заметный отпечаток на социокультурный климат города и не может не сказываться на культурных ориентациях его жителей (см. 34).

<sup>84</sup> Само по себе переселение устной культуры не страшно, если при этом не нарушается целостность социокультурных групп (вот где коренится различие между кочевником и мигрантом!). Вместе с компактной массой переселенцев фольклор способен перекочевывать на другие континенты, как это уже не раз случалось в истории. Вспомним, наряду с испанской колонизацией Америки, появление и высокое развитие на ее территории африканской, по своему происхождению, музыки, завезенной вместе с чернокожими невольниками и теперь, в наше время, способной оказывать заметное обратное влияние на искусство Африки.

В наше время массовая миграция приобрела беспрецедентные размеры. Целые поколения переселенцев определяют демографическую структуру и культурную атмосферу многих наших городов. Это связано с происходящим при переселении в город болезненным сломом культурного сознания, в частности и фольклорного сознания. Остатки фольклорного сознания приносятся в город, где не оказывается ни условий, ни почвы для нормального функционирования фольклора.

Существуют исключения, которые подтверждают это правило. В больших городах, в частности в Москве и Ленинграде, внимание социологов и фольклористов привлекли сейчас так называемые «парковые пятачки». Это очень своеобразный и сложный феномен, очень интересный и в чисто социологическом, и в социокультурном плане. Стихийно найденный как механизм адаптации человека, мигрировавшего из сельской культуры в город, он свидетельствует о неистребимых корнях устной народной культуры, о том, что она находит себе островки даже там, где, казалось бы, условия исключают это.

В свободные от работы дни — по субботам и воскресеньям, в праздники — в определенном месте зеленой парковой зоны собираются, как на традиционное сельское гуляние, выходцы из разных областей России. Наперебой звучат частушки, устраиваются танцы под гармошку, практикуется хоровое пение. Число посетителей «пятачка» достигает иногда нескольких тысяч. Его самоорганизующееся ядро — активисты, среди которых непререкаемым авторитетом пользуются талантливые певцы и гармонисты. По многу лет сохраняют привязанность к этой нетипичной для города форме проведения досуга и рядовые посетители «пятачка» — сельчане со сравнительно небольшим «стажем» городской жизни.

Найденный эмпирически, этот своеобразный способ акклиматизации сельского человека в городе достаточно жизнестоек. И хотя само уменьшительно-насмешливое название «пятачок» свидетельствует о том, что коренного решения проблемы адаптации сельского жителя в городской среде мы здесь не находим, пестрый и отчасти эклектичный музыкальный репертуар парковых «пятачков» сами формы его функционирования заслуживают внимательного изучения. Это самобытное явление современной городской жизни может многое подсказать не только музыковедам, но и социологам<sup>85</sup>.

Если верно, что между степенью отграниченности социальной среды и устойчивостью песенных традиций существует прямая связь, то вольное или невольное, периодическое или постоянное замыкание среды должно оказать оживляющее действие на механизмы фольклорного творчества. Казалось бы, всякий застой принято трактовать как деградацию. И вдруг замыкание среды оказывается едва ли не лучшим способом не только сохранения, но и развития традиционного искусства. В этом стоит разобраться специально.

<sup>85</sup> Многолетние наблюдения над практикой московских и ленинградских парковых «пятачков» легли в основу интересного диссертационного исследования Н. Дегтевой (МГПИ им. Гнесиных, 1983). Ею же совместно с режиссером А. Ханютиным снят фильм «Пятачок» (ЦСДФ, 1987).

О стимулирующем воздействии полного или частичного замыкания среды на фольклорный тип творчества свидетельствуют вспышки партизанского фольклора в годы войны, расцвет геологической и туристской песенной тематики в послевоенные годы или явственно различимая и порой заметно нарастающая струя тюремного фольклора. Компенсационные моменты, острый дефицит или полная невозможность иных форм и способов проявления художественно-творческих потенций или, с другой стороны, подчеркнута коллективистский настрой, эмоционально-духовное единение — во всех этих случаях действует разный, но всегда достаточно сложный причинно-следственный комплекс. Однако факт остается фактом: резко сужаемый круг общения, переводящий его в подчеркнута неопосредуемую форму, во всех случаях так или иначе способствует возникновению фольклорных рецидивов. Благодаря жесткому ограничению среды бытования происходит не только пассивная консервация фольклорных навыков. В резко замыкающемся кругу общения нередко начинают активнее возрождаться продуктивные устно-музыкальные способности носителей фольклорного начала.

Можно взглянуть на проблему связи среды бытования и фольклора с другой, противоположной стороны. Фольклор не просто требует для своего полноценного функционирования устойчиво-замкнутой социокультурной среды, но и сам в немалой степени поддерживает существование последней. К этому, вероятно, имеются определенные генетические основания. По мере разрушения обрядов и ритуалов, некогда прочно и изнутри скреплявших этнические общности, их консолидирующую функцию начинает отчасти брать на себя обособляющийся специфически художественный компонент прежнего синкретически нерасчлененного ритуально-обрядового комплекса. В основе здесь лежит, вероятно, выработанный веками культурно-психологический стереотип группового поведения, но консолидация в данном случае начинает осуществляться уже вокруг иного типа коллективной деятельности — вокруг песенного и танцевального фольклора.

Нелишне в этой связи подчеркнуть, что творчество фольклорного типа — это не просто замедленное следствие и неспешный результат формирования устойчивой среды, но и ее существенный структурообразующий компонент, способный сам по себе стимулировать сплочение устойчивых, хотя зачастую и неформальных, социокультурных групп с соответствующими нормами отношений и стилем жизни. Это можно, кстати сказать, наблюдать на практике многих современных экспериментальных ансамблей народной музыки. Начальный период становления ансамбля, руководимого Дмитрием Покровским, практика ансамблей, которые явились своего рода ответвлениями этого коллектива или его последователями, практика эстонских «Леегайюса» и «Леегарид», латышского «Скандыныеки» или грузинского «Мтиэби» многое проясняют в этом отношении.

И если подобное структурирующее воздействие фольклора наблюдается в социально, казалось бы, далекой ему среде, среде музыкантов-профессионалов и научной интеллигенции, то, очевидно, оно должно сказываться и в естественной для фольклора сельской

и рабочей среде. Во всяком случае, там, где обстоятельства делают возможным стихийное, а кое-где и планомерное возрождение аутентичных форм народно-музыкального движения, мы нередко сталкиваемся с на редкость устойчивыми, хотя формально и неорганизованными самодеятельными группами. Таковы, к примеру, устойчивые «ядра» уже упомянутых «пяточков» в московских и ленинградских парках. Таков большой песенный коллектив, сплотившийся вокруг братьев Ефима и Тараса Сапелкиных в белгородском селе Алексеевка. Таким был на протяжении многих лет ансамбль Сергея Афанасьевича Зверева в якутском совхозе «Эльгяйский», лишь периодически, перед очередными смотрами переводившийся в ранг районного самодеятельного коллектива. Таково практически большинство традиционных групп в устойчивых очагах народного музицирования, функционирующих помимо, а иногда и вопреки организуемой извне художественной самодеятельности. Такого рода спевшиеся коллективы часто встречались нам во время экспедиции 1978 года в белорусских селах, где они, как правило, оказывались спаяны многолетним дружеским общением, в основе которого нередко лежал подчеркнутый интерес к народной песне.

