

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ВТОРАЯ ЖИЗНЬ ТРАДИЦИОННОЙ
НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ
ЭПОХИ ПЕРЕМЕН**

Под редакцией Михайловой Н.Г.

nota bene

Москва

ББК 71
В 87

Рекомендовано к печати Ученым советом
Российского института культурологии
Министерства культуры Российской Федерации

Рецензенты: Э.А. Орлова — д-р филос. наук, проф., директор Института социальной и культурной антропологии Государственной академии славянской культуры.
М.Т. Майстровская — д-р ист. наук, проф. МГХПУ им. С.Г. Строганова, старш. науч. сотрудник сектора «Языки культур» Российского института культурологии.

Авторы: О.Д. Балдина — канд. искусствоведения.
Э.В. Быкова — канд. философ. наук.
Е.Э. Гавриляченко, В.В. Метальникова — канд. культурологии.
Н.Г. Михайлова — канд. филол. наук.
М.В. Монгуш — д-р исторических наук.
О.А. Фридлянд — канд. культурологии.

В 87 Вторая жизнь традиционной народной культуры в России эпохи перемен / Под. ред. Н.Г. Михайловой. — М.: ООО «НБ-Медиа», 2011. — 180 с.

ISBN 978-5-8188-0193-3

Коллективная монография содержит анализ традиционной народной культуры в культурологическом аспекте. Авторы применяют ранее не разрабатывавшийся в научной литературе теоретико-методологический подход к исследованию данного феномена в современном социокультурном контексте. Подобный подход актуален для понимания динамики культурных процессов нового и новейшего времени, для развития проектных форм традиционной народной культуры в нетрадиционном социальном контексте меняющейся России. В монографии рассматривается: в какую социальную среду попадают объекты традиционной народной культуры, перенесенные из прошлого или воссозданные по образцам; как в этом контексте меняются восприятие, семантика, символика архетипов культуры прошлого с точки зрения современного человека, связанного с иной культурой и иным временем.

Результаты исследования могут быть использованы при разработке перспективных направлений политики России в сфере культуры, а также при подготовке учебно-образовательных программ, связанных с функционированием народной культуры в современном культурном пространстве.

Книга адресована специалистам, студентам гуманитарных вузов, а также всем, кому интересна проблема народной культуры в России.

ББК 71

© Н.Г. Михайлова, 2010
© Российский институт культурологии, 2010
© Российская политическая энциклопедия, 2010
© Издательство ООО «НБ-Медиа», 2011

ISBN 978-5-8188-0193-3

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение (Н.Г. Михайлова) | 4 |
| Глава I. Основные направления «второй жизни» традиционной народной культуры в новое время (Н.Г. Михайлова) | 7 |
| Глава II. Предметно-материальный мир традиционной народной культуры прошлого и настоящего в проектных формах (О.Д. Балдина) | 21 |
| Глава III. Современные формы традиционной музыкальной народной культуры (село и город) (Е.Э. Гавриляченко) | 93 |
| Глава IV. Вторая жизнь традиционной музыкальной народной культуры в обработках и переработках (Э. В. Быкова) | 113 |
| Глава V. Трансформация сюжетов и образов анекдота в социально-историческом контексте (О.А. Фридлянд) | 129 |
| Глава VI. Традиционная тувинская культура в прошлом и настоящем (М.В. Монгуш) | 147 |
| Глава VII. Формы традиционной культуры и современное декоративно-прикладное творчество в сети Интернет (информационный аспект) (В.В. Метальникова) | 169 |
| Заключение (Н.Г. Михайлова) | 178 |

ВВЕДЕНИЕ

Какой смысл авторы хотят вложить в понятие «вторая жизнь» традиционной народной культуры? Чем такая жизнь отличается от первоначального, исконного ее бытования, которое тесно связано со всеми сторонами функционирования социально-этнического сообщества — народа, породившего ее и порождаемого ею? При первом приближении к проблеме иногда возникает впечатление, что речь идет о чем-то искусственном, вторичном и никаких отличий у «настоящей» культуры в прошлом и в наше время быть не должно, а задача сегодняшнего мастера, художника — сохранять и продолжать лучшие традиции, делать их, насколько возможно, частью современной культуры и социальной жизни. На это направлены не только усилия отдельных деятелей культуры и энтузиастов, но и специальные законы, государственные постановления, различные меры организационного характера. Их цель — сохранение, поддержание и даже воссоздание прошлого искусства, правда, в совсем ином динамично меняющемся мире.

Насколько осуществима указанная цель? Формы культуры прошлого без опоры на собственный исторический социальный контекст, собственную социальную среду («общину») меняют характер, теряют своего социального носителя, обретают иные функции и способны приобретать иной художественный облик. Согласно достаточно распространенному мнению, сохранить культуру прошлого невозможно, но к этому надо стремиться, ибо она задает непревзойденные образцы во всех видах искусства. Однако, для бытования культуры нужны прежде всего ее носители, т. е. социальное, этническое сообщество, которое считает ее своей, воспроизводит и передает последующим поколениям. Такие культуры, ведущие традиционную, аутентичную

жизнь, существуют до сих пор, например, у малых по численности этносов или субэтносов, конфессионально замкнутых групп, живущих на относительно обособленных территориях с максимальным сохранением традиционного уклада. Но гораздо чаще судьба традиционной культуры, отдельных форм народного искусства, фольклора в новое время складывается иначе.

Проблема второй жизни культуры — это проблема иного, альтернативного бытования в ином времени, иной социальной среде. В истории культуры указанная проблема не нова. Вспомним, например, какую роль сыграла античная культура на Западе в эпоху Возрождения, а затем Просвещения. Семантика и функции меняются, элементы культурного текста воспроизводятся, обретая новые смыслы, новое место в культуре, которая в целом отлична от античной. Не менее существенны отличия традиционной народной культуры в ее первой и второй жизни, причем конкретные проявления описываемого феномена могут быть весьма разнообразны. Это и интерес к музейному экспонату или изданию памятника словесной культуры, и стремление академически точно воспроизвести культурный архетип, и даже попытка вжиться в прошлую культуру (как бы примерить ее на себя), и использование элементов культуры прошлого в собственных авторских композициях и стилизациях. Обширная сфера обращения к традиционной культуре — это любительская художественная практика в различных видах и жанрах, а также просветительная деятельность, связанная с разными технологиями и учебными программами.

Весьма важный аспект альтернативной жизни традиционной культуры — так называемое продолжение и развитие культурных традиций. Этот аспект ближе всего к проектной деятельности в культуре. Образцы или даже целые направления в отдельных областях народной культуры воссоздаются как бы заново из прошлого (фольклорное движение, некоторые народные ремесла, промыслы и др.) и с большей или меньшей успешностью становятся элементом культуры современности, но уже как нечто новое, а не просто наследие из минувших времен. Не всегда осознавая проектный характер своих целей, энтузиасты такого воссоздания традиционной культуры и те, кто их поддерживает, надеются вернуть элементы прошлого в современность. Впрочем, чаще всего удастся восстановить или использовать те аспекты культуры, которые могут быть отнесены к культурному тексту в широком, семиотическом смысле, вне аутентичного социального контекста.

Исследование круга проблем, связанных со взаимоотношениями текста и контекста в народной культуре, составляет основу культурологического подхода, рассмотренного авторами в исследовании «Народная культура в современных условиях» (М., 2000). Такой подход представляет собой не только теоретический интерес, но и позволяет понять, почему одни явления прошлого способны прижиться в ином времени и в ином качестве, обрести альтернативную жизнь, а другие остаются артефактом из прошлого или просто не находят «спроса», привлекая внимание лишь специалистов.

Перспективность указанного подхода связана с тем, что с его помощью можно шире взглянуть на народную культуру. Ее изучением, как правило, занимаются по преимуществу искусствоведы, фольклористы, литературоведы, которых интересует в первую очередь текст в разных знаковых формах. При этом речь идет, прежде всего, о феноменах художественного порядка. В рамках культурологического подхода не менее важным оказывается исследование и иных аспектов: в какой социальный контекст попадают произведения, объекты традиционной народной культуры, перенесенные из прошлого или воссозданные по образцам; как этот контекст меняет восприятие, семантику архетипов культуры прошлого с точки зрения современного человека, связанного с новой, может быть, не столь совершенной и яркой, но существенно иной культурной традицией и средой.

Весь описанный выше круг вопросов рассматривается в исследовании на материале пластических форм традиционной культуры, музыкально-певческой традиции, устно-речевых жанров.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ «ВТОРОЙ ЖИЗНИ» ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В НОВОЕ ВРЕМЯ

Современная культура России, как и культура нашего времени в целом, представляет собой весьма пеструю, мозаичную картину. Происходит тесное взаимодействие, соприкосновение, сближение и в то же время — отталкивание, взаимное неприятие разных культурных пластов. В социокультурном пространстве современного мира присутствуют и элементы традиционно-исторической культуры, включая ее самые архаические формы, и более поздние, восходящие к национальным традиционным культурам Запада и Востока, а также современные универсальные тенденции, связанные с активным распространением, даже доминированием массовой культуры, которая способна вбирать в себя и перерабатывать культурный материал практически всех эпох и народов. В этом и заключается специфика культуры переходного периода, когда развитые страны делают шаг к постиндустриальному информационному глобальному обществу, а в России происходит кардинальный поворот, определяющий перспективы ее социального бытия.

Адекватное осмысление описанных процессов связано с немалыми трудностями. И представители гуманитарных наук (искусствоведы, фольклористы и др.), и практики, занятые разработкой культурной политики или непосредственно организацией культурной деятельности, до сих пор по привычке стремятся к привычной однозначности в понимании и оценках — в частности к четкому разграничению направлений и форм в искусстве, разделению фольклора и не-фольклора, профессионального и любительского творчества и, наконец, «своего» и «чужого» в культуре, как это было ранее. Многих не устраивает эклектичность (даже если мозаику культур назвать постмодернизмом или транскультурным взаимодействием), смуща-

ет девальвация прежних критериев, множественность и противоречивость теперешних. Творческий эксперимент в таких условиях не обязательно сулит удачу и успех даже талантливым людям. Строить осмысленную культурную политику тем более трудно. Многие люди испытывают чувство некоторой растерянности, опустошенности, у них возникает желание вернуться к прошлым ярким эпохам в культуре, сделать их частью современного социокультурного пространства, противопоставить их нашествию современной массовой культуры. Однако возможно ли это? И как складывается судьба традиционной народной культуры в столь непростых условиях?

Процессы, о которых идет речь, проявляют себя по-разному и неоднозначно оцениваются как в массовом сознании, так и в кругах специалистов по гуманитарным и социокультурным дисциплинам. Бок о бок сосуществуют диаметрально противоположные взгляды на различные аспекты взаимоотношения традиционной народной и массовой культур, при том, что они воспринимаются как два различных феномена.

Например, в общественном сознании крепко укоренился стереотип, согласно которому народная культура хранит, поддерживает и даже развивает лучшие традиции культуры прошлого, а массовая, — напротив, разрушает их, поэтому обе культуры противопоставляются и даже сталкиваются друг с другом в культурной практике, политике. В массовом сознании, а также среди гуманитариев, продолжает бытовать традиционно отрицательное отношение к массовой культуре как к культуре «ненашей», несущей чуждые ценности, разрушающей «духовность». Традиционная народная культура в этом контексте выглядит исполненной глубокого смысла и призванной противостоять нашествию культуры массовой — «чужой», никак не связанной с аутентичными культурными традициями и даже потребностями основной части населения России. Отметим сразу, что подобные представления не обязательно отвечают реальной культурной практике, они скорее связаны со специфическим отношением к массовой культуре как к эстетически неполноценной. Такая точка зрения жива до сих пор, она находит отражение в академических трудах.

Согласно другому подходу, менее востребованному в массовом сознании, всеобъемлющая массовая культура приходит на смену традиционной, обыденной; последняя же, уходя в прошлое, передает первой свои функции и постепенно вытесняется ею¹. То, что осталось от

¹ Культурология. XX век: Энциклопедия / Гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит. СПб., 1998. Т. 2. Отв. ред. Л. Т. Мильская. Статьи: Народная культу-

традиционной культуры, фольклора классической поры, переходит в область культурного наследия и уже не является живой, актуальной культурой.

Иногда встречаются и мнения, находящиеся на грани курьеза. Одни и те же явления и целые пласты культуры специалисты по фольклору склонны считать своей сферой интересов, а исследователи массовой культуры — своей. И у тех, и у других есть для этого основания. К таким явлениям можно отнести лубочные картинки, часть широко распространенного песенного репертуара, утратившего локальную специфику, массово тиражируемые записи народной музыки, сувенирное направление в развитии народных промыслов, также порой теряющее региональное своеобразие и тяготеющее к массовому производству. За подобным разграничением «сфер интересов» стоит, вероятно, смешение пластов культуры в реальной жизни, а не только в представлениях исследователей.

В нашем исследовании народная культура в ее исконном виде понимается достаточно широко: как культура живой традиции, передаваемой в акте непосредственной коммуникации от лица к лицу, от поколения к поколению в определенном социально-временном контексте (группа, сословие, этническое сообщество). По особенностям культурного текста (вербального или невербального) такая культура в той или иной мере имеет синкретический характер как в прошлом, так отчасти и в настоящем². Существенное отличие традиционно-исторической народной культуры состоит в том, что последняя занимала универсальное положение в обществе, определяла все формы жизнедеятельности общины, этнической группы. С развитием специализированных форм культурной деятельности она отходит на периферию, сохраняя актуальность лишь для отдельных анклавов, групп, этносов и субэтносов, живущих изолированно и строго сохраняющих прежний уклад жизни и культуру как его выражение и основание. Народная культура представлена в различных формах (особенно в прошлом): народное творчество, в т. ч. художественное (в разных видах и формах), предания, мифология, магия, целительство, декоративно-прикладное творчество и др. Позднее, в XX в. эпифеноменом народной культуры становится массовая любительская художественная прак-

ра. С. 69–70 (автор статьи Н. Г. Михайлова); Массовая культура. С. 20–21 (автор статьи А. Я. Флиер).

² Михайлова Н. Г. Народная культура как целостный феномен: культурологический подход // Традиционная культура. 2002. № 3. С. 10.

тика, самодеятельность, также получившая общепринятое название «народное творчество».

Массовая культура, в отличие от народной, заполняет весьма значительную часть культурного пространства современного общества и, по мнению ряда исследователей, ассимилирует самые разные области этого пространства, включая элитарную, повседневную, народную, связанную с различными этническими традициями. Массовая культура в данном случае понимается как совокупность самых разных областей: знания, ценностного сознания, различных направлений художественной практики, искусства во всех видах и формах, которые преобразованы влиянием СМИ с их богатым арсеналом современных технологий или даже слиянием со СМИ³. Эти технологии используются вполне профессиональными производителями культуры и адресованы массовому потребителю-покупателю. Отсюда — определенная содержательная облегченность культурной продукции, умело выбранная степень формально-структурной простоты, стереотипности (узнаваемости), что в целом создает определенный развлекательный эффект, дает потребителю и некоторые знания, и эмоциональные впечатления, и некое подобие картины мира. Есть и иные интерпретации массовой культуры⁴.

