
СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Е. Д. АНДРЕЕВА

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Статья посвящена фольклорному движению, представляющему собой некоторые разновидности фольклоризма (получившие распространение в городах и республиках бывшего СССР с середины 1960-х гг.) и ставшему одним из интересных феноменов отечественной культуры второй половины XX в. Под фольклоризмом при этом понимается любое использование аутентичного фольклора вне естественной для него среды, в том числе на сцене.

Ключевые слова: фольклор в городе, аутентичный фольклор, народная традиция, фольклорные ансамбли, фольклоризм, фольклорное движение, сценический имидж, Российский фольклорный союз.

Данная статья не претендует на теоретическое исследование проблем, связанных с так называемым фольклорным движением – некоторыми разновидностями фольклоризма¹, получившими распространение в городах и республиках бывшего СССР с середины 1960-х гг.

К настоящему времени уже появились серьезные публикации, посвященные как фольклорному движению в целом, так и отдельным его аспектам. Еще в 1988 г. в книге «Фольклор в контексте современной культуры» Э. Е. Алексеев проводит грань между аутентичным фольклором и его воспроизведением на концертной сцене

¹ Фольклоризм – любое использование аутентичного фольклора вне естественной для него среды, в том числе на сцене.

как самими народными исполнителями, так и «вторичными» коллективами (Алексеев 1988: 129–134). Большая статья Н. Жулановой «Молодежное фольклорное движение» подробно описывает историю движения, рассказывает о причинах его возникновения и направлениях деятельности различных фольклорных ансамблей и студий (Жуланова 1999: 101–103).

В 2004 г. была издана книга «Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество», в которой, помимо прочего, содержится большой раздел с высказываниями и размышлениями самого Покровского, касающимися принципов работы с фольклором (Буданова, Морохин 2004). В первое десятилетие 2000-х гг. выходили регулярные издания Российского фольклорного союза – сначала сборник статей «Фольклор и молодежь», затем журнал «Вестник Российского фольклорного союза» (2000–2008), в которых затрагивались актуальные вопросы, связанные с фольклорным движением. Продолжают откликаться публикациями на эту тему как непосредственные участники движения, так и исследователи, которых и сегодня интересует его судьба.

Таким образом, история формирования и развития фольклорного движения достаточно известна. Круг проблем также очерчен и очевиден. Поэтому в данной статье неизбежны цитирование и пересказ ранее опубликованных положений. Но следует заметить, что тиражи указанных публикаций отнюдь не делают их широко распространенными и доступными для большого круга читателей. Кроме того, автору статьи хотелось бы поразмышлять и порассуждать лишь о некоторых культурологических аспектах этого явления, поскольку «возраст» фольклорного движения уже достаточно солиден и позволяет обобщить некоторые наблюдения.

Мое знакомство с темой «Традиционный фольклор в городе» и связанным с ним понятием «фольклорное движение» состоялось много лет назад, когда даже для большинства профессиональных музыкантов, прошедших курс народного творчества, подлинный фольклор был чем-то ушедшим, а услышать его в столице было уже невозможно. «Фольклорное движение» – название в известной мере условное. Оно возникло и применялось в культурном обиходе

для обозначения появившихся с начала 1960-х гг. разных типов музыкальных, музыкально-хореографических, музыкально-театральных ансамблей и студий, репертуар которых был основан на фольклоре народов СССР.

Естественно, невозможно в одной статье рассказать о том, что происходило на территории огромного государства в связи с «завоеванием» этнической музыкой культурного пространства в городах, хотя подобный труд был бы очень полезен для понимания масштаба и влияния этого явления, объединившего вокруг себя множество самых разных людей. Обозначалось это движение еще и как «фольклорная волна», нахлынувшая внезапно и вызвавшая всплеск национального самосознания не митингами и призывами, а, можно сказать, стихийным обращением к, казалось бы, забытому этническому прошлому.

Сначала ансамбли оказались столь многочисленны и разнообразны, что их появление производило впечатление своего рода «взрыва», очевидно, зревшего годами в недрах культуры. Одной из главных причин внезапного и широкого обращения к фольклору послужило, вероятнее всего, развитие к 1960-м гг. советской фольклористики – именно на это время приходится ее бурный расцвет. Проводится невиданное ранее множество фольклорных экспедиций, по их результатам ведутся научные исследования, следствием которых являются многочисленные научные публикации и сборники с записями фольклорных, музыкальных и словесных, текстов. В 1961 г. в Москве в Союзе композиторов РСФСР создается Фольклорная комиссия, ставшая основным фактором консолидации фольклористов, объединения их усилий по собиранию, изучению и сохранению фольклора народов РСФСР.