Не раз приходилось во время этой и других экспедиций убеждаться, что желание попеть вместе неизменно оказывается выше всего, что в повседневной жизни может разъединять людей, — выше несходства темпераментов и общественного положения, выше личных симпатий и антипатий. Все отходит на второй план для уже немолодых и нередко утомленных жизнью людей, когда появляется возможность вспомнить прошлое и вновь, как в юности, погукать весну или громко, в полный голос, прокричать жнивные песни. И можно быть уверенным, что только песни способны сплотить далеко друг от друга разведенных самой жизнью людей в единый, дружный коллектив, чем-то очень напоминающий воссоединенную после многих лет разлуки или разлада семью.

Музыке вообще свойственно спланивать людей в устойчивые неформальные группы. Но музыке устной традиции, и особенно фольклору, это свойственно в наибольшей степени. И традиционный фольклор находит в этом отношении преемников в новых видах устной музыки, таких, как джазовая импровизация или стремительно распространившаяся рок-музыка. Во всяком случае, возникающие на их основе социокультурные ячейки демонстрируют завидную жизнеспособность, особенно на этапе первоначального, энтузиастического увлечения этой музыкой, когда они ищут и находят самые неожиданные формы своей реализации и «институализации» в рамках сложившейся общественной структуры: от дворовых групп при ЖЭКах и гитарных курсов при отделениях милиции до крупных студий при солидных общественных организациях (упоминавшаяся уже экспериментальная джазовая студия при Дворце культуры «Москворечье» или университет джазового искусства при Всероссийском обществе слепых в Москве).

Возвращаясь к традиционному фольклору, заметим, что замкнутость социокультурных явлений понимается нами отнюдь не только

в пространственном смысле. В обществе нередко образуются достаточно подвижные слои, отличающиеся, тем не менее, четкой социальной и культурной выделенностью, связанной с формированием и закреплением устойчивого музыкального репертуара. Институт калик переходящих на Руси, о котором выше уже упоминалось, или, скажем, менее известная песенная практика бродячих татарских «торговцев шалаями»<sup>86</sup> — прекрасные примеры подобной «подвижной локализации» культурных явлений.

Как было подробно показано в III главе, истинно фольклорная коммуникация предполагает устойчивость и определенность контекста, то есть условия, при которых все участники художественного общения знают все наперед. Понятно, что подобные условия чаще всего могут складываться только в устойчивой и достаточно изолированной от внешних воздействий культурной среде. Отсюда принципиальный консерватизм фольклорного мышления, который, впрочем, не исключает возможностей эволюционного развития.

Развитие это идет, разумеется, не только путем внутреннего накопления, но и путем заимствования духовных ценностей извне, из других социокультурных пластов, чему не может препятствовать никакая, даже самая высокая степень сословной или любой иной замкнутости.

В основе своей фольклор, действительно, во многом является творчеством трудового народа. Прежде всего потому, что он выражает его думы и чаяния, его — если иметь в виду фольклор музыкальный — настроения и переживания. Однако, почти всегда в нем обнаруживают себя немало элементов, хотя и полностью усвоенных, ассимилированных коллективно-трудовым сознанием, но зародившихся явно за пределами трудовой среды. В музыкальном фольклоре многих народов довольно легко выделить целые пласты, в которых отстоялись и закрепились идеи и образы, напевы и ритмы, инструменты и песенные формы, пришедшие со стороны, заимствованные у других народов или даже занесенные с других континентов. Порою это явления, спустившиеся в свое время из высших общественных слоев, а вовсе не простонародные по своему происхождению<sup>87</sup>.

Хорошо известным примером заимствования чужих жанров может быть широкое распространение старых английских баллад в Америке, в Канаде и Австралии. Или — еще нагляднее — испано-французские корни креольской музыки в странах Латинской Америки. Как это превосходно показано замечательным аргентинским фольклористом Карлосом Вегой, корни эти следует искать вовсе не в народной музыке средневековой Испании, Португалии или Франции, но в аристократической музыке соответствующих европейских столиц. Карлос Вега приходит к выводу: «Фольклорная Америка не есть фольклорная

<sup>86</sup> Несколько образцов их развитой и насыщенной социальными мотивами песенной лирики приведены в сборнике З. Сайдашевой и Х. Ярми «Татарско-мишарские песни» (76, см. №№ 9, 10).

<sup>87</sup> «Большая часть крестьянских песен не сочинялась в народе, а представляла собой заимствованные образцы музыкальной культуры других слоев населения», — эту мысль настойчиво и доказательно проводит в своей книге о шведской народной музыке известный ее исследователь Ян Линг (44, с. 25, а также 55, 57, 72, 107).

Испания: это профессиональная Испания, профессиональная Европа». В латиноамериканском фольклоре живет испанская придворная поэзия XV—XVI веков, сохраняется григорианский мелос, культивируются инструментальные формы испанской профессиональной музыки золотого века. Креольские же танцы Аргентины, которыми Вега особенно тщательно занимался, ведут свое происхождение от контрданса, менуэта, гавота и других салонных танцев европейских столиц, которые из Мадрида и Парижа «попадали сначала в салоны Лимы, Сантьяго, Буэнос-Айреса, затем распространялись в столицы провинций, потом в более мелкие городские центры и, наконец, наводняли сельские районы, вплоть до отдаленных ранчо, где эти танцы со временем становились фольклорными» (67).

Замкнутость социокультурных подразделений даже в самом традиционном обществе никогда не бывает абсолютной. Разномасштабные и разнохарактерные — кровно-родственные, половозрастные, производственные сети общественных отношений всегда оказываются сложным образом переплетенными и как бы наложенными друг на друга. Каждый индивид, как правило, входит сразу в несколько различных социокультурных ячеек. И это позволяет ему выступать в нескольких ролях одновременно и осуществлять ретрансляционные функции в культуре. Плюс к тому в обществе всегда присутствуют временно или постоянно мигрирующие слои и группы — сезонные рабочие и отходники, солдаты и нищие, пленные и изгои, жены, высватанные издалека, и просто странники, которым не сидится на месте. Вместе с ними, обогащаясь, кочуют фольклорные навыки и репертуар. Благодаря всему этому обменные процессы в культуре, даже в самой застойной и изолированной, протекают достаточно интенсивно<sup>88</sup>.

И все же относительная замкнутость, точнее — постоянство и устойчивость общественных структур — необходимое условие полноценного функционирования устной культуры. Только при этом условии она может генерировать, отстаивать и хранить свои ценности.

Ограничения внешних воздействий Принцип постоянства среды имеет своим логическим следствием трудности управления фольклорной ситуацией.

В живой природе немало явлений и структур, которые не позволяют прямо воздействовать на себя. Достаточно вспомнить селекционную

<sup>88</sup> Застой и деградация наступают тогда, когда степень отграниченности среды становится чрезмерной, когда контакты с внешним миром полностью и намеренно отсекаются. Однако это случается очень редко и, как правило, связано с чрезвычайными обстоятельствами. Обычно же, при всей подчеркнутой отграниченности от окружающих сред, в отношении с ними так или иначе продолжает поддерживаться определенный баланс в обмене культурной информацией. И до тех пор, пока замкнутость продолжает оставаться относительной, оказывается возможным вполне продуктивное существование художественной традиции, разумеется, в рамках достаточно консервативного развития. Отличная сохранность старых пластов фольклора, скажем, у казаков-некрасовцев вовсе не исключала возникновения у них сравнительно поздних фольклорно-стилевых образований и даже заимствования иноязычного фольклора (в репертуаре участников упоминавшихся концертов-показов оказались турецкие народные песни).



