

ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ОТ ПОВСЕДНЕВНОЙ ПРАКТИКИ ДО ЭЛИТАРНОГО ДОСУГА*

142

Признавать право человека на повседневное творчество — а это гражданское и конституционное право каждого — значит, уважать и воспринимать те формы этого творчества, которые сложились в конкретно-исторических условиях, адекватно отражающих окружающую жизнь. Они созвучны внутреннему миру человека, соответствуют культурной традиции, нравственно-эстетическим ценностям. Таков исторический смысл фольклора, таков его социальный и художественный статус.

Такой подход является единственно верным для объективного понимания живого фольклорного процесса и оценки его результатов. Иные установки, иные подходы вне социально-исторического контекста ненаучны, субъективны и, как результат, дают искаженную картину бытования фольклора в реально существующем культурном пространстве. Синхронный срез — важнейший показатель состояния фольклорного процесса в конкретный период времени. Он дает представление потомкам о жанрах и формах фольклора, родившихся в глубине веков.

В процессе своего исторического развития фольклор, как всякое живое явление культуры, модернизируется, видоизменяется и не может быть понятым вне контекста реального времени, без учета жизненной практики человека.

* * *

В последние десятилетия XX в., после распада СССР и смены общественно-политического строя в России, несмотря на сложный экономический, политический, духовный кризис страны, в сфере традиционной культуры происходили масштабные изменения — качественные и количественные. Динамичный рост наблюдался в создании новых фольклористических структур: центров, школ с этнохудожественным уклоном, студий, мас-

* Первый Всероссийский конгресс фольклористов. 2006. Т. 3.

терских, ансамблей. Резко возросло количество контактов с зарубежными странами в сфере фестивального движения и обмена научными достижениями. Произошла переориентация деятельности массовых учреждений культуры с художественной самодеятельности на фольклор: практически в каждом из 50 тыс. действующих в России клубных учреждений созданы фольклорные объединения и структуры — народные хоры, ансамбли, студии. В общественном сознании произошло переосмысление статуса фольклора, как явления не только бытового, но и сценического; сформировалась установка на необходимость его поддержки и развития.

Сегодня ни один массовый журнал или газета не обходятся без регулярных публикаций частушек, анекдотов, страшилок. К этому можно добавить издание и переиздание огромного количества книг как российских, так и зарубежных авторов по фольклору, народной медицине и целительству, народной педагогике и философии, метрологии. Редкое сообщение о погоде по телевизору или радио не начинается с примет по народному календарю. Древние песнопения, обряды, художественные образы используются современными кинематографистами, музыкантами, театральными деятелями, живописцами. Определенная часть фольклора представлена на сцене.

Продвижением фольклорного искусства на художественный рынок заняты государственные, общественные, коммерческие структуры, отдельные лица. В последние годы повсеместно проводятся международные и российские общенациональные акции — фестивали, выставки, конкурсы, фольклорные праздники и т.п., — направленные на поддержку, популяризацию и сохранение фольклора. Приведенные примеры говорят о том, что впервые в истории России на государственном уровне приняты беспрецедентные по масштабности шаги по поддержке традиционной культуры. Это уже само по себе наводит на мысль о необходимости разобраться не только в существе происходящего вокруг фольклора, но и в нем самом, его статусе в современном обществе.

* * *

Фольклорный бум, культивируемый государственными (домами народного творчества, центрами фольклора и ремесел), общественными (фольклорными союзами, ассоциациями, фондами, объединениями), творческими и образовательными структурами (ансамблями, хорами, студиями, школами), производит впечатление бурного возрождения традиционного архаического

фольклора, его возвращения в пространство культуры и быта на то место, которое он занимал вплоть до середины XX в. Однако подобная оценка страдает известной натяжкой, требует оговорок, пояснений, выверенных научных оценок. Материал, предлагаемый сегодня в большинстве случаев слушателям, зрителям в повседневной реальности, на сцене, — конечно, не тот фольклор, образцы которого имеют высочайший художественный уровень и особый научный интерес. Современный фольклор неоднороден, полиструктурен, расслоен на множество культурных образований. В фольклорном процессе налицо принципиально новые тенденции, явления, отличающиеся от существовавших еще полвека назад. Из прежнего достаточно монолитного общенационального культурно-бытового явления он становится полисоциальным, мультикультурным, перешагнувшим бытовые рамки; отдельные его части оказались слабо структурированными, другие — полностью утратившими связь со своими истоками. Если вплоть до конца XIX — начала XX в. крестьянская основа давала о себе знать в фольклоре всех маргинальных групп, в том числе и городских¹, то в последующем эта примета все более нивелировалась, исчезала, теряла свое значение. Формировалось принципиально новое этнокультурное явление, которое с прежним фольклором связывает, возможно, лишь название².

В прошедшем столетии в мире, и в России как его части, произошли разительные перемены. Не учитывать их влияния на фольклорный процесс нельзя. От урбанизации начала XX в. до глобализации в его конце — таков путь, пройденный цивилизацией всего за сто лет. **Этот процесс окончательно «перелицевал» культурное пространство народов всего мира, в том числе культурное пространство России.**

Важной составляющей частью этой «перелицовки» являются системные изменения в бытовании фольклора, в сложившихся за века способах его производства, хранения, трансляции. Все компоненты фольклорного процесса претерпели серьезную модернизацию, а его содержательные аспекты изменились вместе со временем, отразив те события, что составили нашу историю.