Массовая культура в ее современных формах — плод далеко зашедшего разделения труда, область весьма специализированной деятельности в отличие от традиционной культуры, которая в своей изначальной жизни возникает и функционирует в пределах отдельных социальных общностей, причем они выступают и создателем, и потребителем, и ретранслятором, т. е. в целом субъектом-носителем культуры данного типа.

Довольно распространенное неприятие стандартов массовой культуры, о котором речь шла вначале, стимулирует у ряда искусствоведов желание отторгнуть некоторые современные области, направления в искусстве и вернуться к прошлым ярким эпохам в культуре, всемерно актуализировать их роль в наше время. Такие попытки и эксперименты предпринимались в XX в. и снова предлагаются, например, М. А. Некрасовой⁵ для XXI в.

³ Дар или проклятье? Мозаика массовой культуры. М., 1994.

⁴ Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2003.

⁵ Народное искусство России в современной культуре. XX-XXI век / Автор — составитель и научный редактор М. А. Некрасова. — М., 2003.

В 1980–1990-х гг. власти Российской Федерации, а также региональные органы управления принимают ряд директивных документов по поддержанию традиционной культуры. В частности, в 1999 г. вводится в действие закон «О народных художественных промыслах» как части культурного наследия, культурного достояния народов России и Федеральная целевая программа, предусматривающая сохранение, возрождение и развитие искусства народных промыслов, их пропаганду, финансирование выставочной деятельности за рубежом. В российских условиях обращение к регионально-этнической культуре после десятилетий господства культуры социалистической по содержанию и национальной лишь по форме обрело особое социально-политическое звучание. В 2003 г. создан российский Комитет по сохранению нематериального культурного наследия (имеется в виду сохранение фольклора).

Вместе с тем, попытки реализации подобных замыслов сталкиваются с определенными трудностями, противоречиями, причем не только экономического характера. Стремление сохранить, а тем более восстановить, развить искусство и культуру прошлого оказывается по существу проблематичным. Можно, например, поддерживать и даже воссоздать технологию производства, восходящую к прошлому, организовать интересный фестиваль искусства тех или иных народов России, праздник казачьей песни, опираясь на помощь со стороны различных благотворительных фондов, предприятий, государственных органов и учреждений. Однако значительно труднее поддержать и, тем более, восстановить культуру прошлого в целом как комплекс разных видов традиционной художественной (и не только) культурной практики — особенно в тех регионах, где функционируют новые формы культурно-художественной деятельности, пусть даже они эстетически уступают предшествующим образцам.

Изучением всех этих вопросов занимаются по преимуществу искусствоведы, литературоведы, музыковеды, отчасти эстетики. Естественно, указанные специалисты исследуют в первую очередь предметы, произведения искусства, феномены художественного порядка, т. е. ту сторону культуры, которая может быть отнесена к культурному тексту в широком смысле. При этом на втором или даже на третьем плане остается целый ряд важных аспектов: в какой социальный контекст попадают объекты, произведения традиционной народной культуры, взятые из прошлого или воссозданные по предшествую-

щим образцам; как в связи с этим контекстом меняется восприятие, семантика культурных архетипов прошлого у современного человека, живущего в новой социальной среде и обладающего иной культурой (не обязательно совершенной и, возможно, не вполне сформировавшейся).

Формы культуры прошлого, оторвавшись от исторического контекста, социальной среды (общины), меняют свой характер, свое место в культуре и обществе; семантика и символика текстов также претерпевают изменения. Чтобы культура жила и сохраняла актуальность, ей нужны, прежде всего, носители, сообщества, общества, которые бы считали указанную культуру своей, создавали, воспроизводили и передавали ее последующим поколениям как единый комплекс, а не отдельные вещи, предметы, произведения, выполненные или исполненные с разной степенью мастерства.

Отсюда и вытекает проблема «второй жизни» традиционной культуры, т. е. существования культурных архетипов в новых неаутентичных условиях, новой среде и с новыми функциями. Понятие «второй жизни» культуры нельзя назвать строго терминологичным, тем не менее оно в настоящее время используется культурологами⁶. Отметим особо, что «вторая жизнь», по нашему мнению, не означает нечто вторичное, второстепенное, тем более второсортное. Традиционная культура занимает иное, чем в прошлом, место в современном социокультурном пространстве.

Традиционная народная культура в своем исконном виде — явление спонтанно формирующееся. Она определяет все стороны жизни социально-этнического сообщества, ее нормативно-ценностную основу, а также знаково-символическое и обрядово-ритуальное выражение. Такая культура передается потомкам как нечто неизбежное, сопровождающее человека от колыбели до могилы. В новое и новейшее время основная часть общества живет в иной культурной среде, поэтому обращение к культурным архетипам — это проблема осознанного выбора, а не безальтернативное следование традиции. Причем объектом выбора, который может быть сохранен, воспроизведен или трансформирован, становится культурный текст в вербальном или невербальном выражении.

Как нам представляется, эксперименты и усилия по сохранению и восстановлению народной культуры (и искусства) часто не учитыва-

⁶ См., например: Каулен М. Е. Вторая жизнь традиции // Музей и нематериальное культурное наследие. М., 2005. С. 13–24.

ют тот факт, что культуру, в т. ч. народную, целесообразно рассматривать в двух измерениях⁷:

- культурный текст в широком (семиотическом) смысле слова, нормативно-ценностные системы в том или ином знаково-символическом выражении;
- функционирование культурного текста в определенном социально-культурном контексте, что, в свою очередь, предполагает наличие социального носителя данных текстов, воспринимающего их как родную культуру, социальных и прочих технологий передачи, наследования культуры. Этот аспект обретает особое значение в тех случаях, когда отсутствует четкая фиксация текста в качестве канонического (например, в фольклоре, где передача, как правило, происходит непосредственно в акте коммуникации).

Оба измерения в равной степени важны для понимания культуры, хотя представители гуманитарных наук в основном занимаются толкованием и оценкой текста и лишь избирательно привлекают социальный контекст с целью комментария. С указанной точки зрения восстановление текста, технологии его производства и воспроизводства фактически равнозначно сохранению культурной традиции. Тем не менее остается открытым вопрос: для кого создается этот текст, каким образом он будет востребован другим обществом в другую эпоху.

Вероятно, этот вопрос следует рассматривать скорее с позиций культурологии, нежели искусствоведения. Важно отделить то, что можно поддержать, восстановить, от того, что принадлежит прошлому, и взглянуть на воспроизведенный текст не только как на факт сохранения и продолжения традиции, но и как на новый, альтернативный феномен культуры (или искусства), которому суждена другая жизнь в культуре и обществе.

Вот почему представляется весьма важным обозначить разные проявления «второй жизни» традиционной культуры — процесса, связанного с функционированием культурного текста в новом социальном контексте, а иногда и с его трансформацией.

В указанном культурном процессе, на наш взгляд, целесообразно выделить два направления.

Первое направление связано с установкой на сохранение, поддержание, иногда воссоздание аутентичного культурного текста (фольклора, традиционного декоративно-прикладного творчества и пр.) в максимально подлинном виде.

⁷ Народная культура в современных условиях: Учебное пособие. М., 2000.

Второе направление определяется более или менее выраженной установкой на преобразование, трансформацию культурного текста или какое-то использование его в собственных творческих целях, в частности в авторском творчестве (музыкальном, словесном, изобразительном, пластическом).

Деятельность в рамках обоих направлений (сколь бы ни были привержены фольклору, народному искусству те мастера и энтузиасты, которые работают в этой сфере) не может быть однозначно определена как сохранение традиции (а такие определения приходится слышать). Ведь в лучшем случае воссоздается, сохраняется, воспроизводится культурный текст, но функционирование последнего в отличных от прежних социальных условиях и формах может придавать ему совершенно новые черты и социальные функции. Использование традиционного текста в авторском творчестве по определению предполагает его преобразование.

Рассмотрим обозначенные направления и варианты их реализации.

Установка на сохранение или воспроизведение аутентичного традиционного текста чаще всего обретает проектные формы независимо от того, осознают ли это те, кто ее придерживается и старается тем самым продлить жизнь традиции. В общем виде это можно сформулировать следующим образом. Специалисты по разным видам традиционной народной культуры, в основном искусствоведы, фольклористы и просто любители-энтузиасты, работники культуры, деятели искусства, историки культуры, а также государственные органы и общественные организации, фонды, объединенные общим стремлением сохранить и возродить народное искусство, фольклор, принимают соответствующие усилия: находят народных мастеров, финансовые и организационные средства, создают ансамбли; специалисты сами включаются в творческую или обучающую деятельность, организуют или помогают в организации фестивалей, ярмарок, детских школ, связанных с народными традициями, используя для этого разные средства, в т. ч. СМИ и Интернет. Нам представляется, что во всех подобных действиях можно видеть элементы проектной культуры — воссоздание традиционной народной культуры вне прошлого социального контекста.

В то же время важно учитывать, что необходимо проектировать и проблемы, связанные с развитием, функционированием подобной культуры или с реализацией культурного продукта, иначе последний,

являясь всего лишь воспроизводимым (воссозданным) культурным текстом, «повисает» в новом, «чужом» для себя социокультурном пространстве. Поэтому вопрос о его дальнейшей жизни — также часть проекта, который может быть успешно реализован только при учете описанных обстоятельств. Под «дальнейшей жизнью» понимается всевозможная концертная, выставочная, музейная деятельность, демонстрация и продажа изделий народного искусства, даже элементы рекламы. Как видим, такая жизнь культурного текста существенно отличается от первой, спонтанной, естественно сложившейся в рамках исконного социокультурного сообщества.

Культурные проекты существовали и реализовывались в культуре и обществе в разных формах и с разной степенью завершенности, получая неодинаковое признание. В качестве примера можно привести один из первых проектов советского времени — попытку создания нового советского эпоса («новин» вместо традиционных былин) с использованием элементов поэтики и стилистики былевого эпоса (но с новыми героями и темами). Это весьма своеобразное «сотворчество» фольклористов и народных сказителей⁸ оказалось неудачным и не получило признания в качестве народного эпоса. Гораздо более интересным и долговечным благодаря совместным усилиям искусствоведов, народных мастеров, организаций и учреждений стал проект воссоздания в советское время народных промыслов как народного искусства (см. гл. 2).

Проектом по сохранению музыкально-певческой и хореографической традиции долгое время были народные хоры, ансамбли песни и пляски (профессиональные и любительские). Поначалу они возникли на основе подлинных региональных традиций с непосредственным участием носителей народно-певческой культуры. Однако со временем ориентация на аутентичный материал и манеру исполнения стала менее выраженной. Хоры получали статус государственных, академических, разрастались, при этом унифицировались исполнение, способы обучения, костюмы и пр. Вместе с тем в последние годы можно отметить некоторые попытки оживить творческую практику народных хоров, в частности стремление воспроизвести региональную специфику в репертуаре и манере исполнения.

В наше время аутентичная традиционная вещь, аудиовидеозапись нужна для музейного хранения и экспонирования. Ею пользу-

⁸ Панченко А. А. Фольклористика как наука // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 72–95.

ются профессиональные и любительские ансамбли, которые хотят воспроизвести культурный репертуар прошлого, художники, работающие в традиционно-народном стиле, специалисты-искусствоведы и любители старины, регионально-этнической культуры. Это не самый массовый, но весьма важный культурный слой, существующий в рамках первого направления «второй жизни» традиционной культуры, — сохранение (или воспроизведение) максимально аутентичных текстов (образцов, объектов, предметов, вербальных, музыкальных и пр.) в качестве элементов культурного наследия, историко-культурных памятников — в небольшом количестве или даже единичных экземплярах. Такой культурный текст функционирует вне современного социокультурного контекста, прямо не взаимодействует с ним; он — память о прошлом в масштабах страны, народа или даже отдельной семьи. Этот слой может быть отнесен к культурному наследию и в том случае, когда прошлое (память о нем) воспроизводится ныне живущими людьми (этнографические концерты 1970–1990 гг. в Московском доме композиторов, выставки изделий народных ремесел, выполненных нашими современниками).

Вместе с тем предпринимались и предпринимаются попытки сохранить фольклор и непосредственно как часть современной жизни, а не только в качестве культурного наследия или материала для экспериментов. В 1980–1990-е гг. в России и в некоторых других странах (например, в Восточной Европе) на волне общественного подъема сформировалось фольклорное движение⁹. Его лидеры стремились не только инкорпорировать традиционную культуру в современную, но и сделать первую как бы частью образа жизни современной городской, а затем и сельской молодежи, встроить аутентичную (аутентичность здесь всегда ценилась высоко) культуру в неаутентичную социальную среду как элемент этой жизни, а не только как некую культурную программу, предназначенную для исполнения, слушания и восприятия. Социально-культурный эксперимент по восстановлению традиционного песнетворчества привел к возникновению множества молодежных фольклорных ансамблей, их оживленным контактам, поездкам, совместным выступлениям.

Этот бурный процесс, по-видимому, привел к созданию Союза фольклорных ансамблей России, куда вошли наиболее продвинутые

⁹ Жуланова Н. И. Молодежное фольклорное движение // Самодетельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х гг. СПб., 1999. С. 107–133.

группы, отличающиеся определенным уровнем владения песенной традицией и высокими артистическими данными. Подобные фольклорные ансамбли занимаются в основном концертной деятельностью, пропагандой фольклора, делают и распространяют записи, учат и просвещают. Очевидно, что в сравнении с периодом бурного развития фольклорного движения характер деятельности, ее социальный масштаб меняются, хотя ситуация в разных регионах страны различна. При этом проектная составляющая остается, хотя и в ином виде.

В целом до тех пор, пока сохраняется общемировая тенденция актуализации региональных и локальных аспектов культуры, возврата к корням, истокам наряду с процессами универсализации, глобализации во всех сферах жизни общества, первое направление сохраняет актуальность.

Второе направление — это обработки и переработки фольклорного материала прошлого в разных видах, жанрах, формах. С этим направлением в значительной мере связано понятие фольклоризма в культуре. Первоначально оно использовалось для обозначения повышенного внимания к фольклору в обществе¹⁰. Вместе с тем под фольклоризмом в культуре достаточно часто понимается использование писателями, поэтами, художниками, музыкантами традиционного материала для осуществления собственных творческих замыслов. Фольклорный текст при этом, как правило, фигурирует в трансформированном, обработанном, переработанном виде. Степень близости к тексту-прототипу в авторском произведении варьируется в широком диапазоне: от прямого обращения к аутентичному материалу (цитирование) до весьма опосредованных форм ориентации на народную традицию, иногда предполагающих создание собственного авторского произведения лишь по аналогии с традиционным.

Ориентация на использование традиционного текста проявляется в современной профессиональной и любительской художественно-творческой практике в разной степени и в разных формах. Указанная область фольклоризма сформировалась на протяжении XIX–XX вв. и получила весьма обстоятельное освещение в исследованиях по разным областям искусства, художественной литературы, особенно применительно к прошлым эпохам (например, золотому и серебряному

¹⁰ Гусев В. Е. Фольклоризм как фактор становления национальных культур // Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977. С. 127–135.