практику. Прямое силовое воздействие в этой сфере, как известно, всегда оканчивается крахом. Что касается фольклора, то, с одной стороны, мы вроде бы стоим перед необходимостью ввести фольклорные способы творчества в какую-то управляемую систему, а с другой — не можем прибегать к какому-либо декретированию, потому что любые вмешательства в функционирование устной культуры, как правило, приводят к перерождению, к ее полному или частичному омертвлению.

По самому принципу своего функционирования устная культура обладает свойствами «иммунитета» по отношению к внешним воздействиям. Будь она по-другому устроена, она давно бы в ходе исторического развития прекратила свое существование. Только потому устная культура и может сохранять свою устойчивость, свои культурно-генетические фонды, что в ней выработаны и действуют механизмы отторжения всего чужеродного. Причем эти механизмы действуют не напрямую, не всегда открыто, но, как правило, весьма эффективно.

Казалось бы, фольклор постоянно испытывает на себе мощное воздействие профессионального искусства, культуры в целом, всякого рода межнациональных контактов и так далее. И, тем не менее, все это постепенно или перерабатывается и усваивается, становится своим, или рано или поздно отторгается. Здесь существует жесткая закономерность, напоминающая действие биологического иммунитета.

Замкнутость фольклорной среды, органически связанной с внутриситуативностью художественных проявлений фольклора, ведет к тому, что сам жизненный контекст как бы «оформляет» образцы народного творчества, контуры которых вне этого контекста достаточно размыты, вариативны. Иными словами, фольклор, будучи внутриситуативным искусством, не может быть уподоблен самостоятельно существующему живому организму. Целостным и жизнеспособным его делает лишь единство проявлений искусства и среды. В этом отношении более уместно сравнивать фольклор с укорененными в почве растениями. Как и в агрономии, целенаправленное воздействие на фольклор осуществимо не напрямую, а путем осмысленного регулирования «почвенного режима».

Можно сказать, что в естественных условиях своего бытования фольклор находится как бы под защитой всего сложившегося комплекса жизненных обстоятельств. И то, что элементы среды бытования входят органическими компонентами в фольклорное искусство, делает его особо чувствительным к любым переменам, которым подвергается эта среда. Поэтому биологические аналогии к фольклору и способам его существования представляются вполне подходящими и плодотворными. Здесь оказывается приемлемой и сходная терминология, применяемая биологами и, особенно, современными иммунологами (генная цензура, механизмы отторжения и т. д.). Новая иммунология, занимающаяся (в отличие от старой, традиционной, ограничивающейся проблемами вакцинации и инфекционных болезней) самыми общими принципами существования живых организмов, дает почти готовый аппарат для вскрытия механизмов гомеостаза в культуре и в том числе механизмов самосохранения устной культуры.

Можно было бы много говорить о том, как работает внутренняя цензура, как бы изнутри цементирующая народное музыкальное сознание и позволяющая ему веками обходиться без внешнего контроля, сохраняя при этом исконную чистоту стиля. Можно было бы привести немало примеров того, как реагирует песня на любые попытки внешнего регулирования, пусть даже они касаются только замены отдельных слов. Как правило, в ответ на эти попытки песня просто перестает петься. И это давно и четко сформулировано самими носителями фольклора: «Из песни слова не выкинешь». И потому, сославшись на уже приводившиеся примеры (вспомним историю с адыгейской песней-танцем «Мозбаш»), мы ограничимся здесь маленьким резюме: либо песня должна остаться такой, какой была выстрадана, либо ее перестанут петь.

**Множественность проявлений** В ряду рассматриваемых нами принципов функционирования фольклорного искусства принцип вариативной множественности его художественных проявлений занимает центральное положение. Множественность художественных реализаций одного и того же фольклорного «произведения» оказывается диалектически связанной с замкнутостью среды его бытования. Это одно из оснований, ограничивающих внешние воздействия на фольклор. Именно принципиальная вариативность фольклорного образа создает тот особый запас прочности, который позволяет фольклору переживать длительные периоды скрытого существования и успешно сопротивляться постоянно действующей тенденции к переводу фольклора в статус фиксированного музыкального творчества.

Как уже не раз отмечалось, идея «опуса» не тяготеет над истинно фольклорным музыкантом. Свободный от необходимости применяться к фиксированному тексту, народный певец произвольно следует течению меняющихся событий. Всегда типичный, но всегда неповторимо конкретный контекст фольклорной коммуникации, непосредственно встраиваясь в самый текст фольклорного сообщения, придает ему каждый раз новое, неповторимое обличье. В этих условиях парадоксальным образом оказывается, что чем больше народный музыкант стремится к устойчивости исполнения и точности повторов, тем неизбежнее приходит к различающимся результатам, ибо народная песня, как уже говорилось, неповторима в буквальном смысле этого слова.

Но как же в таком случае все это согласуется с ее удивительной сохранностью на протяжении веков? Изменчивость, множественность, вариативность. И вдруг — постоянство, чуть ли не тождество, и уж во всяком случае — подчеркнутая нормативность. Если вдуматься, противоречие здесь кажущееся, парадокс мнимый. Вариативная множественность сама создает и поддерживает равновесное постоянство (разумеется, при условии устойчивой внешней среды). Как в гороскопе или в обыкновенном детском волчке, пока есть движение, сохраняется и устойчивость. Так и непрерывное варьирование напева при благоприятном стечении обстоятельств способствует сохранению его в качестве традиционной нормы.

Попробуем разобраться в этом поподробнее.

Множество вариантов, в которых реализуется народная песня, вовсе не означает их полного равноправия. В свободном сопоставлении версий всегда действует естественный отбор. Отбирается, разумеется, лучшее, то есть наилучшим образом отвечающее традиционным нормам и выполняющее традиционную же функцию. Удивительно ли, что постоянно действующий, многократно производимый отбор в условиях постоянства среды всякий раз приводит к сходным результатам? Норма как бы сама себя формирует и беспрестанно себя подтверждает.

Импровизационная природа народной музыки позволяет ей легко и непринужденно отклоняться от вероятностно утвердившейся нормы. Но именно она и заставляет постоянно и столь же непринужденно к этой норме возвращаться.

Действие этой определяющей закономерности обнаруживает себя на самых разных уровнях: от частного выразительного приема и до фольклора как специфического вида творчества. Вариативная множественность и устойчивое постоянство диалектически реализуют себя в масштабах «интонемы», отдельной кочующей попевки, песенной строфы, песни как целого, песенных типов, отдельных жанров и, наконец, фольклора в целом — и как национально определенной культуры, и как особого способа музыкального мышления.

Фиксация и безвариантность письменной музыки исключает подобного рода статику. В условиях, когда каждое новое произведение стремится не повторить предшествующие, не могут не возникнуть кумулятивные процессы, процессы накопления структурных изменений. Начинается то, что можно обозначить, как постоянно ускользящая стилевую эволюцию, нарастающий поток инноваций — то есть то, что принципиально невозможно в нефиксируемой устной культуре, где закономерны и естественны постоянные возвращения к устойчивейшей норме.