Если представить в целом картину произошедшего, то общий смысл ее заключается в следующем: **фольклорный процесс с конца XIX в. перешел границы бытового пространства, которым в основном и ограничивался; фольклор перестал быть лишь явлением повседневной культуры народных низов и начал завоевывать культурное пространство всех социальных групп, пространство общественной жизни, сцены, рынка, масс-медиа, нашел отражение в творчестве профессиональных композиторов, драматургов, хоре-**

ографов, писателей. Уместно в этой связи вспомнить творчество композиторов от М. Глинки и М. Мусоргского до Г. Свиридова и В. Гаврилина, широко использовавших в своем творчестве фольклорные образцы³; а также такие события, как создание В.В. Андреевым на рубеже XIX—XX вв. ансамбля, а затем оркестра великорусских народных инструментов, создание М. Пятницким в начале XX в. первых ансамблей народных певцов, впоследствии превратившихся в знаменитый хор, носящий его имя; организация в 30-е и последующие послевоенные годы большого числа государственных народных хоров, оркестров, ансамблей народного танца⁴. Фольклор в советской России стал частью культуры, централизованно управляемой и финансируемой; он развивался в соответствии с идеологической доктриной государства. Примером может служить и процесс возрождения многих промыслов и ремесел, и создание новин и былин в 30—40-е гг. XX в. выдающимися народными исполнителями, и репертуар народных хоров и ансамблей, и многое другое.

Относиться к указанным явлениям можно по-разному: признавать или не признавать их связь с фольклором; отказывать им в художественной ценности или, напротив, наделять ею, рассценивать их как явления народные или антинародные⁵, разрушающие сложившиеся за века формы и виды фольклорного творчества (например, старинную песню), или же видеть в них модернизированные варианты, отражающие диалектику исторического развития и т.д. Однако историческая справедливость требует признать, что истоки этих явлений, безусловно, фольклорные. Певцы в ансамбле М. Пятницкого — выходцы из сел Воронежской и Курской губерний; новины создавали, в частности, такие выдающиеся народные мастера-сказители, как М. Крюкова и М. Кривоколенова; инструменты, которые усовершенствовал В. Андреев были исконно народными.

С ориентацией на фольклорные формы творчества создавали свои лучшие песни известные советские композиторы-песенники С. Соловьев-Седой, М. Блантер, В. Левашов, В. Захаров и др. Многие поэты, прозаики используют такие жанры фольклора, как частушка, анекдот, лирическая песня, сказка и т.п. В этой связи можно, в частности, вспомнить известные сказки В. Черного, В. Шукшина, В. Бажова. Авторские частушки, бардовские и блатные песни широко исполняются на сцене, публикуются в огромном количестве во многих периодических печатных изданиях, сборниках. Фестивали авторской (бардовской, самодельной) песни (памяти В. Грушина в Самаре, памяти В. Цоя в Москве и др.) собирают десятки тысяч любителей⁶.

Появление и распространение подобных фольклоризированных «форм творчества всегда сопровождалось острыми спорами и предсказаниями о смерти фольклора». В середине 1920-х гг., например, велись серьезные дискуссии о роли гармоники в новых условиях. В них участвовали известные советские политики (А.В. Луначарский, Н.К. Крупская), искусствоведы, поэты (Д. Бедный, С. Есенин, М. Жаров). М. Жаров написал даже специально по этому поводу поэму «Гармонь» (1926 г.) в защиту гармоники.

Нужно подчеркнуть, что революционные потрясения во всех сферах жизни России в начале XX в. получили свое отражение в фольклорном процессе. Возможности фольклора стали использовать для формирования массовой (советской) культуры, привлекательной по своему эстетическому облику, доступной и понятной всем социальным группам, отражающей новые социально-исторические реалии жизни народа и служащей их защите и укреплению⁷.

Все это можно считать **общенациональной программой реконструкции фольклорного процесса**, связанной с освоением новых художественных технологий, поддержкой, поощрением фольклорного творчества нового типа, образцы которого требуют взвешенной и непредвзятой исторической оценки. В результате в течение всего XX в. традиционный фольклор сосуществовал с различного рода фольклоризмом (в том числе в формах художественной самодеятельности), со сценическим и вторичным фольклором, шоу-фолк искусством. При этом внутренние, глубоко национальные особенности развития России сопрягались с общемировыми процессами (урбанизацией, раскрестьяниванием, маргинализацией, глобализацией и т.п.). Последние все более теснили повседневные формы творчества. Шагреневый синдром — так можно охарактеризовать влияние цивилизации XX в. на состояние архаического и классического фольклора. Чем больше наступала цивилизация, чем больше изменений происходили в быту, тем сильнее сужался ареал их бытования. Наступает пора расцвета фольклора маргинального, группового или мелкогруппового фольклора с бесчисленным множеством ценностных констант, их быстрой сменой, и эстетикой китча. Город становится локомотивом фольклорного процесса, законодателем моды на его формы, определяет основные тенденции его развития. Этому служат находящиеся в городе интеллектуальные и творческие силы, средства массовой информации, издательства, финансовый потенциал. Город навязывает фольклорному процессу в известном смысле определенные правила,