векам русской поэзии и прозы). Творческая работа с фольклорными текстами, их преобразование характерно для выдающихся композиторов, хореографов, художников прошлого и настоящего.

Важный аспект рассматриваемой проблемы в XX и XXI вв. — как с народной традицией взаимодействуют разные формы массовой культуры. Это и исполнение авторских (или «полуавторских») песен в народных хорах и ансамблях, и тиражирование на аудио- и видеокассетах типовых образцов песенно-танцевальной культуры, не связанных с определенными региональными традициями, и творчество современных художников, свободно оперирующих традиционными стилями, и массовое производство сувениров в народных промыслах.

Однако в последние десятилетия формируются творческие течения, которые прямо или косвенно связаны с культурной традицией и при этом непосредственно смыкаются с массовой культурой, используют современные технологии, ориентированы на рынок, имеют свою специфическую социальную среду. Появились различные фольк-рок, фольк-бард и прочие ансамбли и исполнители. Их продукцию не всегда можно четко отнести к профессиональной или любительской деятельности, тем не менее она пользуется немалым спросом. При определенной ориентации на песенную народную традицию здесь может присутствовать джаз, рок, рэп, поп, различные новейшие течения в музыкальной культуре, элементы классической музыки. Тем самым в рамках постмодернизма реализуется установка на разные типы потребителей, их вкусы, уровень.

Экспериментальное смешение самых различных стилей и направлений музыкальной и театральной культуры становится znameniem времени. При всей немыслимости соединения панк-рока, авангарда, фольклора, традиций творчества скоморохов и т. д. у талантливых авторов-исполнителей иногда получаются интересные творческие результаты. Некоторые представители современной музыки весьма серьезно относятся к народным песенным традициям, используют их в своей творческой практике, делают собственные аранжировки и современное инструментальное сопровождение. Иногда наоборот — в современной музыке используются народные инструменты. При всей неоднородности подобного культурного материала, применительно ко всем подобным случаям можно говорить об определенной альтернативной жизни фольклора в культуре вне аутентичной социальной среды.

Иногда происходит и порождение новых культурных текстов или даже целых областей культуры, связанных с народной традицией. Это уже область вполне специализированного творчества. К нему можно, например, отнести различные эксперименты по сочетанию стилей, культур (например, этно-рок-опера, фольк-опера). Подобная творческая практика часто смыкается с обработками фольклорных текстов, стилизациями, но может стать оригинальным авторским творчеством.

Оба обозначенных нами направления «второй жизни» народной культуры, как правило, определяются культурным текстом и почти или совсем не связаны со способами его традиционного функционирования. Определенным исключением следует считать лишь феномен молодежного фольклорного движения, хотя и тут специалисты по фольклору иногда говорят о фольклоризме. Тем не менее, в данном случае была предпринята попытка сделать фольклор не только культурной, но и социальной реальностью. Во всех прочих формах отсутствуют такие важные компоненты функционирования текста, как аутентичный носитель культуры, традиционные способы ее передачи в акте непосредственной коммуникации; социальные функции культуры меняются в сторону преобладания декоративно-эстетического начала. Иногда актуализируется коммерческий компонент, включаются различные современные социальные структуры, организации, что, в свою очередь, приводит к видоизменению культурного текста, причем как в случае сознательной установки на трансформацию (творческое использование), так и в случае стремления к аутентичному воспроизведению. Происходит расслоение фольклорного пласта культуры, и он утрачивает исконную целостность, наполняет другие области культуры, смешиваясь с ними и подпитывая их.

Все это важно иметь в виду, когда заходит речь о сохранении, возрождении и даже развитии традиций народных промыслов, народного творчества. Очевидно, что культурная политика должна строиться исходя из особенностей и вариантов «второй жизни» народной культуры, хотя и первая, исконная, в отдельных элементах и регионах продолжает существовать. Ее масштабы не стоит преувеличивать, однако фрагменты традиционной культуры, особенно у малочисленных этносов, иногда играют значительную роль. Поэтому особенно важно понять природу «второй жизни» традиционной народной культуры в сравнении с исконными ее функциями.

Итак, выделенные нами направления связаны с осознанными установками на культуру прошлого, а не просто представляют собой естественные и единственно возможные формы ее бытования, как это характерно для исконной ипостаси — традиционно-исторической народной культуры этноса, общины. Именно поэтому мы предлагаем признать полноценность и неизбежность существования проектных форм народной культуры, отделяем второй этап ее бытования от первого — когда она была по существу единственной культурой данного сообщества и определяла все проявления его жизнедеятельности. С подобными тенденциями культурогенеза в наше время следует считаться и теоретикам, политикам, и практикам — организаторам культурной деятельности того или иного масштаба, а также разработчикам учебно-образовательных программ, связанных с функционированием традиционной народной культуры в современном социокультурном пространстве.

Глава II

ПРЕДМЕТНО-МАТЕРИАЛЬНЫЙ МИР ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО В ПРОЕКТНЫХ ФОРМАХ

Общее представление об основных проблемах

Предлагаемый раздел посвящен одной из важных «образующих» культуры — «второй жизни» предметно-материального мира традиционного народного творчества в современном социокультурном пространстве. Цель данного раздела — наметить в самой общей форме проблемы «вещного» мира (по терминологии искусствоведов, народного декоративно-прикладного или изобразительно-пластического искусства), которые подлежат первостепенному рассмотрению с точки зрения предлагаемой нами концепции. Необходимость в этом стала особенно острой в последние десятилетия XX в., что обусловлено, с одной стороны, иным, чем прежде, положением традиционной народной культуры в современном обществе, а с другой — текущим уровнем развития научно-исследовательской мысли.

Сразу же отметим, что с точки зрения культурологии для понимания народной культуры, связанной с производством всевозможных изделий, важно изучать не только сами предметы, но и тех, кто их создает, а также ту среду, которая эти предметы использует. При подобном подходе появляется возможность получить довольно полную, систематизированную картину функционирования культуры (в частности, такой ее области, как предметно-вещный мир) в социально-исторической системе координат: в том или ином обществе в тот или иной исторический период, в данном случае — в XVIII–XX столетиях.

Выделение «первой» и «второй» жизни применительно к культуре ни в коей мере не означает использования какого-либо оценочного критерия в отношении эстетической значимости того или иного изделия (будь то кустарное изделие или продукт авторского творчества,

предметы «плохого» или «хорошего» качества, высокохудожественные или малохудожественные). Речь также не идет о вычленении какой-то особой автономной области из народного предметно-материального мира.

Тем не менее, введение понятия «вторая жизнь культуры» в научный контекст свидетельствует о рассмотрении иной сферы практической и творческой жизнедеятельности, регулируемой разными социальными и психологическими факторами. Функционирование предметного мира в его «второй жизни» строится в соответствии с иными закономерностями, принадлежащими к другой сфере человеческой деятельности, а именно — к эстетико-художественной. Усиление эстетической роли, а соответственно и материальной ценности культурных объектов, в свою очередь, меняет эталоны и критерии ценителя — покупателя этих предметов. Изделия начинают жить по своим законам, заметно модифицируясь в соответствии с требованиями покупателей, их вкусами, пристрастиями, законами существующей моды. Нередко потребитель (или коллекционер), увлеченный традиционными мотивами и архаическими образами, предпочитает увидеть их вновь воссозданными (в старых техниках, формах, иначе говоря, в старых традициях), рассматривая как продолжение народной культуры. Возрождение ареалов русской традиционной народной культуры (объектов, предметов) остается и по сей день весьма знаменательным событием как в нашей стране, так и за рубежом. С течением времени менялись технологии, методы обработки материалов, сами материалы, но символы, мотивы, образы, орнамент оставались притягательными как особые знаки прошлого.

Сегодня к традиционной народной вещной культуре, точнее, к культурному тексту в широком смысле, относят обширную продукцию, в основном создаваемую народными мастерами нашего времени, которые используют традиции крестьянских кустарей, живших в прошедшие века.

Художественные изделия предстают перед нами повсюду: на многочисленных выставках народного искусства, частых ярмарках, обычно приуроченных к «дням города» или праздничным датам, на фольклорных фестивалях, в музейных экспозициях, посвященных творчеству народных мастеров, и, наконец, на прилавках многочисленных магазинов, сувенирных лавочек, на рынках. Выставленные изделия отличаются большим разнообразием материалов, форм, авторских почерков и стилей. Достаточно часто, в соответствии с традицией, используются дерево, глина, металл, «мягкие» материалы. Из

них, например, изготавливаются кухонные доски, берестяные туеса, игрушки (глиняные, деревянные, соломенные, тряпичные и т. д., они обладают неповторимым набором черт, присущих традиции того или иного региона России и потому узнаются с первого взгляда), лаковые шкатулки, расписные подносы, керамическая посуда, тканые половики, кружева, вышивки, платья и блузки в народном стиле, сарафаны, павловские платки и многое другое.

Все указанные предметы наделены характерной образностью, яркой красочностью, обладают неким единством стилевых народных приемов и несут на себе печать давно ушедшего времени. При этом их сходство со старыми изделиями бывает так велико, что порой трудно отличить современные поделки от старинных, музейных образцов.

Ряд специалистов в области народного искусства (как правило, историки искусства, искусствоведы), не говоря уже о непосвященном зрителе, относят вышеупомянутую продукцию наших современников к традиционной народной «вещной» культуре, нередко отождествляя ее с «изофольклором».

Проблемы традиционной и современной народной культуры вот уже более ста лет находятся в поле пристального внимания представителей общественной мысли, специалистов в различных областях гуманитарного знания. Одного ретроспективного взгляда на публикации по обсуждаемой теме достаточно, чтобы понять: нет практически ни одного крупного исследователя, который в той или иной форме не затронул бы проблему народной культуры, особенно в системе координат «человек — природа — культура».

Впрочем, как показывает анализ, большинство авторов чаще всего касается особенностей эстетической природы традиционной народной культуры, сформировавшейся в прошлые времена, показывают, как красиво, самобытно и радостно народное искусство, как вдохновенно трудились наши предки — крестьянские художники, выражая свои представления о красоте мира, его гармонии. Очень много написано и о содержании народного искусства, о его семантике; труды ряда исследователей посвящены истории развития художественных промыслов, творчеству самих мастеров и т. п. Если суммировать основную мысль исследователей, ценность творчества народного художника, в т. ч. нашего современника, зависит от того, в какой степени оно несет в себе народное сознание.

Мы вынуждены с большим сожалением констатировать, что авторов многочисленных трудов мало интересуют следующие вопросы:

как и почему происходят изменения в современной народной культуре, какова, в конечном итоге, природа этого феномена, его функции в иной социальной среде, а главное, чем обусловлены происходящие перемены? Как правило, все наблюдения сводятся к тому, что со второй половины XIX в. в России началось бурное развитие капитализма; последний и послужил главной причиной наступившего упадка народного искусства.

Среди отечественных работ о народной предметно-материальной культуре можно назвать совсем немного исследований, посвященных теоретическим вопросам.

Думается, пришло время обратиться к изучению предметно-материального мира традиционной народной культуры в ином аспекте — не только на основе экспертного знания и оценки или механистического повторения уже известного культурологического анализа. Подобные высказывания прозвучали, например, на Первом Всероссийском конгрессе фольклористов, состоявшемся в 2006 г. в Москве.

В этой связи значительный интерес, на наш взгляд, представляет следующая проблема: особая роль сообщества специалистов (в лице историков, литераторов, художников, коллекционеров, деятелей культуры и искусства, а впоследствии и сотрудников государственных органов советского времени) в переменах, происходящих в народной культуре.

Многие общественные и культурные деятели Российского государства в разное время становились не только инициаторами, но и активными проводниками идеи о сохранении, развитии и поддержке традиционной народной культуры. Эта сфера деятельности народа, давно не контролируемая ни социальной, ни культурной элитами, со временем получает их одобрение и поддержку, что способствует ее развитию. Постепенно, но неуклонно она начинает привлекать к себе все больше внимания со стороны ученых, литераторов, художников, политиков, деятелей культуры, что, естественно, не могло не отразиться на особенностях и характере всей народной культуры в целом. В данном случае речь, очевидно, может идти о формировании неких проектов, участвующих в процессе развития всего народного творчества, или, другими словами, — о его своеобразной «подконтрольности профессиональному сообществу» (выражение А. А. Панченко).

Первые признаки ранней, еще неосознанной проектности наметились уже в XVIII в. Проект так же, как и сама культура, формируется исторически, продолжая последовательно развиваться, углубляться и

укореняться в последующих XIX и XX столетиях. Именно в те времена, по существу впервые, обществом был поставлен вопрос о том, что нужно делать для поддержки народного искусства. Указанная проблема представляется нам особенно важной, так как ее решения в значительной степени зависит ответ на другой вопрос: как сложилась дальнейшая судьба предметно-материального мира традиционной народной культуры, каким образом произошел переход его ко второй, проектной жизни.

В этой связи, как нам представляется, следует отметить еще один момент: называя художественные изделия мастеров — наших современников, работающих в русле традиции, — «предметным фольклором» (выражение Н. В. Воронова), мы создаем ложное представление об этих предметах как о естественном и органическом продолжении старого крестьянского «вещного» мира. И дело вовсе не в названии, важнее другое — сегодня уже нельзя не учитывать того, что мы живем в ином, изменившемся историческом времени. Оно изменило и культурные тексты, и самих авторов, и социальную среду, и потребителей.

Впрочем, исследователи в области народного искусства, как и прежде, не дают ответа на многие вопросы, поставленные самой жизнью. Мы вновь и вновь сталкиваемся лишь с утверждением, что традиционное народное искусство, теряя со временем отдельные виды, жанры, образы, способно восстанавливаться, «поскольку есть живой духовный, энергетический организм в культуре, определяемый психологическими структурами народа как общности в культурном, историческом и географическом пространствах»¹¹. По мнению таких специалистов, это означает, что благодаря общим ценностям художественной системы, выражающим народное, этническое сознание, народное искусство обладает созидательным потенциалом нации и поныне. С пафосом утверждается, что народное искусство существует и в наше время и дает образцы высокохудожественной традиционной культуры народа. А из этого следует вывод, что многие современные художественные тексты во многом аналогичны прошлым.

Так выработанная искусствоведами за многие годы парадигма со временем превратилась в своего рода мифологему о неиссякаемости и жизненности народной культуры, что объяснялось ее особой духовно-нравственной значимостью для всего современного общества.

А между тем уже нельзя не замечать того, что с каждым годом все острее встают вопросы, требующие своего разрешения не только в на-

¹¹ Некрасова М. А. Народное искусство духовный феномен // Декоративное искусство. 2000. № 1–2. С. 34.