Возвращения эти естественны и действительно закономерны. Легкие отклонения от среднестатистического не просто суммируются и взаимопогашаются. Каждый раз возрождается нечто, чрезвычайно близкое к корню, заложенное как бы в своего рода «генетической программе». Лишь перестройка «генов» способна сдвинуть с места эту удивительно консервативную традицию.

Что же играет роль «генетической программы» в неуклонно воспроизводящей себя фольклорной традиции? По-видимому те свойства песенных жанров, которые теснее всего связаны с жизненной функцией песни. Похоже, что именно она и только она способна управлять развитием художественной традиции. Воздействовать на живую фольклорную практику потому и невероятно сложно, что осуществить это удастся, лишь оперируя всем жизненным контекстом музыкальной культуры. Здесь мы снова сталкиваемся с действием закона ограниченного воздействия, требующего существенных сдвигов в самой среде бытования фольклора.

Итак, смена условий, частичное изменение функций, — и та же самая вариантная множественность проявлений, которая прежде стабилизировала фольклорно-песенную традицию, начинает внутренне ее перерождать. Изменения приобретают направленный характер и, на-

капливаясь, увлекают традиционную культуру «к неведомым берегам». Тот самый механизм, который обеспечивал сохранность традиционной культуры, вызывает и неизбежную ее эволюцию. Опираясь на принципы постоянства среды и ограниченности воздействия, принцип множественности проявлений предопределяет механизмы трансформации фольклора в условиях скрытого существования и его перерождения на путях естественной профессионализации.

Скрытое существование  
и резонанс-фактор

Нередко случается так, что под влиянием неблагоприятных внешних условий фольклорные формы творчества начинают угасать и порою совершенно исчезают. В наше время это никого не удивляет и лишь дает дополнительные основания для постоянных разговоров об умирании фольклора. Однако проходит какое-то время, иной раз достаточно длительное, и мы с удивлением вновь фиксируем в том же самом регионе, от представителя того же самого этноса живые образцы традиционного фольклорного музицирования, порою очень древнего, архаического склада.

В годы войны, например, коренное население многих сел в Белоруссии было почти целиком уничтожено. И, тем не менее, фольклористы сейчас вновь сталкиваются в том же Белорусском Полесье с реликтовыми проявлениями раннеславянской песенной традиции. Мы опять становимся свидетелями того, что дети поют то, что, казалось бы, должно было давно уйти вместе с поколением отцов.

Существуют, очевидно, такие фазы в развитии фольклора, когда он вроде бы умер, растворился, его нет. И вдруг, через некоторое время, обнаруживается, что он не только благополучно и полнокровно существует, но иной раз даже цветет. Как это оказывается возможным? По-видимому, здесь действуют сложные, культурно-генетические механизмы. Одним из первых обратил внимание на возможность «скрытого существования» фольклорных традиций известный исследователь испаноязычного фольклора Р. М. Пидаль (66, с. 102).

В самом факте временного умолкания фольклорной традиции нет ничего удивительного. Но только в том случае, если фаза молчания не превышает период, на протяжении которого успевают смениться одно-два поколения носителей фольклора. Тогда еще остается возможность прямого и непосредственного наследования традиции, ее передачи от дедов к внукам. Если же фаза молчания затягивается и происходит очевидный разрыв в преемственности поколений, то в этом случае возрождение традиции уже невозможно объяснить ни чем иным, как действием особых механизмов скрытого существования фольклора. Вероятно, наряду с активными формами полнокровного функционирования, фольклор обладает способностью переходить в пассивные, внешне себя никак не проявляющие состояния, впадать в своего рода анабиоз, выход из которого оказывается возможным только благодаря включению опять-таки особых факторов. Один из них можно было бы назвать фактором фольклорного резонанса.

В последнее время внимание многих исследователей привлекли факты возрождения давно ушедших форм музицирования. Так случилось со знаменитыми испанскими романсеро, зазвучавшими вновь

после того, как на протяжении двух-трех веков они, казалось бы, были полностью и окончательно забыты в народе.

Утраченные части фольклорной культуры могут со временем возродиться под влиянием внешних обстоятельств, но для этого нужно, чтобы в «генах» этой культуры сохранялась, пусть в скрытом виде, особая предрасположенность к национальному мелодическому материалу. Тогда даже единичный, даже случайно уцелевший образец, окольными путями вернувшийся после долгих лет скитаний в других культурах, может дать повод для возрождения традиционного музыкального сознания. Иной раз воздействие совсем чуждой культуры может стать плодотворным, если оно окажется способным вызвать органическое развитие собственных культурных форм.

Психологический механизм подобного воздействия в общем понятен. Здесь можно усматривать своего рода конкуренцию, которая всегда присутствует в отношениях между смежными культурами, особенно сейчас, в пору интенсивного обмена художественными ценностями. При этом чем сильнее проявляет себя общая тенденция к интеграции и сближению культур, тем решительнее заявляет о себе внутреннее стремление каждой культуры противопоставить этому сближению свои собственные, национально определенные формы. В результате нарастает здоровый процесс встречной дифференциации культур, вызванный к жизни моментом культурного соперничества.

Если представители той или иной культуры чувствуют недостаточность своего фольклорно-музыкального сознания и сохранившихся фольклорных форм музицирования, и если они, скажем, по телевидению или каким-либо иным путем получают подтверждение, что у других народов или культурных групп это фольклорное сознание существует в более развитом виде, то они направляют свои усилия на возрождение утраченных элементов собственной фольклорной культуры.

Поводом для воссоздания целостного облика фольклорной культуры, всегда готовой воплотиться в генетически предопределенные формы, может послужить практически любое минимально сходное культурное явление. Восполнению недостающего может способствовать любой сохранившийся образец, сколь угодно усеченный и редуцированный, случайно уцелевший на периферии культуры или даже за ее пределами. Больше того, таким поводом может оказаться ошибка слуха, перед которым всегда маячит утраченный, но тем более желанный идеал. Собственно говоря, в этом и заключен механизм фольклорного резонанса, откликающегося на очень широкий спектр минимально сходных явлений. Конечно, для возрождения полностью утраченной культуры одного этого механизма недостаточно, но для восстановления утраченных сюжетов, типовых напевов или недостающих жанров резонанс-фактор достаточно эффективен при условии, разумеется, что он действует в продолжающей хоть как-то функционировать культуре. Подобные резонансно возрожденные формы могут приобретать причудливые гибридные очертания. Постороннему наблюдателю они могут казаться неуклюжими и даже смешными, но как бы то ни было, они опираются на историческую преемственность и тем самым способствуют оживлению и восстановлению фольклорных традиций.

Любопытно отметить, что толчком к возрождению песенных традиций теперь нередко может служить приезд и работа фольклористов. Приведу один характерный пример из нашей шапсугской экспедиции 1976 года.