Дополнительным стимулом к формированию фольклорного движения стали новые программы изучения фольклора в музыкальных учебных заведениях (например, обязательное участие студентов-композиторов и теоретиков в фольклорных экспедициях и входившее в их учебный план выполнение нотных расшифровок записанных ими фольклорных образцов), а также открытие в ряде вузов отделений руководителей народных хоров (предполагавшее изучение и исполнение студентами народной музыки).

Был и ряд причин, носивших социальный характер, в том числе, возможно, и протестный, подобный тому, который несли в себе субкультуры рок-музыки и авторской песни (КСП).

В 1964 г. Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР провела в Москве первый этнографический концерт. Были привезены из разных областей России аутентичные фольклорные исполнители. Одновременно их выступления были записаны на радио и на Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия», после чего была выпущена грампластинка. По сути, в Москве впервые прозвучала абсолютно новая, прежде не знакомая столичной общественности музыка, которая вызвала большой интерес и профессионалов, и любителей. Картина представлений о музыкальной действительности существенно изменилась. Напомним, что народную музыку публике представляли до сих пор так называемые государственные академические народные хоры регионов и государственные ансамбли народной музыки республик СССР, репертуар которых, манера исполнения, костюмы и многое другое подчинялись официальной идеологии и имели к подлинной (аутентичной) народной культуре лишь косвенное отношение.

Успех первого концерта был настолько велик, что решено было проводить их регулярно. В 1960-х гг. к аутентичному фольклору обратились и композиторы-профессионалы. Возникло «неофольклорное» направление, получившее свое воплощение в произведениях Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Гаврилина и др. Заметим, что в этот же период в советской литературе заявили о себе писатели-«деревенщики». Иными словами, общество потянулось к освоению своих культурных корней, к «почве», к познанию исторически подлинного, к сохранению связей с прошлым.

Эта тенденция оказалась настолько мощной, а подлинно народное искусство – настолько эстетически привлекательным, что в обществе появилось желание теснее соприкоснуться с творчеством народа, даже, пожалуй, желание сотворчества с ним, соучастия в фольклорном процессе. Скорее всего, именно это желание и породило множество больших и малых коллективов, пытавшихся воспроизводить аутентичную манеру народных музыкантов и тан-

цоров в своем исполнении, а кроме того, представлять результаты своего труда широкой аудитории.

Благодаря деятельности таких коллективов появилось понятие «фольклоризм», или «вторичный фольклор». Под ними имелось в виду (применительно к нашей теме) исполнение фольклорных произведений вне контекста их естественного бытования (например, вне обряда) и в особенности исполнение фольклора на концертной (клубной) сцене.

Ансамбли, репрезентирующие «вторичный фольклор», формировались в разной среде. Условно их можно было бы классифицировать по шкале, на одном конце которой находились коллективы, созданные исключительно музыкантами-профессионалами с целью глубокого постижения фольклорных традиций, а на другом – стихийно складывавшиеся любительские ансамбли, функционировавшие подобно самодеятельным коллективам советского времени.

Перед «вторичными» коллективами сразу возникло несколько существенных вопросов, решение которых в конечном счете определяло направление их деятельности. Первый из них – откуда брать фольклорный репертуар и как научиться его воспроизводить. Музыкальный фольклор фиксировался экспедициями в трех «ипостасях» – аудиозаписи (не слишком совершенные, учитывая тогдашнюю звукозаписывающую аппаратуру), записи словесных текстов (на бумаге, от руки), а впоследствии – нотные расшифровки (нотации), сделанные «на слух» уже в городских условиях. Таким образом, в распоряжении желающих исполнять музыкальный фольклор были либо фонды учреждений, ведущих экспедиционную работу, либо опубликованные нотные сборники. Излишне говорить о том, что конечный продукт фольклористической деятельности – образец, помещенный в публикуемый сборник, – «не схватывал» со стопроцентной достоверностью того, что звучало из уст народных исполнителей. Кроме того, в 1960–1970-е гг. фольклористы были очень ограничены в «расходных» материалах, поэтому фольклорные образцы записывались не целиком, а всего лишь по три-пять строк песни или наигрыша, остальные – только в текстовом виде. Всем было известно, что фольклорные песни варьируются от строфы к строфе, происходит некое музыкально-фактурное

развитие на протяжении всей формы песни. И вопрос о максимальном приближении к народному исполнительству стал весьма насущным.