уже, но и на практике. Среди них, например, такие: а может ли в наше время существовать традиционная народная культура в ее исторически целостном виде? Что представляют собой объекты народного искусства в наши дни; кого можно считать народным мастером; для кого и с какой целью изготавливаются подобные изделия; каковы вообще границы такого феномена, как народное искусство; можно ли сегодня отличить изделия народных мастеров от «ненародных» и по каким критериям? И, конечно же, вопрос из вопросов: правильно ли отождествлять современное художественное «производство» изделий в народном стиле с давним, аутентичным, или это явление иного порядка, отличающееся от народной культуры прошлого? Возникают и другие вопросы, связанные как с теорией, так и с практикой.

Все сложнее становится разобраться, чем стали для нас традиционные художественные промыслы и бывшие кустарные крестьянские производства; как относиться к той многочисленной продукции, которая под ярлыком «изделий народного искусства» с каждым годом все больше заполняет прилавки магазинов и рынков; кого можно считать мастером, органично работающим в народных традициях, а кого — художником, специально ориентированным на традиционное искусство? До сих пор вызывает споры вопрос о присвоении художникам, работающим на художественных промыслах или самостоятельно, звания «народный художник» или «народный мастер», с которыми связаны определенные льготы.

Все перечисленные выше проблемы возникли не сегодня, а гораздо раньше, хотя по ряду причин, в т. ч. идеологических, не ставились так прямо, как в наше время. Их постановка во многом обусловлена той ролью, которую народная культура играет в нашем быстро меняющемся мире, появлением новых исследований в гуманитарных и социальных сферах знания, а также тем, что общество постепенно осознает необходимость и в то же время сложность сохранения базовых ценностей национальных самобытных культур в условиях нарастающей глобализации и транскulturализации. Эта тревога вполне закономерно нашла свое отражение в декларациях о культурном своеобразии, принятых ЮНЕСКО¹².

На ряд поставленных выше вопросов мы уже попытались дать ответ в предыдущей работе¹³. В ней, в частности, дано определение

¹² Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: Автореф. дисс. ... д-ра философ. наук. М., 2003. С. 4.

¹³ Народная культура в современных условиях: Учебное пособие. М., 2002.

природы предметно-материального мира традиционной народной культуры, описаны ее функции, формы проявления современного народного творчества и др.

В настоящем исследовании под предметно-материальным миром традиционной народной культуры в его «второй жизни» мы подразумеваем изделия народного декоративно-прикладного искусства, созданные в Новое и Новейшее время на основе традиционных или аутентичных традиционным образцов, но живущие в иной среде. Творческо-производственная деятельность человека по созданию таких изделий заметно отличается от аналогичных действий в прошлом. Соответственно и сами изделия (культурные тексты) играют иную роль в функционировании общества.

Определение «вторая жизнь» по отношению к народной вещной культуре в данной работе вводится впервые, хотя это понятие встречается в трудах исследователей, занимающихся социальным проектированием в сфере культуры¹⁴. Оно представляется нам довольно емким и точным, если говорить о характеристике производства современных изделий, выполненных в традициях народной культуры прошлого. Указанное определение помогает развести такие понятия, как народная культура прошлого (аутентичная) и современные ее формы, проследить, как домашние крестьянские ремесла и кустарные производства трансформировались в новых условиях.

Появление и существование изделий, которые обрели в Новейшее время вторую жизнь, привело к возникновению ряда проблем, упомянутых выше. В результате любители и исследователи народного искусства столкнулись с разночтениями в понятиях «народное искусство», «народное кустарное производство», «народное ремесло» и т. п. Хочется надеяться, что введение понятия «вторая жизнь» применительно к народному искусству (или иначе: к предметно-материальному миру традиционной народной культуры) поможет устранить некоторую путаницу в терминах и определениях явлений близких, но не однозначных.

«Вторая жизнь» предметно-материального мира была во многом обусловлена историческими переменами, поэтому в известном смысле она родилась на «развалинах» первой. Однако, вводя понятие «вторая жизнь», мы ни в коей мере не подвергаем сомнению существова-

¹⁴ Переверзев Л. Б. Дизайн в культурном строительстве: проектирование смыслового пространства // Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы: Сб. научных трудов НИИ культуры. М., 1986. С. 98.

ние «первой жизни» (ее фольклорных форм) в наше время. Вряд ли можно оспорить ту истину, что «первая жизнь» продолжается и сегодня, правда, не столь интенсивно, как в прошлом. По мнению ряда исследователей, уже нельзя не замечать следующего обстоятельства: активно бытующий фольклор становится явлением все более редким, порой уникальным и даже реликтовым. Не секрет, что традиционная народная культура перестает быть целостной, монолитной, охватывающей все сферы народного быта и его мирозерцания. Сегодня она выглядит все более мозаичной, раздробленной, рождающейся в отдельных очагах, территориях, в основном расположенных вдали от центров. Все эти факторы дают основание говорить о количественном преобладании объектов, связанных со «второй жизнью», и о превращении их в обширнейшую сферу современной народной культуры. Думается, что этими, на наш взгляд, существенными факторами во многом определяется и актуальность данной темы.

Наиболее продуктивным для изучения всего выше намеченного круга вопросов нам представляется культурологический подход, рассматривающий предмет изучения в двух измерениях: как культурный текст в широком (семиотическом) смысле слова и как функционирование этого текста в определенном социокультурном контексте. Применительно к данной теме такой подход помогает отойти от устоявшихся точек зрения на природу традиционной народной культуры, от привычного понимания народного искусства как исключительно художественного явления, «взлета» самобытного творчества, воплощения «удивительного декоративного чутья», неповторимого мастерства народа и т. д. Культурологический подход дает возможность взглянуть на народную «вещную» культуру как на определенную систему, способную видоизменяться под влиянием объективных и субъективных факторов. Он позволяет оказать более действенную помощь мастерам, создающим изделия предметного мира как в их «первой», так и «второй жизни», а также облегчает осмысление культурных процессов, протекающих в России.

Принципиальная новизна указанного подхода состоит в следующем: не отрицая достижений искусствоведческого анализа в понимании народной культуры как явления художественного, мы попытаемся проследить те механизмы, которые лежали и лежат в основе изменений природы этого феномена, с целью понять скрытые пружины эволюционных процессов. Как мы уже отмечали, социокультурные процессы, происходящие с носителями этой культуры, с их культур-

ными текстами, со средой, в которой эти тексты жили и которая их потребляла, оставались вне поля зрения исследователей. Мы сделаем попытку восполнить этот пробел.

В нашем исследовании мы исходим из того, что изделия кустарей живут в крестьянском быту органично, не выделяясь из него и являясь продуктом этой среды, т. е. подлинным «предметным фольклором». Но как только их создатель порывает с традиционной средой бытования и выходит за ее пределы, он и его культурные тексты (продукция) становятся объектом иного рода — проявлением культуры не замкнутого сообщества людей, а всего общества в целом. Тем самым они могут обретать свою «вторую жизнь», превращаясь в некий альтернативный феномен, восходящий к старой аутентичной культуре.

В этом новообразовавшемся феномене и находит свое воплощение «вторая жизнь» традиционного народного предметно-материального мира, которая не идентична первой, аутентичной. Подобная исходная позиция помогает иначе взглянуть на многие процессы, происходящие в народной культуре, — например, выделить из общего потока культурные тексты, обладающие близкой, но принципиально разной природой.

Другой важный тезис нашего исследования заключается в том, что появление культурных текстов, обретших «вторую жизнь», связано не только с разрушением традиционного крестьянского уклада, выходом на рынок, формированием быта на других основах, появлением нового потребителя, но и с новым отношением общества к народному «производству», с активной деятельностью по воссозданию народного творчества на иной основе (с помощью привлечения специалистов — профессиональных художников, их обучением и т. п.).

Так мы подошли к проблеме проектного возрождения (воссоздания) народной культуры. Именно этот процесс в значительной степени повлиял на возникновение предметно-материального мира народной культуры в рамках ее «второй жизни». Остановимся подробнее на понятии «проект».

Любому предприятию, любой деятельности предшествует замысел. Этот замысел, а также способ и средства его реализации получили название «проект». Слово «проект» вошло в обиход в России еще в XVIII в., когда началось строительство по сути новой империи. Не случайно один из наших современников высказал мысль о том, что самый грандиозный проект — это создание Российского государства. Можно вспомнить и о таких исторических проектах, как идея Б. Го-

дунова о воплощении в Кремле образа гроба Господня, как замыслы патриарха Никона — грандиозные, осуществленные проекты воссоздания Небесного Иерусалима под Москвой и о многих других.

В последние два-три года в выступлениях ученых, специалистов, работников культуры, государственных деятелей все чаще можно услышать слово «культурный проект», «социальный проект», просто «проект». Эти термины приобрели особую популярность, став некоей доминантой, своего рода указанием на программу действий, которую необходимо реализовать, чтобы, как говорят культурологи, «локализовать нормативное пространство» идей, предугадываний, преобразований. Подобный энтузиазм деятелей культуры в области проектирования — явление, бесспорно, новое, знаменательное, однако почти не осмысленное. Вряд ли можно считать случайным столь частое употребление таких понятий, как «проект», «культурный проект» и т. п. По-видимому, за этой тенденцией стоят определенные цели: общество, в той или иной степени ориентированное на обслуживание практических и культурных потребностей и замыслов, обращается к поиску оптимальных и эффективных решений. В этой связи представляется важным обратить пристальное внимание на культурное проектирование для народного искусства.

Социальное проектирование в сфере культуры — область сравнительно новая. Она возникла в период конца 1980-х гг. — время, когда в центральных и местных хозяйственных организациях происходило «коренное обновление» принципов планирования и управления применительно к потребностям социальной сферы. Социальное проектирование оказалось в центре внимания в силу того, что лежало на пересечении предметных областей социального планирования, прогнозирования, социологии, культурологии.

Будучи междисциплинарным по своей природе, культурное проектирование ориентировано на практическую реализуемость разработок, ведущихся в различных сферах науки о культуре. По мнению культурологов, проектный подход открывает немалые возможности: он позволяет гипотетически представить модель функционирования и развития определенной подсистемы культуры; в частности, выявить реальную картину деятельности ее участников, попытаться обозначить скрытые цели исследуемой подсистемы, реализовать соответствующую программу и многое другое¹⁵. Культурное проектиро-

¹⁵ Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы. М., 1986.

вание базируется на ряде методов, успешно используемых, например, в градостроительстве, архитектуре, дизайне. Несомненный интерес представляют высказывания одного из культурологов — Л. Б. Переверзева. Он отмечает, что если речь идет о предметно-вещном мире традиционной народной культуры, объемном, неоднородном, призванном быть средством упорядочения бытовой и природной среды, и о превращении его в «обитаемое пространство», т. е. «очеловеченное», то вещь должна помогать нам в формировании ряда важнейших человеческих свойств. К числу указанных свойств Л. Б. Переверзев относит: умение осваивать и отождествлять, означать, познавать и преобразовывать данную нам действительность, способность осознавать свою индивидуальность и связь с другими людьми, вступать с ними в контакт и обмениваться «посланиями». Однако в новые времена, как считает исследователь, культурные проекты (произведения, изделия, работы) лишаются своей индивидуальности, становятся зыбкими и расплывчатыми, при этом сама культура теряет свое лицо, становится «оборотнем».

Как же быть в этом случае? Возможно ли в новых условиях применить культурное проектирование в указанной сфере, создать программы развития народного искусства для ее поддержания, для успешного использования всего того, что наработано поколениями творцов из народа? Культурологи отвечают на этот вопрос положительно. Они считают, что с помощью культурного проектирования можно пересмотреть и обновить предметную культуру, ее ориентиры, цели, типы, формы, технологию и инструменты. При этом, по их мнению, само проектирование выступает кардинальным условием сохранения всей культуры, в т. ч. и народной, способствует ее устойчивости, способности противостоять деструктивным тенденциям. В нынешней ситуации проектирование по отношению к народной культуре — это выбор стратегии, разработка программ экономической и культурной политики. Это важные, приоритетные задачи, т. к. речь идет о духовных ценностях, о том, что составляет сокровенную суть отечественной культуры, ее самобытность, неповторимое национальное своеобразие.

Трудно не согласиться со столь оптимистичным выводом специалистов. Тем не менее, возникает весьма существенный вопрос: а не изменится ли сама народная культура от подобного проектирования, другими словами, от такого вмешательства в ее жизнь? И главное: возможно ли переориентировать сознание и подсознание народных

художников с познавательных интересов на практическое использование приобретенных знаний, материалов, манер исполнения, на иную жизненность «культурных текстов»?

Культура — органичное образование, которое растет во многом естественно. Художественная реальность формируется столетиями и наследуется многими поколениями. Управленческие усилия по отношению к народной культуре должны походить более на работу садовода и земледельца, чем инженера-планировщика или организатора конвейерного производства. Если мы создаем проект на основе народного «вещного» производства, то результатом его будет «вторая жизнь» «культурных текстов», направленная на сохранение, поддержку традиционной культуры и не разрушающая фундамент родовой сути этого явления.

Обратившись к судьбам народной культуры, особенно во второй половине XX в., нетрудно обнаружить, что многое в ней напоминает проектную деятельность общества, заинтересованного в ее сохранении. Однако термины «проект», «проектирование», введенные еще в XVIII в., содержательно определены по отношению к культуре только во второй половине XX в. Нам представляется не только возможным, но и необходимым воспользоваться методами данной междисциплинарной области знаний применительно к традиционной народной культуре и использовать термины «проект», «проектирование». Последние могут стать ключевыми понятиями в изучении современных тенденций народной культуры.

Важно определить, как историческое время со всеми его переменами способствовало зарождению и формированию общественного мнения в отношении народной культуры в ее «вещном» варианте, как и в чем оно проявлялось, как складывались элементы и сам проект, пусть и не осознаваемый обществом как таковой. Мы убеждены в том, что сегодня народная культура, будучи включенной (хотя и частично) в орбиту общественного и государственного внимания, все еще остается элементом культурного проекта. Это подтверждается характером самих объектов, потребительским спросом, условиями его существования в современной художественной среде и т. п.

Необходимо отметить, что термин «проект» в отношении народной культуры применяется нами в двух аспектах: во-первых, это то, что действительно близко понятию «проект», то, что «просчитано» как проект со всеми предполагаемыми действиями и ожидаемыми результатами; во-вторых, это некое обобщение, стремление к действию во имя определенных и важных целей, нечто, подходящее на замысел

по своей общей целенаправленности (если прибегнуть к современной аналогии, это, например, национальный проект).

Постановку вопроса о культурном проектировании в народном искусстве нельзя считать откликом на модные начинания. Нам представляется, что от подхода к решению этой проблемы зависит главное: сохранит ли народное творчество во «второй жизни» свою сущность, природу и генетические корни, связи с прошлым или станет объектом экспериментирования в иных формах творчества. В последнем случае речь будет идти уже о другом варианте «второй жизни».

Постановка проблемы «второй жизни» «культурных текстов» открывает новую реальность, новые способы реализации различных рекомендаций, направленных на поддержание современного народного творчества без умаления его значимости (эстетической, технической и т. д.).

Нужно сказать несколько слов о критериях, по которым мы станем отбирать создателей «культурных текстов», действующих в рамках «второй жизни» традиционной народной культуры, а также о критериях принадлежности указанных текстов к этой новой версии традиции.