В ауле Первом Красноалександровском, который лет 15—20 назад славился своими эпическими певцами-сказителями нартского эпоса, никто уже не мог исполнить для нас сколько-нибудь значительный фрагмент сказания. Собравшиеся в клубе знатоки и ценители старых песен с трудом припоминали отрывочные эпизоды и, сокрушаясь, высказывали сожаления по поводу того, что мы не приехали хоть на несколько лет раньше. Чтобы как-то удовлетворить наш настойчивый интерес к эпосу, они посоветовали обратиться к живущей неподалеку Кадырхан Коблевой, которая могла бы нам рассказать о своем отце, умершем в 1958 году знаменитом певце-сказителе Кече Тлифе.

Разговор с Кадырхан Кечевой затянулся до поздней ночи, и только в конце его выяснилось, что эта немолодая уже женщина, никогда прежде публично не певшая, многое помнит из обширного песенного репертуара отца. Преодолевая смущение, она, наконец, запела, и всем присутствующим стало ясно, что она не просто помнит развернутые ключевые эпизоды эпоса, но и унаследовала от отца незаурядный певческий талант, о котором сама до поры до времени не подзревала.

Через несколько месяцев Кадырхан Коблева вместе с ансамблем подпевающих ей стариков-односельчан, которые исполняли обязательную для героических адыгейских песен партию немногословного хорового сопровождения (так называемое жуу), с успехом выступала перед участниками Всесоюзного семинара музыковедов-фольклористов в соседней Абхазии. А еще через год от этого вполне сложившегося к тому времени ансамбля были сделаны специальные записи для грампластинки.

В данном случае стимулом к оживлению исполнительской традиции послужил контакт с фольклористами. В других случаях таким стимулом может стать непосредственное знакомство с представителями другой культуры, сохранившей в более цельном виде сходные формы творчества. Для тех же шапсугских певцов из Красноалександровского не без следа прошли встречи в Абхазии, где они смогли услышать нартский эпос в исполнении кабардинцев и осетин. Важно подчеркнуть, что эти встречи не привели к заимствованию и утрате своеобразия в пении шапсугов. Напротив, инонациональные образцы вызвали желание точнее восстановить свое.

В наш информационно-интегрирующий век взаимные контакты между народными музыкальными культурами многократно умножились. Если бы одновременно с этим не развивались активные дифференцирующие процессы, культурная интеграция быстро достигла бы аннигиляционного предела — взаимопогашения культур, стирания и растворения их самобытных национальных черт. Однако знакомство с яркими образцами чужой культуры сравнительно редко приводит к прямому заимствованию; для этого необходимо преодолеть мощные «иммунные» барьеры. Гораздо чаще влияние инонациональных образ-



Кадырхан Коблева, дочь Кеча Тлифа.  
*Фото автора.*

цов рождает желание вернуться к собственным корням и выражается в стремлении отыскать в запасниках собственной культуры нечто аналогичное, способное выполнить точно такую же или сходную функцию. Это мы и называем явлением культурного резонанса, которое становится сейчас мощным фактором диалектически противоречивого — интегрирующе-дифференцирующего — и потому плодотворного развития культурной ситуации.

В основе культурного резонанса лежит, вероятно, общее свойство человеческого мышления — ассоциативность, тяготение к отысканию аналогов. Особенно очевидное в случаях индивидуального творческого мышления, это свойство оказывается присущим и коллективному, в частности фольклорному сознанию.

В соответствии с природой ассоциаций, резонанс-фактор может действовать по аналогиям сходства, смежности или даже контраста. Одно и то же культурное влияние способно «включать» в коллективном сознании три различных ассоциативных механизма: возбуждать в нем те же самые, смежные или полярно противоположные области, свойства, жанры. В этом смысле коллективная психология творчества действительно имеет прямое сходство с психологией индивидуальной.

Очень наглядно этого рода взаимодействие культур проявляется в сфере народной инструментальной музыки.

Хорошим примером действия резонанс-фактора в современной фольклорной практике может служить увлечение варганом, достаточно примитивным по конструкции, но богатым в своих темброво-кolorистических возможностях инструментом. Увлечение это захватило целый ряд республик нашей страны и произошло, с моей точки зрения, не без влияния виртуозной игры якутских хомусистов (у якутов этот широко распространенный по всему земному шару инструмент называется х о м у с о м).

В силу целого ряда причин искусство игры на хомусе приобрело развитый и массовый характер в традиционной якутской культуре. В отличие от других культур, где варган давно уже низведен до уровня детской забавы, будучи оттеснен более сложным и развитым музыкальным инструментарием, якутский хомус сохранил и в последнее время еще более упрочил свое ведущее положение (не случайно его очертания вошли в национальный орнамент и служат теперь своеобразной эмблемой современной якутской культуры). В последние десятилетия выдвинулся целый ряд блистательных мастеров сольной игры на хомусе, которые прославили это искусство далеко за пределами Якутии. Тогда же стало все чаще практиковаться ансамблевое музицирование. Появились пластинки с записями хомусных импровизаций. Якутский хомус получил выход на Всесоюзное радио и Центральное телевидение. И это, очевидно, послужило одним из толчков к возрождению интереса к варгану в целом ряде республик. Сольная и ансамблевая игра на аналогичных инструментах заняла заметное место в самостоятельном музыкальном репертуаре Башкирии, бурно расцвело варганное искусство в Киргизии и других среднеазиатских республиках. Инструмент этот зазвучал в русских фольклорных ансамблях, в руках прибалтийских музыкантов (особенно в Эстонии).





Импровизированное трио варганистов  
(слева — Иван Егорович Алексеев — Хомус Уйбаан)  
на концерте «Мастера сольного исполнительства»  
(Москва, Всесоюзный дом композиторов,  
10 декабря 1983 года).  
*Фото А. Ф. Юрманова.*

Варган не просто восстановил свою функцию, но в ряде случаев поднялся на совершенно новую ступень развития. И важно подчеркнуть, что произошло это не столько благодаря прямому заимствованию, сколько путем возрождения под влиянием. Заимствуя отдельные исполнительские приемы, а нередко и пользуясь якутской разновидностью самого инструмента (поскольку в Якутии сохранилось, в отличие от других республик, кустарное производство этих инструментов), народные музыканты в создаваемых ими новых варганных произведениях опираются на собственный интонационный опыт, претворяют тембровые, ритмические и композиционные особенности своей народно-песенной мелодики.

Как видим, «возбудителем» творческих процессов в фольклоре может легко оказаться искусство другого народа. Благодаря средствам массовой коммуникации сегодня это случается сплошь и рядом. Часто «ретранслятором» фольклорных явлений служило даже не фольклорное, а профессиональное искусство далеких стран и народов. Так, можно согласиться с предположением, что феномен испанского романсеро мог иметь своей «передаточной базой» искусство совсем другого материка — Латинскую Америку, которая сохранила в недрах собственной сельской культуры образцы городского профессионального искусства испанского средневековья.

Косвенные пути в культуре, возвращение к своим же корням, но «через вторые и третьи руки» — все это в устной культуре встречается, и с этим приходится считаться.