Напомним, что подлинный фольклор функционирует в рамках устной культуры, то есть фольклорная традиция в ее мельчайших деталях передается исключительно «из уст в уста», без помощи каких-либо письменных приемов. Эта устная передача осуществляется не «одномоментно», а на протяжении всей жизни исполнителя. Приобщение к традиции происходит, по сути, с раннего детства: ребенок постепенно обучается и исполнению традиционного репертуара, и традиционному поведению, связанному с исполнением тех или иных фольклорных жанров. Когда фольклористы стали записывать на магнитофоны интервью с народными исполнителями, выяснилось, что существует своего рода народная «теория» со специфической терминологией, которая опять же в устной форме описывает мельчайшие закономерности строения «партитуры» музыкального фольклорного произведения. Городскому жителю, выросшему в условиях иной, как правило, письменной культуры, приобщиться к народной традиции устным путем было бы чрезвычайно сложно.

Вторая проблема, возникшая в связи с функционированием «вторичных» ансамблей, заключалась в том, что фольклорных традиций и манер исполнения было множество, и следовало выбрать для деятельности ансамбля какое-то определенное направление – либо исполнять образцы, принадлежащие к разным традициям, либо следовать какой-то одной из них, кажущейся наиболее близкой по каким-либо вкусовым предпочтениям или музыкальным параметрам. Во многом выбор направления зависел от руководителя ансамбля – лидера, который осознанно ставил перед коллективом задачи и находил средства их решения. Еще один фактор – это общественная обстановка, сложившаяся вокруг использования фольклора в городском культурном обиходе. Ряд ансамблей стремился просто представить слушателю разнообразную (и часто воспринимавшуюся как экзотическую) народную музыку. Другие предпочитали вызвать у публики более глубокий интерес к народной традиции. Третьи рассчитывали, выводя фольклор на городскую сцену,

сохранить действительно редкие и ценные образцы народной музыки в реальном звучании.

Волна «вторичного» фольклора распространилась практически на все регионы и республики Советского Союза. Тем не менее среди многочисленных ансамблей такого рода были наиболее значимые, задававшие «тон» коллективы, деятельность которых оказала сильнейшее влияние на все фольклорное движение. Их работа и порождала желание им подражать, и вызывала оживленные дискуссии и споры по всем актуальным для городских исполнителей вопросам.

Одним из таких ансамблей, а возможно, и самым значительным во всем фольклорном движении, был «официализированный» 13 февраля 1974 г. ансамбль, возглавляемый талантливым и харизматичным музыкантом Дмитрием Покровским. «Появление ансамбля Покровского, – пишет Н. Жуланова, – было подобно взрыву. Со всей властью своей натуры Покровский предложил совершенно новый – необычайно динамичный, свежий, неожиданный, очень современный, может быть, даже “авангардный” – образ фольклора. Старинная песня становилась сферой смелого новаторства, интенсивных поисков, активного личностного проявления, сферой обостренной борьбы противоречивых сил и, таким образом, действительно *современным*, социально значимым явлением» (Жуланова 1999: 112).

Ансамбль Покровского довольно быстро трансформировался в экспериментальную студию. Произошло это, как представляется, именно потому, что перед исполнителями возникли фундаментальные вопросы, связанные с различиями в функционировании народной и профессиональной культур или, если можно так сказать, с преодолением существенных различий культурных кодов.