К создателям «культурных текстов», обретших «вторую жизнь», следует отнести всех тех, кто занимался «домашней промышленностью» (она во многом сходна с кустарной промышленностью, но не идентична ей). Родовым признаком первой была «семейность» производства или «единоличность». Кустарная же промышленность, по признанию исследователей и практиков XIX в., с трудом поддается четкому определению. Тем не менее, как полагали указанные специалисты, она включает в себе признаки двух определенных типов обрабатывающей промышленности — ремесленной и фабрично-заводской, т. е. представляет собой следующую (промежуточную) форму. Ее истоки восходят к крестьянской домашней промышленности, а та, в свою очередь, уходит корнями к далеким предкам. Кустарные изделия возникают на новом этапе развития этого феномена, становясь «результатом физического труда предпринимателя, участвующего в производстве самостоятельно или с помощью наемного труда»¹⁶.

Еще в XIX в. был выявлен один из важных критериев определения кустарного характера изделий. Он состоит в том, что подобные из-

¹⁶ К вопросу об организации земского содействия кустарной промышленности // Кутекина Н. А. Вологодские кружева как феномен русской культуры. С. 2. Рукопись любезно предоставлена автором.

делия изготавливались не на заказ, а исключительно для рынка, при этом кустарь совершенно не зависел от требований заказчика. Полная самостоятельность — вот в чем главное отличие кустаря от ремесленника. Ведь последний при создании предметов руководствовался исключительно требованиями и вкусами заказчика. В тексте данной главы мы будем применять именно термин «кустарь», а не «мастер» или «ремесленник», потому что кустарь — это художник, искусный мастер. Разница между перечисленными терминами не всегда очевидна. В искусствоведческой литературе кустарей принято называть и народными художниками, и мастерами, и ремесленниками, хотя отличия между подобными определениями значительны — они указывают на особое «художническое», а не ремесленническое начало. (Замена термина «кустарь» на «мастер» произойдет в советское время: последнее название, как считалось в XX в., лишено уничижительного смысла, который якобы вкладывается в понятие «кустарь»).

В наши задачи не входит рассмотрение культурных объектов в рамках исторически сложившихся старинных художественных промыслов, расположенных в сельской местности или пригородах. Эти объекты в большинстве своем изначально существовали как изделия, идущие исключительно на рынок. Однако в силу исторических условий отдельные художественные промыслы все-таки попадают в поле нашего рассмотрения.

В круг изучаемых нами объектов, обретших «вторую жизнь», войдут многочисленные изделия, выполненные в традициях народного искусства и заполонившие сегодняшний рынок. Преобладающий в практике искусствоведов принцип исключительно «высокой художественности», используемый для отнесения ремесленных изделий к народному искусству, представляется нам не совсем объективным применительно к народной культуре в современной ситуации. По нашему мнению, подобный критерий не учитывает текущую реальность, сложившуюся на основе трудного опыта исторического развития страны. К тому же в результате такого «отбора» многие явления культуры остаются фактически за ее бортом. Современные авторы (независимо от социального статуса, обучения), которые создают изделия, альтернативные «первой жизни», как правило, вдохновляются уроками старых мастеров. Овладевая тем или иным видом творчества, традициями промыслов, они творчески трансформируют исходную или близкую им модель, превращая ее в свою, авторскую, исполненную в определенных традициях. И это вполне объяснимо, потому что

на протяжении последних столетий народное искусство шло по пути своеобразной «трансплантации» традиции в иную социокультурную среду, опираясь на новую генерацию в соответствии с запросами указанной среды. В подобных изделиях, каким бы уровнем художественности они ни обладали, совершен некий переход из народной вещной культуры (с ее свойствами и приемами) в декоративно-прикладное народное искусство. В поле нашего зрения попадают «культурные тексты», выполненные в стилистике народного «производства», т. е. те, которые обладают специфической закономерностью формообразования и, соответственно, отличаются от формообразования, присущего профессиональному «ученому» искусству.

Таким образом, под «первой жизнью» традиционной народной культуры мы будем понимать естественное существование традиций в относительно замкнутых сообществах. Под «второй» — то, что диктуется осознанной установкой на поддержание культурных текстов (с целью воссоздания, сохранения, восстановления, как, например, в кустарных производствах) или на их использование и переработку в формах профессионального искусства или авторского творчества. Подобные установки связаны с поддержкой и воздействием на традиционную культуру извне.

Для нас важно выяснить следующее: как складывался культурный проект, в каком он состоянии в наши дни, в каких формах выступает «культурный текст», который мы относим ко «второй жизни» традиционной народной культуры. Нетрудно предположить, что «вторая жизнь» — это не только «проектные» формы, когда функцию сохранения и развития взяли на себя деятели культуры, государственные органы, общественные организации. Это и осознанное использование традиции народной культуры художниками-профессионалами и людьми, самостоятельно и целенаправленно овладевающими мастерством своих предков. Впрочем, последний аспект нами не рассматривается.

Проблемы сохранения, использования и, в той или иной степени, проектирования традиционной народной «вещной» культуры актуальны на протяжении длительного времени — с начала XVIII в. до наших дней — начала XXI столетия. Это объясняется рядом факторов.

Первый фактор состоит в том, что в начале XVIII в. в некогда единой культуре России формируются два блока: профессиональное, «высокое», или «ученое» искусство и народное, «низовое». В результате подобного разделения оба блока стали развиваться параллельно, поч-

ти не пересекаясь, как два самостоятельных явления (это положение дел сохраняется и по сей день). Но в тот, ранний период образованное общество относилось к народному искусству как к непросвещенному, к бытовому ремеслу, продолжавшему жить в низовой, по существу народной сельской среде и во многом слившемся со стихией народного творчества. Открытие и признание народной культуры как самобытного феномена, уходящего своими корнями в глубину веков и отражающего мифологизированное сознание своих создателей, происходило не сразу, а постепенно — по мере «интеллектуального» взросления российского общества. Когда же общество (в лице своих просветителей — ученых, художников, общественных деятелей) обратило внимание на «вещественный быт многомиллионного русского крестьянства», то, по выражению одного из исследователей крестьянского искусства В. С. Воронова, внезапно обнаружило «его явное оскудение»¹⁷. Это произошло во второй половине XIX в. К этому времени российское общество заметно активизировалось после освобождения крестьян от крепостной зависимости и в результате роста городов, экономического подъема и т. п. Стали предприниматься всевозможные попытки возродить кустарное «производство» (так называли прежде народное прикладное искусство) и одновременно решить проблему занятости крестьянского населения России.

Второй фактор — это выход крестьянских домашних изделий на рынок и организация кустарных промыслов, т. е. объединений крестьянских кустарей и умельцев. Этот процесс наметился давно в рамках товарообмена между городом и деревней (когда, например, холстина или крашенина обменивались на орудия труда и др.). В XIX столетии он резко усилился в связи с происходящими в России социально-экономическими преобразованиями. Складывался новый рынок — результат возникновения общественных отношений, характерных для индустриального общества. Ширившийся товарообмен не мог не способствовать превращению крестьянских изделий в рыночный товар, а самого крестьянина — в мелкого предпринимателя, создателя элементов предметно-материального мира не только для собственных нужд, но и для тех, кто желал приобрести их за определенную цену. В этот период проектная деятельность в культуре не могла не столкнуться с формированием и функционированием в России нового типа рынка. Стремление тогдашнего общества сохранить культурное наследие проявилось еще

¹⁷ Воронов В. С. О крестьянском искусстве // Воронов В. С. Избранные труды. М., 1972. С. 8.

сильнее и ярче на фоне процессов, происходящих в экономике. Стали зарождаться все новые и новые проекты, которые сыграли значительную роль в судьбах крестьянских кустарей. Все это в совокупности, фактически, и послужило главным толчком к переходу народной культуры в ее «вторую жизнь». Стоит добавить, что именно в конце XIX столетия намечается рост авторитета российской культуры в европейских странах. Достаточно напомнить об участии России во Всемирных выставках, Парижских сезонах и т. п.

Третий фактор в формирующемся проекте сохранения и дальнейшего развития народного искусства связан с тем, что в XX в. был сделан дальнейший и решительный шаг в сторону восстановления и своего рода моделирования всего крестьянского «производства», изменения его природы, функций и превращения в объект, поддающийся целенаправленным корректирующим воздействиям со стороны не только общественности, но и государственных организаций. С этого времени можно вести отсчет начала формирования некоего (пусть и не до конца осознанного) проекта в рамках государства. Данный проект был направлен на регулирование процессов развития народного творчества.

На основе перечисленных выше факторов можно наметить несколько периодов в развитии проектной деятельности общества применительно к народной «вещной» культуре.

Первый период (XVIII – нач. XX в.) — зарождение проектирования, появление отдельных его элементов.

Второй период (1930-е гг.) — это время, когда на государственном уровне определялись политические, социальные, экономические и культурные (содержательные, художественно-стилевые и др.) показатели такого феномена, как народная культура. Происходит внедрение отдельных проектов (например, рождение лаковой миниатюры в некогда традиционных иконописных центрах и др.), появляются первые теоретические разработки по народному искусству, устраиваются показательные выставки и т. п.

Третий период (1950–1980-е гг.) характеризуется тем, что народная культура окончательно стала объектом государственного проектирования как явление, обладающее новым социально-художественным смыслом и предназначением в советском обществе.

Четвертый период (1980–1990-е гг.) совпадает с эпохой перестройки и постсоветским временем. Он отмечен ослаблением «действия» государственной системы, изменением отношения общества к возможностям проектирования в указанной сфере.

***Общественный интерес к традиционной народной культуре.
Проблемы ее сохранения и элементы проектирования
в XVIII–XIX вв.***

Предысторию общественного интереса к народной культуре следует искать в XVIII столетии — переломном для России времени. И как бы мы сегодня ни относились к этой эпохе, нельзя не признать, что в стране произошли действительно значительные перемены — Россия пошла по пути европеизации.

Расслоение единой древнерусской культуры на «высокое», «аристократическое», ученое искусство и народное творчество «простолюдинов» привело к тому, что в последнем продолжали жить, функционировать и «плодоносить» традиции отжившего прошлого. В целом это было «живое образование» (термин В. Н. Прокофьева), которое жило далеким прошлым в настоящем, однако оно развивалось замедленно по сравнению с динамичным «высоким» искусством¹⁸.

Формирование и функционирование двух направлений в отечественной культуре — явление сложное, во многом неоднозначное, многосоставное, к тому же слабо изученное. В первое время их противостояние не было жестким, т. к. эти два направления находились в постоянном контакте. Как отмечают исследователи народного искусства, это было время широкого и органичного бытования фольклора в его аутентичных формах, когда крестьянский мир находился как бы «на виду». Песенная культура пронизывала жизнь всех сословий села и города, сказка была особенно любима и распространена среди всех слоев населения, обрядовый фольклор обогащался зрелищным разнообразием. Отмечается также широкая причастность всех сословий к традициям народного творчества. На Севере «сказывают» былины, в барских усадьбах любят слушать сказочников, создаются крестьянские хоры, повсюду, как отмечали побывавшие в России иностранцы, слышится пение: крестьяне «поют за всякими делами», поют ямщики, солдаты и т. д. В городах и деревнях справляют свадьбы по традиционному обряду, проходят многолюдные народные гуляния с песнями, хороводами, неизменными балаганами. Другими словами, фольклор прочно бытовал в купеческой и мещанской среде, не говоря уже о крестьянской¹⁹. Нельзя не вспом-

¹⁸ Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 7.

¹⁹ Разина Т. М. Введение // Воронов В. С. Избранные труды. С. 28.

нить и о том, что крестьянские изделия как городских, так и деревенских кустарей и старинных промыслов, в т. ч. всевозможных «рукоделий», были «взаимно перемешаны». Да и возникали они в связи с производством жизненно важных предметов быта, насущно необходимых представителям всех слоев населения. В этих изделиях на протяжении многих веков отражалось взаимообогащение культур социальных верхов и низов. Художественное своеобразие ремесел и кустарных производств разных областей России всегда несло на себе печать единства всей культуры. Так, например, хорошо известно, что руками крепостных в помещичьих усадьбах создавались произведения европейского уровня, а рукоделием занимались женщины всех сословий. Вот почему «пропасть» между дворянской средой и крестьянами, простонародьем не может считаться абсолютной.

И все же отличие между двумя направлениями культуры (или субкультурами) в XVIII столетии становилось все заметнее — как в социальном, так и художественно-стилевом отношении. А позднее, уже в XIX в., оно стало перерастать в явное отчуждение и более жесткое противопоставление «низов» и «верхов». Это вскоре отразилось на многих сторонах жизни и творчества «высших» и «низовых» слоев населения, а также на их продукции и отношении к ней.

Возвращаясь к «рубежному» XVIII в., напомним, что именно в этот период происходит бурное развитие науки, техники, искусства, возникает множество профессий, которых Древняя Русь не знала. Среди них выделилось профессиональное искусство (живопись, графика, скульптура, архитектура). Будущие художники постигали мастерство не на основе традиции, как прежде, а в процессе обучения в специальных учебных заведениях в России и за рубежом. Тогда как крестьянское ремесленное «производство» подчинялось исконным традициям, а не закономерностям стилового развития ученого искусства. Вот почему предметы крестьянского ремесла оставались долгое время «плодами фольклора», а создания художников, прошедших обучение в школах и Академии художеств, — изделиями «высокого искусства».

Возникает вопрос: мог ли в XVIII в. — эпохе просветительства и преобразований — многообразный и самобытный крестьянский мир творчества оставаться в стороне от происходящих в стране культурных процессов? Каково соотношение старого искусства, продолжавшего жить в народной среде, и новых форм, сложившихся в результате светской образованности и воплощавших идеи иной по своему содержанию культуры?

Если рассматривать эти вопросы в широкой плоскости проблем всей культуры, можно сказать, что разные социальные пласты, несомненно, оказывали взаимное влияние и воздействовали друг на друга. С одной стороны, этот процесс проявлялся как глубокая внутренняя преемственность традиций — один из элементов хотя и сложного, но непрерывного развития самобытной культуры. Но, с другой стороны, эти влияния принимают форму пережитков (вспомним, что многие «нотки» архаического искусства «всплывают» у профессиональных художников, например, у А. П. Антропова, И. П. Аргунова и др.).

В свою очередь, народное творчество также испытывает воздействие со стороны новой идеологии, стиля, форм, сюжетов современного изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Это особенно заметно в народной скульптуре, которая приобретала черты барочной экспрессии, в отдельных элементах росписей по дереву крестьянских изделий и многом другом.

Как утверждают историки искусства²⁰, если вплоть до 1760–1770-х гг. отголоски старых традиций в профессиональном искусстве пробивались стихийно, то начиная с последней трети XVIII в. возникает осознанный интерес к народному творчеству, имеющему древние корни. В противовес эстетике классицизма с ее рационализмом и универсальными принципами в новом, нарождающемся направлении в искусстве — романтизме — появляется стремление к непосредственности, самобытности художественного языка. Его истоки видели в народном творчестве и тесно связанных с ним памятниках прошлых эпох. Постепенно возникает новый взгляд на народную культуру. Отныне многие общественные и культурные деятели начинают признавать, что носителем национального своеобразия в искусстве выступают не только представители образованного слоя общества, но народ в целом и что органичность художественного развития можно обрести, лишь осознав свою связь с народными и национальными традициями. Это стало также одним из проявлений стремления к простоте и естественности — феномен, в подготовке которого большую роль сыграл сентиментализм и ранний романтизм.