которыми он должен руководствоваться, которым должны отвечать, соответствовать предпринимаемые шаги по его разворачиванию. Безусловно, речь идет об организованной составляющей фольклорного процесса, но нельзя не учитывать влияния всех выше перечисленных факторов (от урбанизации, маргинализации, глобализации до исторических установок на понимание фольклора) на повседневное творчество фольклорного типа. Это нередко приводит исследователей и специалистов-практиков к серьезным ошибкам как теоретического, так и практического характера. Постоянно констатировались смерть архаического фольклора, его быстрое и повсеместное угасание, а попыток серьезно и непредвзято разобраться в существе происходящего не предпринималось⁸. Лишь в конце XX в. ученые заговорили об этих процессах, в которых очевидно просматриваются фольклорные реминисценции. Пытаясь модернизировать понятийный аппарат формулировками возникшего феномена, разные авторы стали называть его по-разному: третья культура, неофольклор, аван-фолк, новая этника, постфольклор, антифольклор, популярная культура, квазифольклор и т.д. Расшифровка большинства этих понятий дает основание говорить о том, что смысл, закладываемый в них разными авторами, в основе своей весьма близок⁹. Приведенные термины не дань интеллектуальной или терминологической моде. Ими стали обозначать новое социокультурное явление фольклорного типа.

Сегодня можно говорить о том, что в фольклорном процессе параллельно разворачиваются два основных направления (тенденции, линии). Одно направление развивается по традиционной схеме и представляет преимущественно бытовое повседневное творчество (насколько и как это удастся, что составляет его основу и т.п. — отдельный вопрос); другое направление представляет собой то, что еще в начале XX в. было обозначено как фольклоризм. Первое направление — это различные формы, жанры, виды повседневного бытового творчества, не претендующие на какую-либо общественную презентацию, существующие вне установленных кем бы то не было художественных рамок, критериев (они устанавливаются непосредственно самими исполнителями). Это творчество спонтанного, событийного характера, продолжающее выполнять важную социально-регулятивную функцию в бытовой повседневной практике. В структуре этого фольклора ясно просматриваются несколько исторических наслоений: наименее представлен слой архаических дохристианских образцов (магических, обрядовых, былинных); более заметен слой традиционных или классических (крестьянских, в своей

основе) образцов (исторических и лирических песен, празднично-обрядового комплекса, сказок и т.п.); присутствует и слой маргинальных фольклорных образцов (городской жестокий романс, песни рабочих, бардов и т.д.); востребован и слой современного фольклоризированного типа (массовые и авторские песни, авторские частушки, анекдоты и страшилки и т.п.).

Безусловно, слой повседневного бытового фольклора наиболее привлекателен для специалистов, и в наибольшей степени отвечает исторически сложившемуся понятию «фольклор».

Другое направление в современном фольклорном процессе связано с функционированием вторичных форм фольклора или фольклоризмом. Это направление по своей художественной яркости, масштабности, степени социального размаха не уступает первому, а в некоторых компонентах возможно и превосходит.

Фольклоризм получил в специальной литературе достаточное внимание. Уже в публикациях 20—30-х гг. XX столетия ученые пытались разобраться в этом явлении, которое выбивалось из привычной системы оценок фольклора, существовавших в то время. Наиболее заметной стала эта проблема в 60-е гг. XX в., прежде всего в работах В.Е. Гусева. Если суммировать основные оценочные и содержательные характеристики, данные фольклоризму, то все, что не укладывалось в устоявшиеся представления о фольклоре, как крестьянском типе культуры, относилось к фольклоризму, включая организованное фольклорное творчество горожан, рабочих, интеллигенции, других социальных групп, сценический фольклор и т.д.¹⁰

В последующем понятие фольклоризма получило дальнейшее развитие и уточнение. И.И. Земцовский в начале XXI века выдвигает идеи о «тотальном сосуществовании фольклора и фольклоризма» с момента появления самого фольклора; о «фольклоризме» как процессе внутри которого происходит «непрестанный переход (трансформация) одной формы фольклоризма в другую»¹¹.

Не менее важно замечание И.И. Земцовского и о том, что создателями фольклоризма являются нередко и популярные писатели, и композиторы, и художники; и о том, что фольклоризму присуща своя агрессивность, воздействуя обратно на фольклор он его развращает, загрязняет, эрозирует и т.п.¹²

Рассматривая в интересующем нас контексте идею о том, что распространение фольклора одной социальной группы в других социальных группах возможно только через фольклоризм становится ясно, что фольклоризм не может быть одинаковым для всех этих групп, он разнолик, многообразен.

Положение это — по сути о бесчисленной множественности форм фольклоризма — весьма примечательно, ибо оно констатирует наличие разных фольклоризированных явлений во внебытовом фольклорном творчестве.

Определяя эти фольклоризированные слои, мы сами говорим о наличии разницы между, скажем, сценическим фольклоризмом и авторским, между бытовым фольклоризмом и маргинальным и т.д. В тоже время нужно признать и то, что фольклоризм — это органическая составная часть фольклора, бытование его по иным, чем фольклор законам, способ обмена творчеством между разными маргинальными группами единого национального сообщества.