Дмитрий Покровский писал: «Я встречаю тысячи фанатиков фольклора и с ужасом замечаю среди них все больше и больше ценителей, и думаю – не сошли ли они с ума? Что они орут, как это они могут целых пять часов подряд ходить, взявшись за руки, по траве с пением этих ужасно примитивных песен? Почему они требуют, чтобы и я прыгал с ними? Почему на моих концертах они упорно требуют, чтобы я спел самую пошлую из всех песен, кото-

рые я пою? Неужели им нравится часами выбивать ногами самые примитивные из всех русских народных ритмов? Почему после трех-четырёхчасового занятия, когда я учу их тонкостям голосоведения, естественной и красивой вокальной позиции, внимательному отношению к строю и содержанию этих гениальных музыкальных творений – сложнейших полифонических русских протяжных песен, – они выходят на улицу и еще три часа горланят похабные песни? Песни, привезенные из экспедиций в те районы, где, наряду с этой примитивной, уличной, развлекательной народной традицией, живут и величайшие современные мастера народного пения? Что происходит? Ведь вот и у них есть свободное общение “без нот и ограничений”. Почему я оказался выброшенным из него, почему мне это так противно? Ведь я был первым, кто организовал в 1973 году молодежный фольклорный ансамбль, когда это казалось невозможным? Мы первые поехали в экспедиции, чтобы научиться петь у подлинных мастеров народного пения. Петь, как они, без обработок, без втискивания в чуждые рамки теоретических

и эстетических предрассудков. Никто не знал тогда, что фольклор может оказаться таким актуальным для сегодняшнего дня» (Буданова, Морохин 2004: 57).

Далее Покровский пишет о том, что джаз, поначалу декларировавший себя в Советском Союзе как «свободное музыкальное общение без нот и ограничений», постепенно превратился в вид профессионального искусства, и проводит следующее сравнение: «Сейчас появилось новое магическое слово “фольклор”. Фольклором бредят все. В московском парке-музее “Коломенское” стихийно собираются по воскресеньям сотни москвичей, чтобы поводить хороводы. На фольклорный концерт, где бы он ни проходил, невозможно пробиться. Когда наш ансамбль дает концерты, публика может ворваться на сцену, после концерта запеть и заплясать в фойе и даже на улице. И не только в Москве. Ребята из Ростова и Петрозаводска могут поехать в Пермь или Москву, чтобы попеть вместе со своими друзьями в этих городах. Теоретики фольклора пишут манифесты и громогласно заявляют, что фольклор – это не

вид искусства, а свобода общения без нот и ограничений и т. д. и т. д. Кто знает, что будет через 20 лет?» (Там же: 58).

К сожалению, эта запись в книге не датирована, и мы не знаем, сколько точно прошло лет, скорее всего, более двадцати. Можно составить некоторое представление о том, что стало с фольклорным движением за это время.

Приведенный фрагмент свидетельствует о том, что Покровский мучительно пытался совместить практику максимального «погружения» в народную культуру с эстетическим подходом, – отсюда разделение на «примитивные» песни и «гениальные творения». Аутентичная традиция такого разделения не знает. Создается впечатление, что Покровский-артист добивался эстетического результата, что естественно для этой профессии, а Покровский-фольклорист пытался постигнуть народную культуру во всех ее проявлениях, обращался к разным жанрам и стилям фольклорного пения.

Эти две позиции определяли два основных направления в деятельности фольклорного движения. «Фольклористы» надеялись привить народную традицию среди городского населения, а «артисты» завоевывали слушательскую аудиторию. Конечно, существовали и смешанные формы, но определенная «дискуссия» между двумя направлениями все-таки была. Неформальное объединение ансамблей – Российский фольклорный союз, образованный в 1989 г., позволил консолидировать разные типы коллективов без преобладания какой-либо одной творческой тенденции и без администрирования. РФС осуществил ряд публикаций и, что очень важно, имел информационную базу по фольклорным ансамблям, насчитывающую около 800 единиц, и аудиотеку, что бесценно для историков культуры, так как дает конкретный материал для исследования фольклорного движения.

К 1989 г., как считает Н. Жуланова, фольклорное движение достигло пика своего развития, и к этому времени стали очевидными те следствия, которые оно привнесло в культуру города. Прежде всего стали понятны иллюзии, которые испытывали и сами участники фольклорного движения, и городская общественность, с восторгом принявшая этот новый для них вид творчества. Главная иллюзия – уверенность в том, что данное движение имеет исключи-

тельно благотворный социокультурный смысл или, во всяком случае, не приносит культуре никакого ущерба.