Подобный процесс особенно заметно проявился в музыке и литературе, где начинают изучать фольклор, народные песни, создают произведения в подражание народным, обращаются к сбору и коллекционированию лубочных картинок. Не меньшее значение в изучении народного искусства приобретает фактологическая сторона — сбор сведений

²⁰ Алексеева Т. В. Введение // Русское искусство XVIII в. М., 1968. С. 6.

об отдельных работах и авторах, исследование их с точки зрения техники исполнения, содержания и декоративных элементов.

Значительной приметой того времени был рост городов. Предпосылкой к этому послужило развитие промышленности и торгово-предпринимательской деятельности населения. Как говорил В. Н. Татищев, «ремесла — причина городов». В 1785 г. Екатерина II подписала «Грамоту на права и выгоды городам Российской империи». Подобным актом правительство активизировало деятельность горожан в расширении торговли, в развитии промыслов и ремесел, в укреплении рынка, что должно было сказаться на укладе общественной жизни и народной культуре, которых просвещенное общество прежде не замечало. Предусматривались льготы для городского ремесла и торговли, для перехода крестьян в другие сословия. К городскому ремеслу примыкала деятельность посадских мастеров, а также искусство помещичьих и монастырских мастеровских.

Возрастающий интерес к творчеству крестьян со стороны коллекционеров, писателей, художников (образно говоря, результаты подобного творчества нередко составляли значительную видимую часть всего окружающего мира — в виде построенных изб, возведенных церквей, а также в домашнем убранстве, предметах ритуала, быта, одежды и т. п.) можно объяснить прежде всего общими процессами формирования нации. Отсюда вытекает и интерес к символам, стилевым и чисто техническим приемам обработки материала, содержанию образов, форм и орнаментов.

Следует отметить, что «открытие» народного творчества (речь в данном случае идет не только о «домашнем» крестьянском творчестве, но и все более заметно развивающемся кустарном «производстве») шло в двух направлениях. Одно направление было обусловлено социально-экономическими требованиями времени, его рациональным духом, необходимостью развития городов, торговли, промышленности, в т. ч. художественной, формированием рынка на европейской основе и т. п. Другое — зарождением самосознания в обществе, стремлением к развитию науки, культуры, образования, возникающим и все более крепнущим интересом к отечественной истории, археологии, памятникам культуры, искусства, к творчеству народа.

Кроме того, бурно развивающаяся в XVIII в. производственно-строительная и художественная промышленность (в связи с основанием новой столицы, возведением общественных зданий, домов, сооружений, их отделкой — производством мебели, шпалер, изделий из кам-

ня, текстиля, фарфора, стекла и т. п.) нуждалась в большом количестве специалистов: архитекторов, инженеров-строителей, мастеров декоративно-прикладного искусства. Именно в этот период появился термин «проект», зародилось понятие «проектирование». По большей части оно относилось к строительной практике, но нередко употреблялось и для обозначения тех или иных общественных мероприятий, культурных начинаний. Известно, что подобные общественные проекты предварительно публиковались в журналах для всеобщего обсуждения, после чего представлялись на рассмотрение властям²¹.

К этому же времени относятся упоминания о первых проектах создания в России музеев самого разного профиля и назначения. Среди них стали возникать и такие, в фондах которых накапливались изделия кустарных промыслов и домашних крестьянских ремесел — впрочем, не столько для сохранения в виде культурного наследия, сколько для использования в качестве экспонатов или образцов. Именно этим для нас интересны все факты, связанные с организацией музеев. Инициаторами создания наиболее крупных коллекций, ставших впоследствии музеями национального значения, становились, как правило, представители высшей власти и аристократии. Но уже со второй половины XVIII в. инициатива в деле организации музеев перешла к частным лицам и сообществам.

Процесс рождения музейных проектов интенсифицировался. Многие из них получили воплощение на практике и сыграли особую роль в формировании художественной промышленности, соединив в единое и неразрывное целое старинные ремесла и «всевозможные искусства». Не секрет, что подобные проекты музеев создавались в России по образцу европейских, где воспитание «хорошего» вкуса мыслилось на основе лучших образцов не только профессионального ученого искусства, но и народных ремесел — крестьянского и городского. Музейные коллекции народных ремесел создавались за рубежом с целью привлечь внимание специалистов и зрителей, создать возможность для изучения и дальнейшего использования экспонатов как образцов для художников. На базе этих собраний впоследствии проводились Всемирные выставки промышленных и художественных изделий. Особую популярность они приобрели в XIX столетии. К тому времени в европейских странах были созданы

²¹ Каспаринская С. А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII — нач. XX вв.) // Государственная политика в области музейного дела. М., 1991. С. 12.

многочисленные училища и школы художественных ремесел. В результате зародилась новая отрасль — художественная промышленность и декоративно-прикладное искусство. Образцы старинных ремесел заняли почетное место в музеях, их не только тщательно сохраняли, но и разрешали ими пользоваться — изучать, копировать и т. п. Таким образом в странах Европы безболезненно и рационально сочетались старая и новая, народная и профессиональная культура. Традиционные крестьянские изделия начали существовать на новой основе — в образцах декоративно-прикладного искусства и изделиях сувенирного характера, где нередко с большой точностью воспроизводились старые образцы.

В России, которая с эпохи Петра I особенно активно обратилась к достижениям Европы и воплощению самых передовых начинаний, опыт организации музеев с целью развития художественной промышленности был воспринят почти полностью, за очень небольшим исключением. Одна из особенностей создания музеев в России заключалась в том, что развитие художественной промышленности шло рука об руку скорее с крестьянскими изделиями, чем с городскими ремеслами, как в Европе. Городская ремесленная культура вообще стала объектом изучения и коллекционирования значительно позднее — в начале XX столетия, что обернулось для нее большими утратами. Нетрудно предположить, что пристальное внимание к крестьянским домашним ремеслам и кустарным изделиям, их сбор, хранение, коллекционирование, изучение оказали воздействие на формирование будущих проектов по сохранению народной культуры.

На первый взгляд может показаться, что создание музеев крестьянских изделий в большей степени связано с проблемами сохранения народного творчества как наследия прошлого, чем с интересующими нас аспектами развития «живого» крестьянского творчества. Тем не менее, нельзя игнорировать или умалять значение подобных организационных проектов. Музеи кустарных производств выполняли функцию не столько сохранения соответствующих изделий для потомков (эта функция появится много позднее), сколько, как мы уже отметили, использования старых образцов художниками и мастерами для нужд своего времени. Материалы, их обработка, методы и формы творчества безымянных мастеров открывали новые конструктивные и художественные возможности, предвосхищали искания и последующие достижения профессиональных художников и мастеров прикладного искусства.

В числе первых отпрысков музейного дела в области собирания изделий народной вещной культуры исследователи называют сельскохозяйственный музей, созданный в 1770 г. при Вольном экономическом обществе. Его организаторы — члены Вольного экономического общества — «обратили свои взоры» к разным по своему характеру, виду, предназначению крестьянским бытовым предметам и изделиям старинных промыслов. Сбор таких изделий проходил во многих областях России. К 1820 г., когда коллекция перешла в собственность сельскохозяйственного Музея Министерства государственных имуществ, в ней были представлены все основные предметы крестьянских «производств», как женских, так и мужских. Среди них значились следующие изделия: холсты, крашенина, набойка, кружева, предметы одежды и обуви, гончарного производства. Последние пользовались на рынке большим спросом как предметы первой необходимости, составляя соответствующий заработок для крестьян из многих сел и деревень.

Впрочем, предназначение музея не ограничивалось только сбором изделий, их сохранением и консервацией. Как и в европейских музеях, ими могли пользоваться для работы многие художники и мастера декоративно-прикладного искусства. Список перечисленных крестьянских изделий и предметов подтверждает нашу мысль о том, что образцы домашних крестьянских ремесел поначалу привлекали внимание не как уникальные произведения народного творчества, а как предметы, способствующие развитию прикладных искусств. Можно отметить, что в этом случае крестьянские изделия начинают обретать «вторую жизнь» в стенах того или иного музея. Во всех этих изделиях, в первую очередь, ценились такие качества, как функциональность, рукотворность, умелое использование того или иного материала, конструктивность замысла и исполнения, способность украшать любую поверхность орнаментом или мотивами, декоративное чутье, сноровка и т. п.

Со временем наиболее распространенным типом музейного проекта, преследующего цель создания коллекций крестьянских изделий, в России становится Кустарный музей, который получил свое название от кустарных производств. За его основу изначально взяли европейскую модель, но впоследствии она была «переложена» в соответствии с русскими условиями жизни и сложившимися в этой области традициями, а главное — согласно характеру самого художественного производства. В модели Кустарного музея нашли свое отражение

представления образованной части общества того времени об этом виде деятельности крестьянства и о специфике их изделий.

Несмотря на ряд очевидных признаков, свидетельствующих о все возрастающем интересе общественности к традиционной народной «вещной» культуре (собрать, сохранить и использовать изделия крестьянских ремесел), необходимо отметить и другую тенденцию, весьма характерную для нашей страны. Передовые по своей сути идеалы в отношении ко всей народной культуры были присущи лишь немногочисленной части просвещенного общества России. Вот почему всевозможные «проектные идеи» не обладали четкостью, последовательностью, их реализация протекала непросто. Многие зависело от того, кто был организатором проекта и кто его реализовывал. Отношение к народному творчеству в разное время, на разных этапах его существования и изучения существенно менялось как у исследователей, так и его «потребителей». Нельзя не учитывать и того, что в один и тот же период различные слои населения оценивали народное творчество по-разному. Еще Ф. И. Буслаев писал о трех видах отношения к произведениям народного творчества, в т. ч. к лубочным изданиям: «1. Бессознательное, в котором состояло простонародье. 2. Практическое, ... обыкновенный и наиболее распространенный способ практического отношения к русской народности состоит в порицании ее... 3. Ученое и именно историческое отношение... Это по возможности беспристрастное изучение всего, что в течение столетий выработала русская жизнь и что она переварила и усвоила из внесенного извне»²².

Итак, отношение к народному предметно-материальному миру (народному искусству) в то время зависело от оценки, которую образованные слои общества давали народу и его творчеству. Однако если в XVII в. не было разделения на образованные и необразованные классы (соответственно не существовало разделения на народное и не-народное), то в XVIII столетии выделение двух субкультур способствовало появлению иного взгляда на прошлое, в частности, на древнерусское искусство. Появилось пренебрежительное отношение к тем видам искусства и литературы, которые существовали еще в XVI–XVII вв. В XVIII в. их почитание и популярность сохранялись лишь у небогатых и менее образованных слоев населения, т. е. среди тех, кто не подвергся влиянию со стороны европейской культуры. Как считают исследователи лубка, раньше всего отрицательное отношение обра-

²² Цит. по.: Мишина Е. А. Термины «лубок» и «народная картинка» // Народная картинка XVII–XIX вв. СПб., 1996. С. 22.

зованной публики проявилось к литературе, которую низшие классы читали в быту. Она получила название «лубочной». Очевидно, именно в литературе быстрее и нагляднее всего отразился процесс расслоения культуры, столь же наглядно он проявился и в судьбе народной гравюры (лубке).

Во второй половине XVIII в. высшие классы русского общества уже очень далеко отошли от общерусских корней и культурных традиций. Этот разрыв проявился также и в том, что народное искусство начали воспринимать как грубое, низкое, принадлежащее «черным», «подлым» людям. Причем русское народное искусство отрицалось огульно, целиком — как по форме, так и по содержанию. Тут сыграли свою роль и классовые воззрения, и предрассудки, и изменившиеся вкусы зрителей, опиравшихся теперь на иные эстетические принципы и каноны.

Во второй половине XVIII в. получает распространение «практическое отношение к русской народности» (по выражению Ф. И. Буслаева). Интерес и «ученое» отношение к ней и всему, что создавалось народом, возникает лишь в первой четверти XIX в. Начиная с этого времени сосуществуют все три — «бессознательное», «практическое» и «ученое» по классификации Ф. И. Буслаева — отношения и к лубку и к народному искусству. Впрочем, судя по тем названиям, которые сопровождали народные произведения, простонародье продолжало оставаться в «бессознательном» положении.

Отрицательная оценка народной гравюры существовала у основной части просвещенной русской публики вплоть до XX в. А вот «вещному» миру крестьянского творчества повезло больше. Отношение к этому виду народного производства было несколько иным, благодаря его чисто практическому предназначению (многие изделия бытовали в разной среде и пользовались большим спросом). В результате в XIX в. произошло своего рода повторное открытие народного предметно-вещного мира. Изделия крестьянских кустарей (пусть и именовавшиеся иногда изделиями «простолюдинов») постепенно начали обретать статус предметов «национального» характера. Началась серьезная работа по сбору предметов крестьянского быта на всей территории России, круг интересов исследователей постоянно расширялся. Авторы многочисленных трудов интересовали сами изделия «чистого быта», их происхождение, география мест изготовления, техника обработки и т. п. (среди них Н. М. Щекотов, Г. Л. Малицкий, С. А. Давыдова и многие другие). Поначалу отношение исследователей носило несколько односторонний характер, т. к. к народному «вещно-

му» миру чаще подходили с чисто этнографическим интересом. Но позднее, во второй половине XIX в., о многих изделиях заговорили как о творениях народного искусства. Это был уже новый виток в понимании и оценке обществом «низовой» культуры.

В новом открытии крестьянской «вещной» культуры, без сомнения, сыграли свою роль те же два фактора (экономический и национальный), что и в просвещенном XVIII в. Но теперь это произошло на новом витке развития — наступало время, когда создавались проекты будущего.

К указанному времени исследователи относят и начало расцвета ярмарочной торговли — свидетельство мощного развития крестьянских и городских ремесел. В 1824 г. в России насчитывалось более 70 ярмарок (одной из самых значительных была Макарьевская, превосходившая по размаху Лейпцигскую в Европе, а после нее — Нижегородская). Ярмарки, поражая неслыханным богатством и разнообразием товаров (хрусталя, фаянса, фарфора, шелков, ситцев, жемчуга, серебра, одежды и т. п.), которые ни в чем не уступали иностранным аналогам, проводились постоянно и просуществовали почти до 1917 г.

Открывались многочисленные книжные лавки «для народа», где продавались книги, эстампы, лубочные картинки и лубочные издания сказок. Множились и мелкие сельские торги, базары на местах; торговля укреплялась не только в больших городах, но и в малых поселениях. Мы вновь встречаемся с изданием ряда правительственных указов, стимулирующих промышленную деятельность крестьян в тех сферах, где ранее действовали купцы и посадские люди. Как известно, многие видные промышленники оказались выходцами из крестьян (Морозовы, Щукины, Сытины и др.). Эти факты свидетельствуют о формировании правительственными учреждениями своеобразного проекта развития народного творчества с целью его стимулирования. Неслучайно крестьянам разрешалось заводить фабрики и заводы, им облегчили переход из сельского в городское сословие, крестьяне пополняли городское население.