Под углом зрения фольклорного резонанса, специфически музыкального способа передачи и сохранения традиций, отчетливее выступают различия между словесным и музыкальным фольклором. Косвенная передача «наследственной» информации, как видим, вполне реальная в народной музыке, в принципе невозможна в вербальном искусстве. Слово изменчиво и многосмысленно, и, в то же время, оно в своей звуковой форме всегда конкретно и индивидуально в каждом языке. Словесно-языковые различия держат поэтический фольклор в определенных и жестких границах конкретной национальной традиции. Язык мелодики, музыкальный язык — более универсальная категория. Словом надо овладеть, языку — обучиться. Музыкальная же интонация (если отвлечься от ее частичной привязанности к интонации речевой) погружена в более глубокие слои бессознательного, и потому механизмы ее возрождения срабатывают там, где вербальная традиция оказывается решительно прерванной, практически невозстановимой<sup>89</sup>.

Подобный «индуктивный» способ передачи фольклорной информации в целом недоступен словесному творчеству, хотя, разумеется, грань между различными видами фольклорного искусства не абсолютна. И в словесном фольклоре есть немало такого, что имеет почти

<sup>89</sup> Еще глубже укоренена в подсознательном пластика жестов и танцевальных движений. И поэтому фольклористам-хореографам, как справедливо предположил в своем хореометрическом проекте Алан Ломакс, доступна несравненно более отдаленная историческая ретроспектива, чем лингвистам и даже этномузыковедам (104).

музыкальную природу. А с другой стороны, как уже было вскользь замечено, музыкальная интонация до известной степени «привязана» к национально-речевой сфере и по этой причине локализуется достаточно определенно.

Так или иначе, рассматриваемая сторона функционирования фольклорной традиции, связанная с резонанс-фактором, нуждается в специальном исследовании, поскольку до сих пор находится в тени, отбрасываемой филологическим блоком фольклористики. Дело, по всей видимости, заключается в том, что изучение сравнительно легко поддающихся фиксации словесных текстов намного опередило изучение собственно музыкальных закономерностей функционирования песенных традиций, и это породило трудно преодолимый филологический «крен» в теории песенного фольклора. И если бы не развитая и самостоятельная сфера инструментальной народной музыки, естественно противостоящая сплошной и окончательной «филологизации» фольклористического мышления, музыкальной фольклористике вообще было бы трудно отстаивать свою автономию.

Изучение и обоснование таких явлений и механизмов существования фольклора, как резонанс-фактор, позволит музыкальной фольклористике укрепить свои позиции как самостоятельной области знания, рассматривающей музыкальный фольклор не как частный случай традиционно-устного искусства. В этом смысле словесный (поэтический) фольклор и народная музыка выступают как существенно различающиеся, хотя и тесно взаимодействующие системы, одна из которых — музыкальный фольклор — является как бы средоточием специфических черт изуточно функционирующего искусства.

Механизмы передачи и наследования фольклорной информации, наиболее характерные и специфические именно для музыкального фольклора, относятся к сфере исследования, которую можно было бы условно назвать культурно-генетической. Здесь открывается одно из наиболее перспективных направлений предстоящих научных исследований.

Специализация естественная и искусственная	Всякий вид человеческой деятельности может развиваться и совершенствоваться в двух направлениях. В одних случаях человеческая деятельность направлена на достижение неких жизненно важных целей, по отношению к которым она — лишь средство. Такого рода деятельность выполняет сугубо прикладную функцию. В других случаях человеческая деятельность в самой себе заключает смысл и цель и приобретает самоценное эстетическое значение. Очевидно, исходным следует полагать первый вид деятельности. Второй же до поры до времени скрыт в нем лишь как потенциальная возможность, требующая для своей реализации особого стечения обстоятельств.
--	--

Разумеется, оба вида деятельности в действительности сложно взаимодействуют и многократно переходят один в другой. То, что уже, казалось бы, окончательно утвердилось в автономном, чисто художественном качестве, вдруг вновь возвращается к старой или получает новую бытовую функцию. Русское ткачество, на древнем фоне которого

различные техники вышивания выглядят как сугубо художественные новообразования, пережив в век машинной технологии подчеркнута декоративную стадию своего развития, снова приобретает действенный, утилитарно-прикладной характер. Возрождение функционального по своей природе мастерства меховой аппликации, путь от плетения рыболовных и охотничьих сетей к рафинированному искусству макраме и... Кто знает, какие еще непредвиденные повороты и неожиданные возвраты ждут нас в ближайшем будущем! Все это может найти и находит аналоги в области музыкального искусства, когда дар частушечной импровизации перерождается (в частности, через технику музыкального «буриме») в балаганно-эстрадные навыки музыкального пародиста и концерансье, а подчеркнутая концертность интонаций внедряется в сферу бытового музицирования.

Счевидно, что соотношение двух названных видов деятельности вполне соответствует соотношению неспециализированного и специализированного музыкального искусства, фольклора и профессиональной музыкальной культуры. В отличие от фольклора, профессионализирующееся музыкальное творчество последовательно высвобождается от внутриситуативных связей, преобразуясь в имманентный и самодовлеющий способ раскрытия индивидуальных потенций отдельной творческой личности. В этом отношении собственно фольклор, связь с которым выделившаяся из него специализированная деятельность может поддерживать и интенсивно развивать, всегда остается такого рода деятельностью, которая в процессе совершенствования не теряет своего прикладного, внехудожественного предназначения. Другое дело, что это жизненное предназначение фольклорных жанров может существенно трансформироваться или даже вовсе отойти на второй план, как это происходит, скажем, в развитых лирических песнях. Но полностью преодолеваться оно не может и не должно. Стремление к совершенствованию чисто художественных качеств всегда совмещается в фольклоре с житейской целесообразностью и приуроченностью.

Правда, давно было замечено, что фольклорная среда способна формировать в своих недрах ярких и самобытных художников. Творческая активизация, обособление эстетических ценностей в мировосприятии этих людей ведет к выделению их из коллективных форм художественного сознания и поведения. И хотя они продолжают широко и непосредственно опираться на нормы коллективного художественного сознания, в их творческих проявлениях начинают обнаруживать себя ценности вполне индивидуализированной творческой личности. По мере формирования такой личности у нее естественным путем возникает потребность выйти за тесные рамки замкнутой среды, потребность в более широком и нестесненном художественном общении.

Непроизвольная специализация, обособление эстетического начала, проявление личностных устремлений, готовность к выходу за пределы закрытой среды — все это создает условия для перерастания фольклорного сознания в сознание профессиональное. Если мы вернемся к приведенной в конце предыдущей главы сводной таблице

определений, то нетрудно будет заметить, что претерпевая подобные изменения, фольклорная деятельность естественно выливается в тот тип художественного творчества, который мы характеризовали как творчество народных профессионалов.

Процесс этот воспринимается нами как органичный, не приводящий к противоречиям и антагонизму двух форм народного искусства. Так же произвольно деятельность народных профессионалов может возвращаться к исходно-коллективным видам творчества, не вступая с ними в конфликтные отношения. Грань между специализированным и неспециализированным искусством в рамках устной культуры оказывается подвижной, гибкой и легко переходимой, как в восходящем (к народным профессионалам), так и в нисходящем направлениях (возврат к чисто фольклорным формам).

Специализация музыкальной деятельности в пределах устного типа культуры представляется естественным процессом, поскольку в ходе его реализуется заложенное в самой природе фольклора преодоление его исходной двойственности как искусства и неискусства одновременно. Сущность этого процесса заключается в постепенном высвобождении художественного начала из внехудожественных связей, в его последовательном выявлении за счет контекстуальных компонентов.