Фольклор, как известно, – область культуры, встроенная в быт конкретного социума и выполняющая в нем множество функций, из которых художественная – далеко не самая значительная. Тем не менее и эта функция приспособлена исключительно к данной традиции, ее специфике. Семантика орнамента, манера и способ звукоизвлечения, движения в танце – все изначально имеет строгое обоснование, свое *«потому что...»*. И когда в силу разных причин некоторые *«потому что»* забываются, остается *«нужно так, а не иначе»*, так делали моя мать, бабушка, прабабушка... Красота и эстетика не сами по себе, а как составная часть целого организма.

Теперь попробуем вычленить только *«художественную»* часть традиции: песню, танец, вышивку – перенесем ее как бы на другую почву. Сначала один раз, затем другой и т. д. Очевидно, что при этом мы уже имеем дело не с оригиналом, а с копией, с совершенствованием технологии *«изготовления»* копируемого образца. Собственно, так и происходит с большинством *«открытых, сохраняемых и поддерживаемых»* народных промыслов, неуклонно превращающихся в сувенирную промышленность. Процесс этот, безусловно, закономерен, и бороться с ним бессмысленно. Но при таком развитии событий исчезают *уникальность* и своеобразная *интимность* явления. Их место занимают *унификация* и *общедоступность*. Фольклор теряет свое специфическое место в культуре и начинает выполнять те же функции, какие выполняют другие области музыки в развитом урбанистическом обществе.

Вторая иллюзия касается возрождения фольклора. По моему мнению, о возрождении фольклора можно говорить только тогда, когда оно происходит в условиях естественного развития традиции, то есть когда репертуар и социальное функционирование неразрывно связаны друг с другом. Ансамбли, представляющие фольклорное движение, входя в социальную структуру *города*, никоим образом не могут возродить социальное функционирование фольклора. Народные песни, танцы и инструментальные пьесы

функционируют только как репертуар и отличаются от репертуара других исполнительских коллективов лишь тем, что это просто «другая музыка». С этим связаны две проблемы. Одна – отбор репертуара. Как бы ни хотели участники фольклорных городских ансамблей быть здесь абсолютно свободными, им это не удается: приходится учитывать слушательский спрос. Слушателя надо заинтересовать, заставить его ощутить эстетическое удовольствие, желание слушать эту музыку и в дальнейшем. Результаты этого уже начинают сказываться. Наиболее заметно это в выступлениях многочисленных ансамблей, исполняющих музыку в казачьих традициях. Репертуар этих ансамблей становится все более единообразным, оттесняются на второй план образцы фольклора, трудные для восприятия чужой аудиторией, начинают звучать главным образом плясовые и строевые песни, поскольку они оказываются более удобными и выигрышными в сценическом отношении. Представление о музыкальной культуре казаков постепенно становится однобоким, неполным, искаженным. Сценический «имидж» не совпадает с реальным обликом данной локальной культуры.

Вторая проблема – подготовленность слушателя. Фольклор – это язык локально ограниченных этносоциальных групп. Для того чтобы фольклорная коммуникация состоялась, нужно владеть этим языком или как минимум понимать его. Но такого понимания в полной мере не происходит. Например, пение на диалектах русского языка воспринимается городским русскоязычным слушателем практически как пение на иностранном языке. Следовательно, содержание произведений фольклора оказывается не общедоступным. Иными словами, возрождения фольклора не происходит – снимается эстетический слой фольклорной культуры, определенным образом консервируется и выставляется для всеобщего обозрения. Опять-таки и этот процесс закономерен. Мы снова имеем дело с утратой. Легко напрашивается аналогия с храмом. Если здание храма используется не как помещение для отправления религиозного культа, а как концертный зал или музей, то это и есть концертный зал или музей, использующий храмовую архитектуру. И не более того.