Означало ли это, что предметно-вещный мир как отражение самобытного архаического народного мирозерцания был потеснен и со временем ему предстояло уступить место иному творчеству — близкому к промышленному производству на профессиональной основе? Аргументированный ответ на этот вопрос пока не представляется возможным, но, учитывая динамику процессов, можно предположить, что приближался переломный момент в судьбах крестьянского

кустарного творчества. Оно в какой-то части должно было обрести «вторую жизнь» и войти в культуру заново в качестве одного из ее субъектов. Подобный процесс происходил и в странах Европы, хотя завершился там намного раньше, чем в России.

В этой связи стоит упомянуть широко бытующее в среде специалистов XX в. суждение о том, что народное искусство в XIX в. стало утрачивать целостность, чистоту архаичных образов, иконографические и формальные традиции при множественности вариаций и т. д. В то время, как в XVIII в. иконографическое содержание народного искусства (напомним, что это еще эпоха «первой жизни»!) было более богатым и сложным, существуя в наиболее ярком и чистом виде. В тот период оно еще не настолько сильно подвергалось различным внешним влияниям, не переживало всевозможные деформации, т. к. «было замкнуто в кругу первых мотивов и простейших технических приемов»²³.

Во второй половине XIX в. описываемый процесс еще более ускорился — император Александр II Манифестом 1861 г. отменил в России крепостное право. В результате перед страной открылись широкие возможности для дальнейшего экономического развития, предпосылки которого наметились ранее. Рынок разрушал традиционную патриархальность, часть крестьянства начала богатеть, вступая в ряды торговцев и промышленников. К ним присоединялись и родовитые фамилии дворян (они начинают заниматься садоводством, виноделием, овцеводством и т. п.). Бурно развивается художественная промышленность — производство фарфора, фаянса, стеклоделие, ювелирное дело. Крепнет металлообрабатывающая промышленность (Тульские оружейные заводы и др.). Производство всевозможных бытовых изделий, в т. ч. кустарное, приобретает массовый характер, т. е. эти предметы начинают выпускаться в больших объемах.

Промысловая деятельность охватывает жителей ряда деревень, сел, небольших городков в Московской, Владимирской, Ярославской, Нижегородской губерниях и других регионах (как известно, это земли исконных ремесел, а земледелие здесь было затруднено из-за недостаточного плодородия почвы). По свидетельствам современников, в каждом селе или деревне, помимо земледелия, обязательно имелись какие-либо промышленные занятия. Среди наиболее популярных можно назвать иконописный, столярный, кузнечный, скорняжный,

²³ Рязина Т. М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII–XIX вв. М., 2003. С. 100.

ткацкий, лубочный (раскраска листов), плотницкий, медночеканный, гончарный промыслы и др.

В силу возникшей обеспокоенности за растущую экономику страны и, главным образом, за трудоустройство населения (самой большой его части — крестьянства, составлявшего в пореформенные годы 80%), правительство и общественность обратили внимание на кустарные промыслы. Это выразилось в первую очередь в активизации деятельности правительственных учреждений и общественных организаций. Так, в 1872 г. создается комиссия при Совете торговли и мануфактур Министерства финансов. Ей в обязанности вменялось систематическое изучение вопроса о состоянии крестьянских промыслов. Результатом деятельности комиссии стало издание 16 томов экспедиционных материалов, а также сбор коллекций, характеризующих состояние и развитие кустарного производства в России. Важный итог — устройство музея при сельскохозяйственном музее прикладных знаний в Петербурге. Обследования районов кустарного производства проводят и другие министерства, издаются статистические материалы, труды специальных комиссий. В них содержались сведения о промыслах, говорилось об их реальном положении и нуждах.

В 1874 г. издается многолетний труд «Свод материалов по кустарной промышленности в России». Во вступлении авторы книги — князь А. А. Мещерский и К. Н. Модзалевский — отмечали, что условия России (тощая земля, малые наделы, длинные зимы, обилие лесов, гончарных глин, льноводство) издавна способствовали развитию ремесел как части сельского быта. Они писали о том, что эта предрасположенность к занятиям ремеслом, направленная сначала на удовлетворение местных нужд самого сельского населения, вскоре приобрела значение самостоятельной формы производительности, т. н. кустарной промышленности. Кустари — не случайные работники. Независимо от форм развития этого производства (работа на себя, на скупщика, на фабрику) кустарь «держится известных приемов, известного рынка, известных преданий». При этом кустари существуют сотнями тысяч, производят изделий на десятки миллионов рублей.

Большую работу на рубеже столетий проводили губернские и уездные земства, (земства, возникшие в России в результате реформы органов самоуправления, сыграли особую роль в судьбах кустарного производства). Их деятельность в отношении крестьянского «производства» также можно считать в какой-то мере проектной, т. к. специальные губернские комитеты и губернские земства активно

разрабатывали пути развития кустарных промыслов в России. В качестве примера приведем доклад начала XX в. «К вопросу об организации земского содействия кустарной промышленности»²⁴. Из него мы узнаем, например, что еще с 1860-х гг. под влиянием быстрого роста капиталистических форм обрабатывающей промышленности во многих губерниях России и в обществе сложился взгляд на кустарные промыслы как на пережиток натурального хозяйства, обреченный на умирание. В докладе говорилось, что безграмотный, бедный материально кустарь-производитель, лишенный поддержки со стороны государства и общества, был предоставлен самому себе в неравной борьбе с частным предпринимателем-скупщиком. Чтобы освободить кустаря от этой зависимости, государственным и земским учреждениям потребуются годы энергичной работы. Из доклада мы также узнаем, что в 1900 г. в Вологодской губернии была сделана первая в России попытка обследования отдельных кустарных производств. Ее предпринял Губернский статистический комитет. Выяснилось, что в наличии имеется девять промыслов, а в силу того, что климатические условия данного региона затрудняют успешное ведение земледелия, первенствующее место «в образовании хозяйственного бюджета» местного крестьянского населения занимают «подсобные» внеземледельческие занятия. При этом отмечается особо тяжелое положение кустарей: их труд не организован, заработки малы, техника промыслов не прогрессирует, наблюдается полная зависимость кустарей от частных предпринимателей, монополизирующих эксплуатацию в этой отрасли местного хозяйства.

В докладе на основе анализа собранных данных была сделана попытка показать, что именно необходимо сделать губернским земствам для содействия кустарям, как путем создания учебных мастерских для подготовки мастеров и специалистов-инструкторов улучшить технику отдельных производств. Кроме того, автор документа постарался выяснить «самый предмет содействия», т. е. значение термина «кустарь». По мнению разработчика доклада, кустарная промышленность включает в себе признаки двух определенных родов обрабатывающей промышленности — ремесленной и фабрично-заводской, но при этом имеет свои родовые, хотя и трудноуловимые признаки, которые большинство экономистов определяет эпитетом «домашняя промышленность». Это сближает русскую кустарную промышленность с формой производства, существующей на Западе под тем же именем,

²⁴ К вопросу об организации земского содействия... С. 3.

имеющей общие признаки с русской кустарной промышленностью, но далеко не однородной с ней. Некоторые экономисты за родовой признак принимают «единоличность» или «семейность» производства. Как полагает составитель доклада, эти определения сужают понятие «кустарная промышленность», а потому не соответствуют реальной действительности (например, смолокурение, сухая перегонка дерева и др.). Предлагалось принять три признака кустарной промышленности: физическое участие предпринимателя в производстве; изготовление изделий не на заказ, а для рынка, для неопределенного покупателя; устойчивое существование производства и независимость творчества производителя от требований определенных лиц в том, что касается отделки изделия. Очень существенно и другое разъяснение: если мастер-ремесленник при создании форм и качеств изделий руководствуется требованиями и вкусами заказчика, то в работе мастера-кустаря указанные формы и качества зависят исключительно от индивидуального умения и приспособленности творца, т. е. от «личного творчества». С точки зрения автора доклада, этот признак позволяет провести резкую грань между понятиями «ремесленник» и «кустарь», причем деятельность подобного мастера полностью соответствует первоначальному значению эпитета «кустарь» (от немецкого «kunst» — искусство), который в эпоху Алексея Михайловича и Петра I был принят в русском языке (кустарь, т. е. «искусный мастер», «мастер-художник»). Мы можем предположить, что кустарь в подобной трактовке приравнивался к художнику (но под «художником» следует понимать не профессионально обученного мастера-ремесленника, а творчески одаренного автора, в частности, народного).

Соответственно «кустарную промышленность» предлагалось определять как совокупность обрабатывающих промыслов, ведущихся населением данного региона при условии личного участия предпринимателя с ориентацией исключительно на рынок вне зависимости от требований определенных лиц.

В числе первостепенных причин, тормозивших развитие кустарных промыслов в России, представители земства отмечали следующие: «недостаточную личную оборудованность кустарей», низкий уровень интеллектуального развития, безграмотность, «исключающую возможность пополнить свои знания сведениями о современных условиях и способах выгодного изобретения». Вторая категория причин носит характер внешних условий и заключается в скудости материальных средств кустарей и трудностях сбыта их товаров — кустарь

в лучшем случае реализует свою продукцию на ближайших базарах, торжках, ярмарках. При этом стремление к личной наживе губительно сказывается на качестве изделий.

Что же предлагалось земствами? Среди первоочередных мероприятий намечалось оказать кустарям материальную помощь в виде субсидий. Наиболее действенным средством воздействия на технику кустарных производств считалось создание учебных мастерских. Учебные мастерские — это такие учреждения, в которых можно было ознакомиться с приемами работы, свойствами материала, с орудиями производства, причем эти познания должны были передаваться учащемуся путем наглядной демонстрации и «непосредственного воздействия на слабые его стороны». При этом подчеркивалось, что крестьяне с большим недоверием относятся ко всему новому, «опасаясь производить опыты за свой счет», и только работа в учебной мастерской поможет крестьянам практически уяснить экономическую пользу от предлагаемого усовершенствования.

И еще один важный момент, который рассматривался в докладе: в процессе обучения в мастерских, помимо преподавания технических приемов, должно быть отведено место для развития в будущих ремесленниках художественного вкуса «в направлении и в духе национального искусства в данной отрасли кустарного производства». Важнейшим средством для этого считалось обучение элементарной графической грамоте: черчению, рисованию с натуры, лепке и т. п., знакомство с коллекцией образцов данного промысла. Основная тяжесть по выполнению всех указанных задач ложилась на специалистов-инструкторов (выдача технических заключений по вопросам браковки и приема, поставка заказов на рынок и т. п.), а также на губернские и уездные земства.

То, что в рассматриваемом документе говорилось о необходимости воспитывать у кустарей вкус, по-видимому, не было случайностью. Эта проблема уходит своими корнями еще в XVIII в., когда искусство «низов» признавалось грубым, варварским. В XIX в. большую известность и признание получили изделия помещичьих мастерских и мануфактур, но последние были по существу искусством городским, профессиональным, ориентированным на западноевропейскую культуру. Таковы образцы мебели, шитье бисером или шелком, бельгийское, французское, итальянское кружево и другие изделия, которые служили образцами для подражания, воспроизведения на иной основе, «согласно своему дарованию». Таким образом, дворянское искусство

«задавало тон» и воспитывало художественный вкус. Многочисленные изделия кустарей, судя по всему, не всегда удовлетворяли эстетическим предпочтениям рынка, вот почему так остро вставал вопрос о просвещении кустарей в техническом и художественном смысле. А это означало, что т. н. проект по развитию народного производства вступал в новую стадию формирования, т. к. уже намечалось вмешательство в творческий процесс мастера, его хотели перевести в иную, не свойственную ему систему художественного мышления, что не могло не вызвать изменения в деятельности кустаря и соответственно в его продукции. Получается, что в реальной жизни потребитель все же диктовал свои условия, вопреки упомянутым выше исследованиям земств. Мы можем предполагать, что подобное вмешательство существовало не всегда и не везде, поначалу это были еще очень робкие попытки, кустарь все же обладал творческой инициативой, поскольку не обязан был идти на поводу у покупателя. Тем не менее очевидно, что в постановке вопроса о развитии у кустарей эстетического вкуса уже просматриваются некие тенденции, которые найдут дальнейшее развитие в ряде будущих проектов (как общественных, так и разработанных отдельными деятелями культуры) по возрождению кустарных производств в России.

Земства сыграли большую роль в подготовке и проведении Всероссийских художественных выставок, а также в участии России во Всемирных выставках (в Париже, Лейпциге и др.). Так, например, в 1882 г. в Москве были показаны многочисленные предметы «народных производств», в т. ч. получивших название «художественные». Как отмечали критики, впервые удалось собрать и представить малоизвестную, слабо изученную провинциальную и сельскую предметно-материальную культуру, базирующуюся на традициях и канонах прошлого. До этого времени жители больших городов сталкивались с подобными изделиями домашних ремесел только на рынках и в лавочках, где они продавались. Это суждение свидетельствует об «открытии» народного творчества определенными кругами общества. Очевидно, в данном случае речь идет об аутентичных изделиях, уже ставших культурным наследием прошлого, образцами для подражания.

В 1885 г. в жизни кустарных промыслов произошло еще одно знаменательное событие: Московское губернское земство открыло Торгово-промышленный музей кустарных изделий и возложило на него задачу по поддержке кустарных промыслов в губернии. Помимо популяризации кустарных изделий, музей должен был содействовать

кустарям-одиначкам в том, что касалось художественного и технического совершенствовании производства и сбыта изделий.

Деятельность Кустарного музея в Москве освещена в трудах ряда исследователей. Долгое время музей активизировал деятельность земств по всей России, проводил Всемирные и Российские выставки, местные ярмарки, выставки-продажи и т. п., формировал коллекции на местах, вступал в непосредственный контакт с мастерами. Последние вместе с заказами на изготовление тех или иных предметов могли получать творческую и техническую помощь, советы, а главное — денежный кредит. Любопытно, что главная цель музея формулировалась как содействие «экономическому подъему страны», помимо «деятельности просветительного и образовательного характера».

Появление кустарных музеев в России нельзя считать случайным явлением, оно стало результатом длительного процесса, в ходе которого произошло формирование элементов проекта по сохранению исконных культурных текстов прошлого и развитию кустарного производства («второй жизни» предметного мира). Подобные музеи служат одним из «вещественных» доказательств проектной деятельности общества того времени по отношению к народному «низовому» творчеству. С течением времени все более очевидным становилось то обстоятельство, что кустарные производства не могут противостоять массовому производству промышленных и художественных изделий. Соответственно, кустари нуждались в экономической помощи и творческой поддержке со стороны общества. В результате в ряде губерний страны стали возникать Кустарные музеи. Показательно, что их цели были связаны не только со сбором и сохранением экспонатов как памятников искусства, но и с их изучением. Предполагалось, что музеи должны были стать научными и «историческими» учреждениями, занимающимися «формированием национального самосознания и хорошего вкуса». Следует особо подчеркнуть, что музеи — результат усилий и проектной деятельности земств и других общественных организаций, которых в ту пору существовало немало. Эти усилия были направлены на поддержку «кустарных дел» и людей, лучше всего проявивших себя в качестве производителей «художественной продукции». Последняя оказалась наиболее «жизнеспособной» в сравнении с остальными кустарными производствами.