При этом, давая положительную оценку фольклоризму как органической составной части общего фольклорного процесса, видимо необходимо рассматривать фольклор и фольклоризм равноправными участниками этого процесса и говорить не о засорении, загрязнении фольклора фольклоризмом, а о взаимовлиянии, взаимовоздействии, которые могут быть и положительными и отрицательными.

В тоже время очевидно, что фольклоризм фольклоризму рознь. Одно дело — адаптированная крестьянская песня на сцене; другое — ее исполнение горожанином на свадьбе; третье — ее реминисценции в авторском творчестве и т.д. Важно то, что обозначенное понятием «фольклоризм» явление несет в себе зародыши многих начал, которые развиваются в самостоятельные культурные образования, получают признание и права гражданства. Сегодня фольклоризм существует как самостоятельное оригинальное фольклорное явление, выделяя из себя такие слои, как неофольклор, сценический фольклор, авторское фольклоризированное творчество. Каждое из них обладает своими специфическими характеристиками и свойствами.

В целом фольклоризм можно представить своеобразным котлом, в котором переплавляются, взаимодействуют разнообразные явления: от архаического фольклора до авторского творчества. Результатом этого взаимодействия является, в частности, новый тип повседневного фольклора — неофольклор, который можно считать современной спецмоделью повседневного фольклора, получившего высокую степень распространения во всех слоях населения.

При этом каждая линия повседневного творчества — традиционного и неофольклорного — сохраняет свою нишу в бытовом культурном процессе, известную автономность и специфику в стилевом, художественно-исполнительском отношениях, спо-

собах взаимодействия с другими слоями культуры, в социальной и маргинальной принадлежности. У каждого из них есть свои апологеты и оппоненты, предлагающие пути поддержки интересующего их фольклора и отрицающие необходимость этого для другого слоя. Мотивировки в том и другом случае носят чаще всего сугубо личностный характер, без достаточного учета объективных факторов современного фольклорного процесса. Естественно, не обходится и без перегибов.

В целом движение фольклора по историко-художественной (вертикальной) линии осуществляется от современных, в том числе авторских, авторизированных форм как бы вниз — к аутентичным формам. В тоже время фольклор, представляющий аутентичную линию, постепенно приобретает качества музейного реликта, исторического культурного памятника. Его реконструкцией занимаются группы специально обученных людей. Подобное мы наблюдаем в практике многих современных фольклорных городских ансамблей, реанимирующих тем или иным способом, в частности, традиционную крестьянскую песню, пропагандирующих и пытающихся привнести ее в современное культурное пространство. Целевые установки этой деятельности весьма неоднозначны и оспариваются специалистами, хотя имеют все права на существование как явление художественно-исполнительское, эстетическое, творческое¹³.

Особенно спорным выглядит в этой концепции положение о возрождении таким образом фольклора в деревне, о постепенном вытеснении со сцены фольклорными ансамблями народных хоров, как профессиональных, так и самодеятельных, о насаждении крестьянской культуры в городе и т.д. Пытаясь разобраться в этих вопросах, Е.А. Дорохова, думается, совершенно обоснованно критикует не только идеологов этой концепции (в частности, А.С. Кабанова), но доказывает принципиальную невозможность вернуть старую культуру в прежнем виде в современное культурное пространство с помощью локальных, частных специальных акций, каковыми являются концертные выступления, деятельность «летних лагерей», семинары и т.п., так называемых «аутентичных» фольклорных ансамблей. При этом нужно признать значительную художественную и социальную ценность их практики по реконструкции ушедших пластов культуры, их сохранению как реликтовых национальных явлений.

Оказывается спорной и эффективность копирования городскими ансамблями деревенской традиционной культуры в пении, одежде, манерах. Касаясь традиционной песни, нужно согласиться с тем, что «перенесенная в условия современного города с его

иной, по сравнению с сельским укладом социальной структурой, иной пространственной и акустической средой, ритмом жизни и т.п.», народная песня теряет свои культурные функции, свою семантику и прагматику. Для участников городских молодежных фольклорных ансамблей содержательная основа народной песни оказалась полностью закрытой... В отличие от сельских певцов, для которых главное в песне — это слова, городские исполнители, увлеченные созданием «саунда», нередко вообще не понимают, о чем они поют»¹⁴.

Стремясь ощутить себя носителями крестьянской традиционной культуры, но не являясь ими, городские участники фольклорного движения постоянно пытаются доказать свою аутентичность и идентифицировать себя с той культурой, которой они не принадлежат.

Интересно и иное наблюдение, как бы со стороны самих сельских жителей. Так как большинство образцов традиционной крестьянской культуры давно исчезло из обихода, сельские жители не всегда узнают даже те песни, что ранее были записаны в их селах. Культуру, которую им демонстрируют городские ансамбли, они воспринимают как чужую, принадлежащую другой среде¹⁵.

Фольклоризм в современном виде распадается как бы на несколько самостоятельных видов, которые взаимодействуют активно между собой, с другими культурами. Обозначение вторичного фольклора и его форм понимается и трактуется весьма различно.