Третья иллюзия касается проблемы познания «истоков» и «корней». Она связана с таким качеством фольклора, как локальность. Дело в том, что здесь городского слушателя подводит метафоричность словоупотребления. Представление о фольклоре как о широком потоке (могучей реке), который подпитывается многими ручейками, или о мощном стволе дерева, которое широко раскинуло свои корни в земле, при ближайшем рассмотрении оказывается искаженным. Национальный фольклор – это совокупность многочисленных больших и малых потоков, или совокупность укорененных в почве чрезвычайно разнообразных растений; знакомство со всеми составляющими этой совокупности может занять большой отрезок жизни человека, если он специально посвятил себя этому постижению. История культуры вообще сильно отличается от политической истории или истории государства. Здесь причинно-следственные связи, взаимодействующие с фактором исторического времени, гораздо более сложны и в ряде случаев запутаны. Если внутри фольклорной культуры в ее естественном проявлении «корни» рода, семьи отдельного человека, как правило, совпадают с «корнями» данного культурного локуса, то применительно к городскому слушателю, потребляющему эстетический продукт фольклора «со стороны», этого сказать нельзя. Его может вполне эстетически удовлетворять, скажем, южнорусский фольклор, и он может оказывать ему предпочтение перед другими местными стилями, но личные, семейно-родовые корни этого слушателя могут располагаться в совершенно другом, а часто и инациональном, регионе. (Заметим, кстати, что в силу многих обстоятельств современная городская аудитория – молодежная и среднего возраста, – как правило, плохо ознакомлена со своими семейно-родовыми корнями; слишком долго генеалогия была не в чести.)

Еще одна иллюзия затрагивает сложные мировоззренческие проблемы, которые невозможно обсудить в нашем кратком очерке. Ограничимся поэтому лишь тем, что обратим на них внимание читателя. Традиционный фольклор тесно связан с той картиной мира, которая господствует в представлениях конкретных этносоциальных групп. На протяжении веков фольклор был неотделим от об-

рядов и ритуалов, с помощью которых человек достигал особых, договорных отношений с миром. В основе многих явлений фольклора лежат космогонические представления. Наряду со многими другими средствами фольклор помогал растить урожай, обеспечивать удачу на охоте, лечить больных, устанавливать определенные отношения между живыми и мертвыми, упорядочивать космические связи. Разумеется, для большинства представителей современной городской индустриальной культуры все это не имеет никакого значения и воспринимается как *памятники культуры* (чрезвычайно распространенное выражение, которое вызывает в воображении громадное кладбище культуры, уставленное разнообразными памятниками). Это явление хочется назвать иллюзией мировоззренческой вседозволенности, употреблением «всуе» вещей, для этого не предназначенных.

И наконец, существует мнение, что фольклорное движение помогает сохранить и даже развить фольклорные традиции. Сохранение здесь напоминает фотографию. Фотография надолго сохраняет в памяти облик человека, ландшафта, города или предмета. Фотография переживает объект, но не может сохранить его жизнь. Если в культуре какого-либо народа существует традиция воздвижения памятников (или какая-либо другая форма фиксации в памяти), то это нормально для культуры. Я не хочу осудить данный процесс, нужно просто назвать вещи своими именами – не следует отождествлять памятник с живым объектом. Так же обстоит дело и с развитием фольклорных традиций путем музицирования в условиях города. Снятие эстетического слоя фольклора и приспособление его к формам городского музицирования не должны осуждаться, и когда форма бытования фольклора изменится, это изменение можно будет назвать развитием. Но такое развитие связано со многими потерями и трансформациями в первоисточнике, приводящими к переходу фольклора в иное качество, в иную область культуры, большей частью – в не-фольклор.

Чтобы смягчить некоторую пессимистичность данного очерка, отметим все же те функции, которые фольклорное движение условно выполняет и которые заслуживают абсолютного уважения,

– они не иллюзорны, поскольку являются органичными для данного вида творчества. Фольклорное движение выполняет серьезную просветительскую роль, поскольку дает частичное представление о тех слоях культуры, которые много десятилетий были в небрежении. Велика заслуга данного движения и в том, что оно ввело в музыкальную жизнь современного города новый (то есть хорошо забытый) музыкально-эстетический идеал. Он оказался привлекательным и многим помог найти свое место в той разноголосице, которую сейчас представляет собой музыка города, определить свои предпочтения, получить определенный духовно-эстетический импульс. Фольклорное движение можно рассматривать и как канал обновления других областей музыкальной культуры, поскольку мелодии и ритмы, зазвучавшие в исполнении фольклорных ансамблей, послужили творческим импульсом и для композиторов, и для эстрадных исполнителей, и даже для рок-групп.