В отличие от двух других, ранее рассмотренных принципов — постоянства среды и множественности проявлений, — принцип естественной профессионализации в современных условиях действует не как свободно реализующаяся закономерность, а скорее как подспудно существующая тенденция, как всего лишь потенциальная возможность формирования устно-профессиональной культуры, отнюдь не всегда осуществляющаяся на практике.

В результате «агрессии» письменных форм культуры происходит сбой в саморазвитии фольклорных традиций, и процесс профессионализации их носителей осуществляется по-иному. Одновременно с приобретением профессионального статуса они начинают ориентироваться на другие модели творчества и нередко совершают переход в блок жестко фиксированной культуры. Вырываясь за пределы устоявшейся среды и резко ограничивая многовариантность ее художественных проявлений, профессионализирующаяся культура нового типа вступает в диссонансные отношения с фольклорным типом творчества, подавляя и деформируя его. Процессы саморазвития фольклора грозят приобрести необратимый характер.

В современных условиях перерастание фольклора в профессионально-устный тип творчества перестает быть естественным процессом еще и потому, что нередко начинает ориентироваться на совершенно иные — товарно-денежные — отношения. На этом стоит задержать специальное внимание.

Через механизмы профессионализации искусство вообще оказалось давно и прочно включенным в товарно-денежные отношения. Разумеется, никто не будет утверждать, что это идет во благо искусству. Но факт остается фактом: искусство сумело приспособиться к такого рода отношениям. И хотя его облик часто оказывается при этом болезненно искаженным, в целом оно сумело примениться к товарным

отношениям и, больше того, смогло превратить эти отношения в один из действенных рычагов своего развития. Это относится не только к письменной, но отчасти и к устной форме профессионального творчества, хотя с устной культурой, в отличие от материально фиксированных форм искусства, системе товарных отношений совладать значительно труднее. В наше время даже художественная самодеятельность — во всяком случае, ее организованные формы — во многом стимулируется через финансовые каналы. Фольклор же по-прежнему не совместим с коммерческими механизмами регуляции культуры.

Истинное искусство всегда стремится стать и нередко действительно становится выше меркантильных интересов. Фольклор же, как правило, всегда пребывает вне этих интересов. Если внутри фольклора начинают возникать товарно-денежные связи, то это верный симптом его перерождения. Первейшим и, пожалуй, единственным способом сохранения фольклорных отношений является полный отказ от попыток коммерческого воздействия на механизмы и процессы устной культуры.

Для упрочения фольклорного начала культуры нужны, по-видимому, не непосредственное материальное стимулирование творчества народных мастеров, а способы воздействия на включающую и поддерживающую это творчество систему общественных отношений. Иными словами, мы принуждены вновь и вновь подчеркнуть, что управление фольклорными процессами может быть лишь косвенным, опосредованным всем социокультурным контекстом. Иначе оно влечет за собой переход фольклора в принципиально иное качество — в профессионализирующееся искусство фиксированного образца. К сожалению, в современных условиях этот вид специализации занимает преобладающее положение, заметно оттесняя органическую трансформацию фольклора в искусство профессионалов устной традиции.

В процессе сделанных эмпирических обобщений удалось обнаружить несколько ведущих закономерностей: мы не случайно называли их то тенденциями, то принципами, то механизмами функционирования фольклора, ибо эти закономерности — плод интеграции более глубинных и иногда разнонаправленных процессов. Чтобы увидеть в этих процессах объединяющую их систему, необходимо перейти к внутренней дифференциации сделанных ранее обобщений.

Так, например, закономерность, которую мы определили как естественную специализацию, следует рассматривать в двух аспектах. Первый из них — это собственно предпосылки к естественной профессионализации, органически присущие фольклору, не выходящие за его границы и не приводящие к его перерождению. В их основе лежит психологический феномен отождествления личности с коллективом. Истинно фольклорный музыкант всегда уверен в том, что его поведение абсолютно соответствует традиционному коллективному стереотипу. Всякий раз, создавая все новые и новые варианты, импровизируя, то есть внося целый ряд индивидуальных изменений в традицию, он тем не менее искренне верит в то, что исполняемая им музыка совершенно так же звучала в устах его предшественников. И до тех пор, пока он

не осознаёт своей выделенности из традиции, он из нее и не выходит. Эта особенность психологического поведения является одним из принципов, внутренне структурирующих фольклор, позволяющих фольклору оставаться самим собой.

Естественный процесс такой профессионализации нарушится только тогда, когда носитель фольклорной традиции скажет или подумает: «я сочинил» или «я придумал». Эти, казалось бы, вполне невинные и соответствующие действительности утверждения на самом деле влекут за собой далеко идущие последствия, ибо сказываются на дальнейшем художественном поведении народного музыканта, так как в дальнейшем он — сам себе традиция, сам себе эталон, и его деятельность в связи с этим трансформируется, вызывая неизбежный резонанс в среде, где она осуществлялась. В данном случае не важно, положительно или отрицательно оценивают эту деятельность окружающие: факт признания или непризнания той или иной творческой личности в равной степени является фактом ее выделения из коллектива. Тем самым естественная специализация — уже не структурный принцип, а механизм перевода фольклорной традиции в традицию устно-профессиональную.

Еще один механизм перерождения фольклора можно было бы по аналогии с только что описанным назвать естественной эстетизацией. Имеется в виду фактор, который начинает действовать с возникновением жанров, функционирующих вне обряда или трудового процесса. В русском фольклоре таким жанром являются лирические песни. Относительная автономность таких песенных жанров от их бытовой функции выделяет искусство народных певцов как собственно художественную деятельность. И это оказывается еще одним каналом проникновения нефольклора в фольклор.

Не останавливаясь подробно на описании всех выделенных нами закономерностей, попытаемся их систематизировать.

Очевидно, конституциональными признаками и принципами функционирования фольклора следует полагать четыре: внутриситуативность, постоянство среды, вариантность и коллективность сознания. Это — постоянно действующие силы, удерживающие фольклор в качестве специфической деятельности. Два указанных нами механизма перерождения фольклора (естественная профессионализация и естественная эстетизация) позволяют фольклору держать открытыми границы со смежными видами деятельности (устно-профессиональной традицией и художественной самодеятельностью). Само собой разумеется, что фольклор испытывает постоянную проверку «на прочность», подвергаясь многочисленным воздействиям извне (это и коренные преобразования быта, и проникновение в фольклорную практику авторских произведений из противоположной области культуры, то есть из культуры письменной, и уже разобранные нами «вторжения» средств массовой коммуникации, и искажающие влияния фольклористической деятельности — как собирательской, так и пропагандистской). Однако, всему этому противопоставлены «защитные» механизмы фольклора — внутреннее цензурирование, способность к переходу в скрытое состояние, а затем к возрождению по принципу резонан-

са. Более того, фольклорные формы художественной деятельности обладают свойствами, которые можно наблюдать у целого ряда растений, вынужденных бороться за существование в условиях города. Вздымая асфальт, они все-таки прорастают и функционируют, нарушая планы проектировщиков-озеленителей. Таковы парковые «пяточки», недавнее буйное развитие так называемых экспериментальных фольклорных ансамблей. Кроме того, фольклорное мышление проникает в самую сердцевину письменной культуры, вынуждая композиторов-«авангардистов» обращаться к формам музицирования, смыкающимся со способами музыкального общения в фольклоре.