В.А. Колотаев, говоря о постфольклоре, пишет, что это отнюдь не фольклор, не народное творчество, рождающееся в настоящее время в новой социальной реальности. Тогда уместнее было бы обозначать этот объект терминами «современный фольклор», «современный городской фольклор», «неофольклор» и т.п. Термин «постфольклор» обозначает новое социокультурное явление, сложившееся как бы на стыке фольклора, народного творчества, массовой культуры — с одной стороны и индивидуального, авторского литературного искусства — с другой. Приставка «пост» указывает отнюдь не на то, что фольклор умер, а на то, что появились параллельные фольклору формы коллективного речевого поведения, порожденные информационной культурой. Постфольклор появился не после фольклора, как его отрицание, а как культурная мутация, параллельно развивающаяся промежуточная форма, вбирающая в себя признаки и массовой культуры, и фольклора, и искусства, не будучи сутью ни одного из обозначенных явлений¹⁶. Тогда на-

прашивается вопрос: что это за явление, по каким законам оно функционирует?

По мнению американских исследователей Ч. Мукерджи и М. Шадсона понятие «популярная культура» (читай также «постфольклор» — *А.К.*) включает в себя как фольклорные формы, имеющие корни в локальных традициях, так и культурную продукцию, создаваемую при участии государственных, национальных, международных, коммерческих центров. «Сюда входят как популяризированные образцы элитарной культуры, так и простонародные формы, возведенные в ранг музейной традиции»¹⁷. Популярная культура, по их словам, не противостоит профессиональной, народной, фольклорной, не отрицает массовой культуры. Она есть результат их взаимодействия, путь создания единого знакового коммуникативного пространства.

Если попытаться представить предложенную вышеназванными авторами картину в практической плоскости, то совершенно ясно, что речь идет, образно говоря, о механическом «складывании в одну корзину» всех перечисленных образцов, что и образует постфольклор. Такое в фольклоре возможно, но крайне редко, ибо народный исполнитель (даже самый бесталанный) творит в рамках сложившейся национально-художественной традиции, он ей следует, значит пересотворяет, переделывает, приспособляет, независимо от того, какой образец послужил основой (исходным материалом) для творчества. В конечном итоге всегда получается образец соответствующий, в той или иной степени традиции, выполненный в определенной художественно-стилевой манере, соответствующий духу и смыслу фольклорного творчества. Другими словами — неофольклор не может рассматриваться как нечто принципиально отличающееся от всех известных форм традиционного творчества или же нечто «после фольклора». Неофольклор — это фольклор современного типа, наиболее актуальный слой повседневного самовыражения современника, творчество, еще не ставшее традиционным, но приспособляющееся, делегирующее отдельные образцы в традицию. Иное представление об этом типе народного творчества противоречит практической картине его функционирования.

В чем заложена идея о признании постфольклора (популярной культуры, третьей культуры и т.п.) в качестве иного — неофольклорного образования? Тем самым с одной стороны вводится новое обозначение весьма дискредитировавшего себя явления — «массовая или китч культура» — и оно уже как бы реабилитирует его, с другой стороны, признается как новое культурное образо-

вание, занимающее промежуточное положение между традиционным фольклором и массовой и элитарной культурами.

В чем преимущества популярной культуры перед традиционным фольклором и в чем ее слабость? Один из исследователей — А.В. Захаров считает, что «популярная» культура имеет ярко выраженную национальную специфику в отличие от массовой, которая по определению космополитична, и от традиционной народной культуры, которая преимущественно этноцентрична. С помощью популярной культуры можно эффективно формировать государственную и национальную идентичность. Более того, в современных условиях только на ее основе и может сложиться действительно идейно-политическое единство наций, имеющих сложную политэтническую структуру. Из этого должен быть сделан вывод о большом перспективном значении популярной культуры для России¹⁸. С этим трудно не согласиться. Но соглашение не означает, что с помощью манипуляции терминами меняется явление ими обозначаемое. Неофольклор (современный фольклор, модерн) популярен именно как слой народной культуры.

Привлекательность неофольклора основывается на процессах его многообразного, многоканального, мультикультурного формирования и распространения, с чем пока трудно согласиться сторонникам традиционного подхода. В известной степени этот симбиоз культурных образований популяризует лучшее из традиционных фольклорных образцов (в исполнении песни «Ой, мороз, мороз», «Ой при лужке, при лужке», «Распрягайте, хлопцы, коней» и т.п.), использует популярные образцы из профессионального искусства («Подмосковные вечера», «Ромашки» и т.д.) и создает некий верхний, наиболее динамичный, меняющийся тип творчества, который широко распространен в быту. Неслучайно его называют порой «квазифольклор». Деятельность многих современных фольклорных ансамблей строится на исполнении разных образцов, когда в их репертуаре и старинная традиционная музыка, танцы, и современные песни, в том числе авторские.

Нельзя при этом не сказать о том, что бытование неофольклора сужает ауру повседневного бытования традиционного фольклора. Характер нового культурного образования — неофольклора — не оставляет сомнений в активной экспансии его в повседневность, в традиционную культуру. Возникает вопрос о судьбе традиционных повседневных форм фольклора, их способности к саморазвитию и сохранению животворного потенциала.

Развитие неофольклора проявляется как вполне реальная тенденция, присущая не только культурному пространству круп-

ных мегаполисов, таких как Москва, С.-Петербург, других городов. Жители сел, деревень, малых городов активно осваивают разнообразные образцы массовой и элитарной культуры, ассимилируют их, приспособливают под свои традиции исполнения. Традиционные формы исполнения остаются уделом все более сужающихся социальных групп и сообществ, при этом, как правило, старшего возраста. Более молодые исполнители находятся если не в открытой оппозиции к традиционному фольклору, то воспринимают и исполняют его в сугубо художественной системе координат.