Отпущенные новыми властными структурами идеологические «тормоза» позволили «расконспирироваться» многим формам бытового городского музицирования. Как это ни удивительно, но обнаружили и очаги бытования традиционного фольклора в городе, но не в виде фольклорного движения, так называемой художественной самодеятельности или иных публичных форм музицирования, а в деятельности замкнутых культурных сред – этнокультурных сообществ и землячеств. Так, например, в рамках русской культуры в Москве организовались рязанское, самарское, орловское и другие землячества. Переселившись в Москву, люди привезли с собой и свою музыку. В какой мере исполняемый ими музыкальный фольклор сохраняет традиционное функционирование, покажет время и своевременное изучение этого явления. Большого внимания заслуживает и обнаружение фольклорных элементов в традиционной городской музыкальной культуре. К сожалению, следует отметить, что пока эти явления не привлекали должного внимания специалистов. Хотелось бы, чтобы этномузыковеды и культурологи не пропустили моменты живого функционирования традиций. Иначе и эти развивающиеся сейчас формы музицирова-

ния придется изучать и реконструировать, предварительно превратив их в памятники.

В 2006 г. в очередном Вестнике РФС была опубликована статья О. А. Ключниковой «О новой парадигме фольклорного движения» (Ключникова 2006). Кратко напомнив историю фольклорного движения, автор сосредоточивается на формах существования фольклорных групп РФС. Из них следует, что и система образования на всех уровнях, и культурно-просветительские учреждения (включая музеи), и даже музыкальные вузы оказались в сфере деятельности этой общественной организации. «Если посмотреть по личностям, определяющим творческое кредо и направление работы всех вышеупомянутых групп, то все эти люди являются учениками или последователями, прямыми или косвенными, лидеров Фольклорного Союза, которые присоединились к фольклорному движению еще в 80-е годы. *Самое главное при этом то, что указанные группы сумели встроиться в предлагаемые условия, сохранив целостность своих творческих целей и задач*» (Там же: 5).

И далее следуют весьма фундаментальные выводы: «Сегодня мы можем смело заявить о том, что создана Школа Российского Фольклорного Союза в области воспитания и культуры. Школа не как учреждение, а как направление, объединенное общностью взглядов, идей, независимо от того, в какой государственной структуре или вне ее работает человек или группа. Школа, которая охватывает собою многие регионы. <...> Мне представляется, что, говоря о Школе РФС, мы имеем дело с новой парадигмой в отношении народной культуры» (Ключникова 2006: 6–7).

Далее автор излагает шесть принципов Школы. Первый – «духовный... – это не деятельность, а *служение*». Второй – «*ориентация на освоение ценностей традиционной культуры*». Третий – «*принцип самоопределения (свободного и осознанного выбора) и общинности*». Четвертый – «*синтез интуитивного, художественного и научного познания традиционной народной культуры как целостной системы*». Пятый – «*связь Школы с жизнью*. Включение в жизнь современного человека, насколько это возможно, празднично-обрядового элемента культуры, как наиболее важного

для формирования национального характера и типа сознания». Шестой – «совместная рефлексия, активный обмен опытом, знаниями на творческих мастерских, в живой форме, проведения концертов, как возможность просветительской работы в обществе» (Там же: 8).

И наконец, заключительный вывод и оценка места Школы в современной культуре: «Российский Фольклорный Союз на сегодняшний день остается единственной организацией, в которой сохраняется понимание целостного подхода к явлениям культуры, он соединяет разорванную связь времен, уходя вглубь традиции, он несет в себе мощный потенциал будущего развития общества, его национальную идею, благодаря новой парадигме воспитания подрастающего поколения на основе традиционной культуры» (Там же: 9).

Как можно заметить, заявки РФС на место и роль в современной культуре весьма серьезны. Однако столь же серьезные заявки можно услышать и от представителей других областей культуры и особенно искусства. Разве не сходные цели и задачи ставит перед собой классическое музыкальное (литературное, художественное и кинематографическое) образование? Разве не лидирующую роль в культуре отводит себе суперсовременное искусство? Конечно, есть и определенная поддержка РФС в смежных культурных тенденциях – движении исторических реконструкций (кстати, клубы исторических реконструкций развивались синхронно с фольклорным движением [Историческая... б. г.]) или многочисленные центры (особенно для детей), обучающие традиционным ремеслам и рукоделию.