Учет этих структурных принципов, механизмов перерождения и внутренней защиты, которые обеспечивают функционирование фольклора, должен, как нам представляется, определить тактику взаимоотношений с фольклором, причем следует иметь в виду, что в настоящее время именно письменная культура выполняет функцию «строителя» этих взаимоотношений, постоянно вторгаясь в фольклорную жизнедеятельность. Это — момент в наших сегодняшних условиях неизбежный, и потому имеет смысл, вместо обычных сетований по поводу близкой смерти фольклора, взаимодействовать с ним на разумных и конструктивных началах. Принцип «ограниченного воздействия», о котором говорилось выше, следует понимать не как механическое уменьшение и свертывание контактов с фольклором, а именно как сознательное выстраивание этих контактов на основе ясного понимания механизмов его действия и ненарушения их базисной природы.

Обратимся для примера к практике телевизионного вещания, поскольку телевидение, бесспорно, является сегодня могущественнейшим средством управления культурной ситуацией.

Очевидно, что единое и чрезмерно централизованное телевизионное вещание в принципе размывает фольклорную среду и делает ее проточной. Это должно быть каким-то образом компенсировано. Появление и широкое внедрение видеозаписей открывает новые возможности, которые позволят не только размыкать среду до бесконечности, но и культивировать новые формы досугового времяпрепровождения. Пока что эти возможности остаются во многом потенциальными, и телевидение чаще травмирует фольклорное сознание, преображая и трансформируя до неузнаваемости его традиционные формы. Однако фольклорное сознание должно найти и, безусловно, найдет новый модус сосуществования с видеотехникой, как оно ранее нашло такой модус в сосуществовании с кинопрокатом. Фольклор уже показал свою способность ассимилировать и культивировать музыкальный материал, полученный с киноэкрана. Нет сомнения, что не менее яркий материал фольклорные музыканты способны почерпнуть и с экрана телевизионного.

Казалось бы, телевидение резко нарушает принцип ограниченного воздействия на фольклор, ибо до сих пор в основном пытается воздействовать на него прямым способом, усиленно насаждая принципы специализированного, профессионального искусства и широко популяризируя псевдофольклорные формы. Именно через псевдофольклорные формы телепропаганды оно сбивает пока критерии вос-



приятия истинно фольклорных явлений. И если бы внутри телевизионного вещания были бы найдены возможности дифференцировать и противопоставлять эти явления и формы, выделяя чисто фольклорные ситуации и культивируя именно их, особенно в местном телевизионном вещании, то тогда, возможно, телевидение перестало бы выполнять свою пока что антифольклорную роль.

Если телевидение будет задавать не эталонные образцы, не опусы, не произведения, а живую творческую атмосферу, если народная песня будет попадать на экран, не будучи полностью отсеченной от порождающего ее жизненного контекста, то уже тем самым телевидение сможет хотя бы отчасти компенсировать свое сегодняшнее отрицательное воздействие на фольклорную традицию. Но это возможно только в том случае, если телевидение будет учитывать множественно-вариативную природу фольклора (сопоставляя, к примеру, различные варианты одной песни в рамках одной передачи). Больше того, телевидение имеет возможность не только способствовать сохранению традиций, но и стать оживляющим, животворным началом в отличие от других форм механической фиксации фольклорного звучания. Впрочем, сейчас нам в это трудно поверить. Пока телевидение по инерции руководствуется в основном техникой дубля, практикой образца, эстетикой автономного художественного произведения. Но в самой природе телевидения заложены и противоположные тенденции, и некоторые новые работы мастеров голубого экрана (к сожалению, пока это в основном не фольклорные передачи) дают в этом отношении материал для размышлений<sup>90</sup>.

Телевидение подчас вредит фольклорной ситуации и потому, что не учитывает необходимости, а не только возможности, скрытых фаз существования фольклора. Бывают такие «сезоны» в культуре, когда некоторые формы проявления фольклорного сознания становятся не актуальными. Когда телевизионное вещание предлагает такие формы, оно нередко провоцирует тем самым однобокое, ненужное развитие их в ущерб другим, более актуальным в данный момент формам. Современная тиражированная культура игнорирует приуроченность многих песенных жанров, их «сезонность». Цикличность фольклора как бы «размыкается» в нашем неограниченно транслируемом искусстве. Однако сама жизнь, чтобы сохранить себя, вынуждена вырабатывать новую цикличность, которая на поверку оказывается возвращением прежней, ранее отброшенной цикличности естественной смены сезонов и времен года. Устная культура имеет перспективы сохранить себя в той мере, в какой она сумеет вернуть себе заново осмысленную цикличность. И телевизионное вещание способно помочь ему такую цикличность выработать<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Фольклористам надлежит внимательно присмотреться к таким популярным передачам, как «Что? Где? Когда?» или «12-ый этаж». Любопытные наблюдения по поводу этих передач в интересующем нас аспекте читатель найдет в сборнике «Фольклор и викторина. Народное творчество и средства массовой коммуникации» (М., 1984).

<sup>91</sup> Попытки возродить отдельные традиционные праздники, приуроченные к определенному времени года, и придать широкий общественный резонанс этим возрождаемым с помощью телевидения праздникам, заслуживают всяческой поддержки, в том

И, наконец, телевидение, как ни один другой вид современной массовой коммуникации, может способствовать естественной, а не искусственной специализации носителей творческого начала в культуре. Ему ли не поддержать естественную тягу начинающего художника к свободной профессионализации, не помочь формирующемуся артисту утвердиться в качестве самостоятельной творческой личности, встать вровень с высокими художественными образцами и получить выход к широкой аудитории, не включаясь при этом в давящую систему товарных отношений?

Иными словами, современной системе массовых коммуникаций и телевидению, как ее ведущей силе, надлежит открыть путь к такой форме творческой деятельности человека, которая была бы:

— действительно массовой, но не носила бы товарный характер;

— художественной, но не порывала бы с ситуативно-жизненным началом;

— индивидуально-личностной, но одновременно воплощала бы в себе новую форму коллективного сознания.

То есть такого рода творческая деятельность масс психологически, эстетически и социально выступала бы преемницей былого фольклорного единства на новом историческом этапе.

\*

Мы рассмотрели основные закономерности, выделяющие фольклорные формы творчества среди других. Каковы итоги и следствия? Насколько оптимистическими могут быть наши прогнозы?

Два из трех сформулированных нами законов — закон постоянства среды и закон естественной профессионализации — недвусмысленно предрекают конец устной фольклорной культуры, поскольку изолированное существование закрытой среды в век массовых коммуникаций более чем сомнительно, а тенденция к тотальной специализации остается одной из ведущих тенденций искусства нашего времени. Да и закон множественности проявлений тоже не отвечает очевидной унификации всех сторон современной массовой культуры.

И тем не менее, реальная жизнь культуры нашего времени, а еще больше — явственно проглядывающие ее внутренние тенденции, позволяют быть не столь пессимистичным.

числе и со стороны фольклористов. Новогодний праздник, например, на Новом и Старом Арбате, первоапрельская «Юморина», осенние ярмарки в Москве 1986 г., аналогичные начинания во многих других городах и республиках — все это вселяет новые надежды в сторонников культивирования устного самодеятельного начала в современной культурной жизни.