По наблюдениям Е.А. Дороховой сегодня сельские фольклорные ансамбли поют «для себя» не старинные песни, некогда бытовавшие в регионе, а массовые советские, современные, авторские песни, романсы, частушки. Песни старинные они поют на показ, для приезжих специалистов-горожан или в выступлениях «по случаю». Таким образом в их творчестве представлены две репертуарные линии фольклорного искусства, которые составляют единое знаковое художественное пространство.

Фольклор в своих адаптированных неofolklorных образцах давно вошел в элитарное сообщество, являясь, прежде всего, средством удовлетворения национального чувства, национальной идентификации. Выступления фольклорных ансамблей в данном контексте нужно рассматривать не столько явлением фольклорным, а скорее эмоционально-художественным актом демонстрации этнической самобытности определенных групп людей, которые в повседневной жизни утрачивают корни этой самобытности, становятся людьми мира. Процесс утраты элитой своей национальной идентичности носит планетарный характер, и потому имитация приобщения к фольклору, к национальным формам культуры определяется названным фактором и имеет тенденцию к усилению.

Развитие современного фольклора ставит перед специалистами новые научные и практические проблемы. В частности, где пределы взаимодействия традиционного фольклора с неofolklorом, популярной культурой (постфольклором), за которыми начинаются его необратимые мутации? Что может делегировать фольклор в популярную культуру, а что должно остаться в его ценностном ядре? Каковы механизмы поддержания повседневных форм фольклора? Насколько фольклорны различные формы фольклоризма?

Множественность способов социальной презентации современного фольклора предполагает их постоянную взаимосвязь, взаимодействие, перетекание из одной формы в другую. Фоль-

клорный процесс в современных условиях не может быть ограничен, замкнут сферой повседневности. Каждый слой фольклора и неofolkлора имеет свои ценностные и художественные параметры.

Реальность современного фольклорного процесса такова, что явления, которые по устоявшимся меркам не являются фольклорными, не вписываются в сложившиеся стереотипы их фольклорной оценки, противоречат им, ломают общепринятые каноны существования традиции и представляют собой новый фольклорный слой — неofolkлор. Думается, глубоко права Т.Г. Иванова, которая, делая прогноз о развитии фольклорной культуры в XXI в., пишет, что «удельный вес» фольклоризма в общерусской культуре XXI в. станет намного выше, чем в XX столетии¹⁹. Произойдет это, по нашему мнению, именно за счет неofolkлора, постфольклора (популярной культуры и т.д.), третьей культуры.

Новая фольклорная реальность — это реальность, сочетающая динамичное переплетение и взаимопроникновение культурных традиций, результатом которых является новый тип повседневной фольклорной практики. Он пугает, шокирует, порождает несогласие и протест. Но такова фольклорная реальность. Она создается не в тиши кабинетов ученых, не по однажды выявленным теоретическим лекалам и схемам; она творится живыми людьми, в бурно меняющемся мире, отражает этот мир, служит его нуждам. Совершенно очевидно, что к современному фольклору, должна быть применена иная оценочная шкала, по сравнению с той, что используется при оценке традиционного (крестьянского) фольклора. Современный фольклор ассимилирует явление принципиально иного, чем еще полвека назад, формата и предстает в ином измерении. Нередко это создает иллюзию гибели, смерти, свертывания фольклора вообще, утраты им своих позиций в культуре. Это не соответствует действительному положению дел.

Сегодня сложился, мягко говоря, не совсем адекватный, полноценный и всеобъемлющий образ фольклора. Причем даже у самих специалистов фольклористов, представляющих разные профессиональные группы, этот образ весьма разнится.

Необходимо признание всех форм фольклорной практики, не разделяя ее на ценные и ненужные, подлинные и ложные. Современная фольклорная культура включает в себя явления от архаики до постмодерна, от аутентики до разного рода подделок, китча, реконструкций и т.п. Каждый из них находит своего потребителя, почитателя, исполнителя.

Следуя логике этого подхода, можно говорить как минимум о пяти составляющих современного фольклорного процесса.

Первая составляющая — это слой повседневного фольклора, бытующий в основном в деревне, представляющий крестьянскую традицию, опирающийся на нее, включающий образцы и жанры традиционного архаического творчества. Он существует как мозаичное образование, локусами «вкраплен» в виде отдельных анклавов в культурное пространство. Его носители, в большинстве своем люди весьма преклонного возраста, жители сел и деревень, сохранившие в памяти более или менее полно традиционные песни, обряды, праздники, сказки и т.д. Отдельные носители, встречающиеся в городе, как правило, люди, приехавшие на жительство из деревни.

Этот тип творчества пытаются реконструировать, воспроизводить некоторые фольклорные группы и ансамбли, как городские, так и сельские. Взгляд на этот фольклор, как самый «фольклорный», как единственно «правильный», адекватный, присущ в основном фольклористам-исследователям, а также некоторым руководителям так называемых «аутентичных» фольклорных ансамблей.