В сегодняшней культуре есть и много «противодвижений», связанных с развитием новых коммуникационных технологий, с открытостью России по отношению к культурам народов мира, с проникновением в российскую культуру инациональных влияний (в том числе и с миграционными процессами). Требуется своего осмысления и феномен «Бурановских бабушек», когда традиционная культура пытается адаптировать к себе и адаптировать себя

к инокультурным влияниям. Возможно, в статье О. А. Ключниковой все-таки несколько переоценена роль современного фольклорного движения, а возможно, деятельность РФС принесет свои обильные и неожиданные плоды. Так или иначе, и это вытекает из вышеприведенной статьи о новой парадигме: фольклорное движение, похоже, уже перестало быть движением как таковым. Оно и впрямь заняло свои ниши в современной культуре и функционирует наряду с другими областями культуры и искусства. Действительно, появилась своеобразная школа, имеющая уже свои собственные традиции, которые она развивает и передает следующему поколению.

А теперь вернемся к уже процитированному нами высказыванию Дмитрия Покровского. Нами была выпущена часть цитаты, касающаяся его мнения о развитии джаза в России. Вот она: «В начале 60-х годов Москва пережила бурный взрыв джаза. Мы, зеленая молодежь (мне тогда не было и 20), с благоговением произносили имена: Козлов, Зубов, Лукьянов. Это были ребята чуть старше нас, студенты – архитекторы, физики, математики, которые собирались по вечерам по московским кафе, устраивали “сейшены”, на которые невозможно было пробраться. Они были уже “корифеи” джаза – саксофонисты, трубачи, ударники. Джазом бредили все.

В громадном зале центрального лектория на 1000 мест проводились диспуты о джазе. Теоретики джаза Л. Б. Переверзев, А. Н. Баташов провозглашали “манифесты”. Джаз – это философия нового мира. Джаз – это свободное музыкальное общение без нот и ограничений. Джаз – это не стиль и не вид музыки, а свобода и импровизация, в чем бы они ни проявлялись.

Да что там Москва. Сложив в чемоданы свои саксофоны, ребята могли махнуть за тысячи километров – в Архангельск, Свердловск или Новосибирск – только для того, чтобы поиграть вместе с Тарасовым или Чижиком. Ведь всюду были свои джазовые клубы, студии, а главное – фанатики джаза. Я пишу “были”, хотя и клубы, и студии, и диспуты есть и сейчас. Более того, некоторые из тогдашних корифеев стесняются записей тех лет. Мы ведь еще

не умели играть, мы только “снимали” с пластинок и пленок знаменитых западных музыкантов. А сейчас Козлов, Лукьянов, Ганелин, Тарасов – музыканты-профессионалы с мировым именем...

Сегодня джазовые коллективы – это школы и студии по подготовке джазовых музыкантов. Нет только фанатиков – они превратились в ценителей, немного брюзжащих, строгих судей среднего возраста с небольшим брюшком и тонким вкусом. Джаз занял свое место в ряду других искусств, и никто уже не поедет за тысячи километров, чтобы поиграть один вечер со своими друзьями на саксофоне. Все!» (Буданова, Морохин 2004: 58).

Не правда ли, есть определенные переключки с положениями, содержащимися в статье О. А. Ключниковой, – Школа, Устав, принципы (идеологические и методологические), РФС фактически объявлен эталоном отношения к традиционной культуре, сохраняет связь времен и т. д. Не превращается ли постепенно фольклорное движение в достаточно стабильный вид искусства? Пусть медленнее, чем это произошло с русским джазом. Процесс имеет свои особенности и свой темп развития. В этом нет ничего предосудительного. Возможно, такой способ существования фольклора свидетельствует о том, что народная традиция изменила методы своего сохранения и передачи, пользуясь теми возможностями, которые ей оставляет современный мир, коль скоро иные, прежние механизмы уже не могут обеспечить ей сохранность?

Но – «кто знает, что будет через 20 лет?»...

Литература

Алексеев, Э. Е. 1988. *Фольклор в контексте современной культуры* (с. 129–134). М.: Сов. композитор.

Буданова, Н. Р., Морохин, Н. В. (сост.). 2004. *Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество* (с. 46–117). М.: Ассоциация Экоств.

Жуланова, Н. И. 1999. Молодежное фольклорное движение. *Самодельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х гг.* (с. 107–133). СПб.: Дм. Буланин.

Историческая реконструкция. Б. г. URL: <http://www.ritsu.ru/sn23-istoricheskaya-rekonstruktsiya.html>

Ключникова, О. А. 2006. О новой парадигме фольклорного движения. *Вестник Российского фольклорного союза* 1(16): 2–9.