Вторая составляющая — это слой неофольклора, то есть фольклора тоже повседневного типа, но ассимилирующего в себе разные типы творчества, разные социально-групповые и региональные традиции и художественные образцы крестьянского и городского фольклора, китч-культуры, авторского и элитарного искусства. Данный тип фольклора — неофольклор, широко распространенный в быту (возможно, даже шире, чем собственно традиционный фольклор), в силу своей художественной специфики нередко предстает как организованное любительское фольклорное творчество, в том числе в форме разнообразных фольклорных ансамблей, студий, школ, хоров, репертуар которых весьма эклектичен, включает произведения разных регионов, разных традиций, авторов и т.д.

По степени представления в массовой художественной практике неофольклор повсеместен, всеупотребителен, создает единое низовое общенациональное культурное пространство, на основе которого формируются новые (в основном временные) группы, компании, объединения и т.д. Скажем, такие песни, как «Что стоишь, качаясь...», «Хас-Булат», «Соловей — кукушку» и т.п. выступают в любом регионе России, в любом застолье, при любом обряде неким общим коммуникационным полем, на котором без труда устанавливаются связи. Региональные песни, маргинальные образцы служат отличающим признаком в сопос-

тавлении «мы — они». Если взглянуть на фольклорный процесс с этой точки зрения, то можно говорить о том, что неофольклор существовал всегда, создавая общность национальной культуры. Но удельный вес неофольклора в культуре был разным и развивался от меньшего к большему. Сегодня удельный вес неофольклора является подавляющим.

Третья составляющая современного фольклорного процесса — это узко-маргинальный фольклор разных социальных, профессиональных, возрастных, конфессиональных и прочих групп, отражающий художественно-эстетические, нравственные представления, интересы, вкусы, язык, ментальность этих групп.

Таков фольклор, например, студентов, туристов, спортсменов, заключенных, рыбаков, охотников и т.п. Он «обслуживает» интересы конкретной достаточно узкой группы носителей, наиболее адекватно воспринимается и оценивается именно данной группой. Такой тип фольклорного творчества тяготеет к неофольклору, составляет его существенную часть и постоянно переходит рамки своей социальной принадлежности. В перспективе этот фольклорный слой будет все более множиться и придавать мозаичность современному фольклорному процессу.

Четвертая составляющая — это сценический фольклор или фольклор, перенесенный на сцену; фольклор, живущий по законам сцены. Этот слой фольклора, представленный творчеством профессиональных и любительских народных хоров, народных танцевальных ансамблей, ансамблей народной песни, фольклорными коллективами различного профиля и разными по составу, вызывает у специалистов наиболее острые споры по вопросу его отнесения к фольклору. И если с оценкой фольклорных ансамблей мнения расходятся, то в отношении народных хоров, коллективов народного танца позиция, как правило, однозначно отрицательная. Хотя по-существу разница в том и другом случае несущественная.

В любом случае истоки сценического народного хорового, танцевального, музыкального искусства в фольклоре, причем, в большинстве случаев, в фольклоре архаическом и городском, как правило, региональном. Поэтому невозможно спутать Кубанский, Воронежский, Северный, Рязанский ансамбли танца им. Годеко, республик Кавказа, Татарстана. Калмыкии и др., ибо они представляют оригинальную традицию своего края.

Пятая составляющая — авторское фольклоризированное творчество, образцы под «народное искусство», имитирующие его стилиевые, художественные черты. Сюда относятся получившие большое распространение авторские песни, сочиненные

балетмейстерами народные танцы, авторские частушки, анекдоты, сказки, страшилки и т.д. Сегодня авторское творчество «под фольклор» представляет собой мощный пласт, питающий и сцену, и повседневное неофольклорное творчество.

Естественно, разделить, выделить, абстрагировать каждый из перечисленных слоев можно лишь условно, теоретически. Магический заговор, духовный стих, частушка, историческая и авторская песня, традиционный наигрыш, сказка и т.д. предстают зачастую в общем культурном контексте (в одной художественной программе) как нерасчлененный художественный комплекс. По крайней мере, опыт фольклора конца XX — начала XXI в. дает основание говорить о его мультикультурном характере.

Совершенно очевидно, что в последней четверти XX в. произошло еще большее расслоение фольклорного процесса. Если в XIX в. в фольклоре появилась мощная струя фольклора городского (с учетом разных социальных групп), то в XX в. наряду с фольклором повседневным, традиционным стал постепенно развиваться фольклор специализированный, функционирующий вне рамок быта, организуемый и воссоздаваемый специально обученными для этой цели людьми. Масштабы присутствия этого фольклора в культуре возрастали, стремительно охватывая не только столичные и крупные областные города, но и малые посады, вплоть до станиц, аулов, сел и деревень. Организованное фольклорное движение стало зачастую определять соответствия фольклорных явлений критериям «чистоты, подлинности, аутентичности, фольклорности и т.д.».

Но проблема не только в разном понимании «фольклорности» фольклорных явлений. Дело в том, что представители одной точки зрения на фольклор нередко не воспринимают других его трактовок, отрицают их ценность и актуальность, право на существование и общественную презентацию. Подобные ограничения ведут не к консолидации деятелей фольклора, а к их противоборству за утверждение «чистоты» своих рядов и того фольклора, который они считают единственно настоящим. Такое положение трудно признать конструктивным и плодотворным с точки зрения решения проблем фольклорной теории и практики.

Современный фольклорный процесс явление мозаичное, поливекторное, имеет сложную разноуровневую и разносмысловую направленность; он не ограничен ни какими-либо социально-групповыми параметрами, ни культурно-пространственной средой, ни регионально-географическими образованиями. Современный фольклор существует в неразрывном контексте

с другими типами культуры, взаимодействует с ними, образует множество симбиозных форм. Выделить «чистый» фольклор из них не всегда возможно, даже теоретически. Чтобы сохраниться в качестве актуального явления, ему приходится выстраивать отношения с агрессивными культурами (в частности с китч-культурой), бороться за свое право быть востребованным.

* * *

Подобная трактовка составляющих современного фольклорного процесса, безусловно, вызывает вопросы, требует большой фактологической и исторической базы, переоценки некоторых принципиальных положений традиционной фольклористики. Сделать это непросто не только в силу научной инерции, научной привычки к устойчивости однажды сложившейся концепции, но и в силу психологических сложностей, возникающих при преодолении традиции, отказе, а порой при разрушении стереотипов. Между тем традиция, в том числе и в традиционных явлениях вещь весьма диалектичная и динамично меняющаяся. В противном случае всякое живое явление в одночасье превратилось бы в музейное, достойное внимание лишь узкого круга специалистов.

В широком социальном контексте фольклор народов России остается современной и важнейшей культурной константой общества, государства, личности. Задача специалистов укрепить эту константу, сделать все возможное для поддержания творческого потенциала миллионов сограждан, сделать их реальными носителями разнообразных образцов фольклорной культуры.

159

Примечания

¹ См.: *Белусов А.Ф.* Городской фольклор. Лекция для студентов-заочников. Таллинн, 1987. С. 6—8; *Каргин А.С.* Городской фольклор: реальность, нуждающаяся в новом прочтении // Живая старина. 1995. № 2. С. 15—16.

² *Поздеев В.А.* Третья культура. Фольклор. Постфольклор // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 300—307.

³ О характере и путях использования композиторами С. Прокофьевым, В. Шебалиным, Г. Свиридовым народных песен см.: *Руднева А.В.* Русское народное музыкальное творчество. М., 1994. С. 9—10.

⁴ *Андреев В.В.* Великорусский оркестр и его значение для народа. П-г., 1917; *Соколов Ф.В.* В. Андреев и его оркестр. Л., 1962 и др.

⁵ Так оценивались, как известно, балалайка, усовершенствованная В. Андреевым, гармоника, частушка в 20-е гг. XX столетия.

⁶ См.: Народное творчество. М., 2006.

⁷ Естественно, что параллельно этот процесс сопровождался идеологической чисткой прежнего фольклора, пересмотром его ценностей, выбрасыванием из фольклора «царей» и «королевичей», отдельных жанров (в частности, духовных стихов, грустных песен и т.п.) См.: Сибирская живая старина. 1925. Вып. 3—4. С. 42.

⁸ См. *Неклюдов С.Ю.* После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2—4; *Каргин А.С.* Народная художественная культура. Курс лекций. М., 1997. С. 82—83.

⁹ Используя далее термин «неофольклор», мы тем самым, во-первых, подчеркиваем «фольклорность» данного явления, рассматриваем его составной частью современного фольклорного процесса в целом. Но эта часть имеет и свои особенности в развитии. Большинство других используемых терминов (постфольклор, третья культура, популярная культура и т.д.) выводят обозначенное ими явление за рамки фольклора, утверждая, что это нечто после фольклора, «совершенно новое явление», для которого следует иметь соответствующее название (*Неклюдов С.Ю.* После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 4.) Однако реальная практика функционирования этого явления дает основание говорить именно о его фольклорной природе, органичной связи с традиционным фольклором. Именно поэтому на наш взгляд термин неофольклор применительно к теме разговора более точен.

¹⁰ *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. М., 1967.

¹¹ *Земцовский И.И.* Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 13—14.

¹² Там же. С. 16.

¹³ Например, Н. Жуланова в статье с названием «Традиционная культура как модель мировой гармонии» (не меньше, не больше?) пишет о том, что стремление к «подлинному аутентичному фольклору» приводит нередко «аутентичные ансамбли» к профанации и дискредитации народной культуры, искажению ее смысла и духа, когда «и слушать противно, и видеть тошно». Вестник Российского фольклорного союза. 2005. № 2. С. 26—27.

¹⁴ *Дорохова Е.С.* Фольклорное движение в России: миф и реальность // Массовая культура на рубеже веков. Государственный институт искусствоведения. М., СПб., 2005. С. 195.

¹⁵ Там же. С. 197—199.

¹⁶ *Колотаев В.А.* Современная массовая культура как информационное пространство постфольклора. // Массовая культура на рубеже веков. М., СПб., 2005. С. 26—27.

¹⁷ *Мукерджи Ч., Шадсон М.* Новый взгляд на популярную культуру // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». М., 2003. С. 459.

¹⁸ *Захаров А.В.* Возможен ли симбиоз традиционной и массовой культуры? // Массовая культура на рубеже веков. М., СПб., 2005. С. 15—16.

¹⁹ *Иванова Т.Г.* Русская фольклористика в XX веке. Проблемы историографии // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 147.