Итак, деятели русской культуры, по выражению В. С. Воронова, предпринимали попытки «вызвать возрождение народного искусства». Художники и общественные деятели в конце XIX и начале

XX столетий не только обращали внимание на сохранившиеся памятники крестьянского искусства в музеях, но и использовали мотивы и особенности их стиля для своих художественных произведений, знакомили с ним общество в своих картинах, проектах, докладных записках, призывах. Многие деятели искусства на основе крестьянского творчества создали целые школы художников-прикладников. В этой связи достаточно упомянуть имена В. В. Стасова, В. М. Васнецова, В. Д. Поленова, С. В. Малютина, И. Я. Билибина, мастерские бывшего Строгановского училища, художественные центры в Абрамцево, Талашкине и др.

Особый интерес представляет деятельность такого художественного очага, как Талашкино. Его создателем и устроителем стала княгиня М. К. Тенишева (1867–1928) — известная меценатка, поддерживавшая художественные круги «Мира искусства» и субсидировавшая издание одноименного журнала. В ее воспоминаниях мы находим подробное описание предпринимательской и меценатской деятельности княгини с целью «вызвать возрождение крестьянских ремесел». Средоточием усилий в этой сфере стало имение в деревне Талашкино Смоленской губернии.

М. К. Тенишева принадлежала к числу широко образованных и на редкость энергичных людей, глубоко и искренне привязанных к русской культуре и отдавших ей многие годы жизни. Вот что писала княгиня: «Мне давно хотелось осуществить в Талашкине еще один замысел. Русский стиль, как его до сих пор трактовали, был совершенно забыт. Все смотрели на него как на что-то устарелое, мертвое, неспособное возродиться и занять место в современном искусстве. Наши деды сидели на деревянных скамьях, спали на пуховиках, и, конечно, эта обстановка уже перестала удовлетворять современников, но почему же нельзя было построить все наши кресла, диваны, ширмы и трюмо в русском духе, не копируя старины, а только вдохновляясь ею? Мне хотелось попробовать, попытать мои силы в этом направлении, призвав к себе в помощь художника с большой фантазией, работающего тоже над этим старинным русским, сказочным прошлым, найти лицо, с которым могла бы создать художественную атмосферу, которой мне недоставало»²⁵. В этом высказывании просматривается одна линия деятельности меценатки — создание новых предметов быта в русском стиле, т. е. речь идет о «второй жизни» изделий, выполненных руками профессиональных художников.

²⁵ Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. М.; Л., 1991. С. 29.

Впрочем, перед М. К. Тенишевой встали и другие задачи: необходимо было собрать и систематизировать изделия крестьянских кустарей, привлечь самих кустарей в мастерские и многое другое. В результате в Талашкине был создан Музей старины, школа для крестьянских детей, мастерские ремесел.

Начало музейному собранию положили археологические раскопки, которые проводил в 1890-х гг. на Смоленщине известный историк искусств В. И. Сизов. Экспонаты собирались повсюду: в избах крестьян, в заброшенных церквях, покупались на аукционах. Со временем музей М. К. Тенишевой аккумулировал около 10000 экспонатов, причем каждый памятник, как свидетельствовали современники, представлял огромную историческую и художественную ценность. Многие предметы были ранее не известны исследователям. Музей нередко сравнивали с собранием знаменитого коллекционера и мецената П. И. Щукина, которое стало бесценным вкладом в русские государственные музеи. Многие экспонаты из музея М. К. Тенишевой демонстрировались в Лувре. Это была по существу первая за пределами России выставка русского народного искусства такого масштаба, не случайно ее потом сравнивали со знаменитыми «Русскими сезонами» С. П. Дягилева в Париже.

Кустарно-промышленное дело под Смоленском было поставлено гораздо шире, чем в Абрамцеве, с большими финансовыми затратами, с более серьезным личным участием в деле, с грандиозными замыслами на будущее. Не удивительно, что продукция мастерских вскоре проникла не только на внутренний, но и на внешний рынок.

Весьма примечательно, что методика организации талашкинских художественных мастерских, в отличие от абрамцевских, представляла собой одну из форм «второй жизни» традиционной народной культуры, а именно — использование крестьянских образцов в творчестве профессиональных художников и в то же время — создание образцов для работы крестьянских молодых учеников и взрослых кустарей.

Таким образом, в Талашкине нашла воплощение еще одна модель проекта будущей «опеки» над творчеством кустарей, которая в конечном итоге будет реализована в XX в. Именно в рамках этой модели определенные формы, мотивы и приемы кустарей прошлого будут использованы в профессиональном и самодеятельном творчестве. Кроме того, в Талашкине во главе всего дела встал профессиональный художник и впервые начал сотрудничать с кустарем.

Особое место занимали изделия, выполненные по эскизам Н. К. Рериха и ряда других художников. Возрождая старину, предлагая собственные образцы, художники в Талашкине доверяли кустарям, их владению техникой, природному таланту. Мастерские постоянно закупали готовые изделия кустарей «для дальнейшего художественного оформления», например, холст скупали у крестьян и выписывали из Костромы.

М. К. Тенишева задумала «насадить» кустарные промыслы в Смоленской губернии с тем, чтобы дать возможность крестьянам, особенно женщинам, заработать в зимнее время. С этой целью она решила воспользоваться сохранившимся среди смоленских крестьянок умением окрашивать ткани и пряжу и вышивать. Убедившись, что старухи, бабы и даже молодые девки умеют вышивать «по-старинному» и легко снимают какой угодно мудреный старинный узор «строчками», при этом не навязывая никаких «посторонних вкусов» и идей, княгиня стала понемногу применять их умение к «вещам нашего обихода».

Крестьянки сначала «туго поддавались», т. к. они вообще, по мнению устроительницы, консервативны и недоверчивы ко всяким новшествам, за все брались робко, с неохотой. Приходилось переплачивать, чтобы заинтересовать их. Опыт увенчался успехом: вскоре от мастериц не было отбоя, приходили за работой даже те, кто жил за пятьдесят верст. Так, не покидая избы, хорошие рукодельницы зарабатывали зимой 10–12 рублей в месяц и даже больше. Говоря современным языком, М. К. Тенишева проявила себя еще и как менеджер.

Среди мастериц, по мнению княгини, были настоящие художницы с врожденным вкусом, умением и фантазией, тонко видевшие цвета и с полуслова понимавшие, чего от них хотели. Со временем ассортимент изменился, вместо салфеточек стали делать крупные вещи, — например, драпировки на окна, обивку для мебели, скатерти, покрывала на рояли, отделки для платьев, подушек, полотенец и т. п.

В целом к Талашкину было привлечено более 2000 крестьянок из более чем 50 деревень. Таким образом, женщины получали возможность зарабатывать значительно больше, чем на поденщине. Это было существенным подспорьем для народных мастериц, чего не могла не учитывать глава всего дела. Не менее важным для устроительницы было стремление показать народное рукоделие как замечательный образец русской народной культуры. Об этом свидетельствует вся популяризаторская деятельность М. К. Тенишевой. Для показа и продажи изделий своих мастерских она открыла магазин «Родник» в Мо-

скве и мечтала посылать продукцию в Англию и Францию. Впрочем, особую популярность мастерским неожиданно принесло изготовление и роспись народных инструментов, в частности, балалаек.

Как признавалась М. К. Тенишева в своей книге, вещи, создаваемые в Талашкине, поначалу не вызывали восторга, а только немое удивление, которое она не знала, чему и приписать — то ли признанию, то ли отрицанию подобного производства, то ли сочувствию, то ли порицанию. Только через несколько лет публика, наконец, «вошла во вкус», и можно было увидеть во многих домах мебель и убранство, скопированные с тех вещей, которые прежде вызывали «немое остолбенение».

В то же время талашкинское производство привлекло себе внимание художественной критики. Снимки изделий были помещены в журнале «Мир искусства» и зарубежных изданиях.

События 1905 г. в России нанесли удар по деятельности княгини. Рабочие и крестьяне, в т. ч. те, которых она опекала в деревнях, выражали недовольство, происходили постоянные поджоги, разрушение школы и мастерских. В конечном итоге стало «не до работ» и экспериментов. В 1911 г. М. К. Тенишева передала музей и все, что осталось от мастерских, городу Смоленску и уехала в Париж, где и умерла.

Ныне музей народного искусства в Талашкине восстановлен, а исследователи время от времени обращаются к изучению трудов М. К. Тенишевой.

Как отмечает Л. Я. Супрун, полная растворенность лидера в коллективном деле, которое он вдохновляет и ведет, невозможность вычленить его из этого дела есть особенность творческих судеб таких деятелей культуры, как П. М. Третьяков, С. П. Дягилев, С. И. Мамонтов, М. К. Тенишева, В. Д. Polenov и многих других²⁶. Добавим, что все они причастны к зарождению проекта сохранения, обновления и возрождения народной культуры.

В то же время русское общество не было однородным, и ему, как, впрочем, и нынешнему, не было присуще единомыслие, тем более в отношении к народной «низовой» культуре. С одной стороны, были деятели, которые на словах ратовали за народ, его достоинство, талантливость, много говорили о его благе, но с легким сердцем разрушали существовавшие очаги культуры, внося в них собственные идеи и представления. Они считали, что народ необходимо просвещать, обучать, а главное — направлять и учить «хорошему вкусу». С другой

²⁶ Супрун Л. Я. Талашкино // Декоративное искусство СССР. 1981. № 3. С. 28.

стороны, известны масштабные усилия отдельных людей, обществ, объединений, которые понимали специфику народной традиционной культуры, стремились сохранить ее в условиях развивающегося капитализма, оказать этим «очагам» посильную помощь. Но чаще всего в деятельности «попечителей» народной культуры можно было встретить и то и другое.

В конечном итоге все это связывалось в один тугой узел проблем, в котором преобладало стремление направить кустарное производство на иной путь, ведущий к профессионализации народного творчества (всех его видов, типов и т. п.).

По мнению В. С. Воронова, это объясняется тем, что крестьянское художественное творчество долго не попадало в круг собирания и охранительных забот коллекционеров. На фоне произведений западного искусства, которые издавна составляли предмет разыскания увлеченного собирателя, крестьянское искусство долгое время оставалось в пренебрежении и забвении. Оттого так мало имен в списке собирателей, связанных с коллекциями по народному искусству: это собрания П. И. Щукина (Москва) и М. К. Тенишевой (Смоленск).

Хотелось бы подчеркнуть еще одну важную мысль: в самой среде российского общества народное творчество чаще становилось источником вдохновения и заимствования, чем предметом внимания и серьезного изучения. Не случайно многие художники и критики отмечали в народном искусстве «глубокие источники и плодотворные начала для новых художественных исканий и оформлений».

Таким образом, к началу XX в. сложились две формы «второй жизни» народного искусства. Первой формой «второй жизни» можно считать кустарные работы крестьянских мастеров, отражавшие новые веяния и требования рынка. Вторая форма включала в себя творения художников «высокого» искусства, выполненные под воздействием крестьянского творчества.

Следует сказать несколько слов о еще одном важном факторе превращения изделий крестьянского творчества в художественные изделия, их перехода во «вторую жизнь». Речь идет о рынке.

В XVIII в. происходит активное формирование профессионального художественного сообщества. Художественное творчество становится формой профессиональной «ученой» деятельности, постепенно отделяемой в общественном сознании и практике от ремесла и «домашнего производства» «низовых» слоев населения. В России, как и в Европе, представление о художнике как квалифицированном ремеслен-

нике последовательно сменялось взглядом на художника как на представителя профессии, близкой к разряду «высоких» и «свободных» искусств. Становление экономического и социального статуса художника, получившего специальное образование, послужило основой для формирования профессиональной «аристократической» культуры. С этого же времени в России создается свой тип художественного рынка, основанный, как и в Европе, на государственном, церковном, корпоративном или частном заказе.

Однако в России существовала и народная «вещная» культура (домашнее производство крестьян, кустарное творчество и др.). Она обслуживала главным образом собственный быт, отражая свои вкусы, религиозные и эстетические представления. Это творчество служило не средством самовыражения, а неким придатком к основной деятельности, подсобным делом. И какой бы характер — утилитарный, символический, информационный и т. п. — ни носила эта деятельность крестьянина, она никогда не связывалась непосредственно с художественными целями и задачами. Соответственно такое ремесло, при наличии устойчивого деревенского уклада, могло быть только традиционным, канонизированным, органически синтетичным.

Помимо «домашних» крестьянских и кустарных производств, в России издавна существовали и промыслы, в рамках которых производились всевозможные художественные изделия. Не вдаваясь в подробности возникновения и существования промыслов, отметим лишь несколько важных для нас факторов. Первый: для промыслов характерна локальность, они были замкнуты регионально. Второй: деятельность промыслов регулировалась исключительно рынком, он-то и определял их жизненность. Третье: по своему происхождению промыслы были исключительно крестьянскими, и чем больше их становилось, тем быстрее их участники отрывались от земли.

В конце XIX в. явно обозначился отрыв промыслов от земледелия, хотя многие работали на дому, «в светелках». Работа на дому считалась более выгодной, т. к. кустарь мог распределять свое время, к тому же он был менее подвержен колебаниям заработка, спроса на рынке и переменам моды. С этой точки зрения работа «мануфактурщика» на предприятии художественных промыслов, где существовало развитое разделение труда, была менее стабильной и выгодной. К тому же мануфактурный труд все более напоминал механический: так, например, ложкарь мог делать только одну операцию. Нечто подобное произойдет в XX в. со многими промыслами.

Таким образом, с развитием всероссийского экономического рынка, с ростом производства и числа промыслов в XIX в. в стране появилась еще одна прослойка — кустарей. Кустарь занял положение между крестьянином и рабочим. Однако этот тип «промышленного населения» никак не был зафиксирован в рамках сословного строя — указанных людей по-прежнему относили к крестьянству, что впоследствии сыграло определенную негативную роль.

Кустарям не имело никакого смысла что-то создавать, если этот товар нельзя было продать. Их творчество ориентировалось на создание предметов, обладавших ценностью (экономической, функциональной, эстетической и т. п.), и на их сбыт. Рынок регулировал создание, распространение, хранение, освоение ценностей, формировал спрос, цену и предложение. Возникает вопрос: можно ли назвать художественным рынок, на котором были представлены изделия крестьянских кустарей (в т. ч. промыслов)?

Как считают современные специалисты²⁷, рынок потребительских товаров обычно ориентирован на серийность, массовость, стандартизированность производства. Рынок же художественный подразумевает иное — уникальность, индивидуальность, оригинальность, неповторимость вещи. Продукты повседневного назначения утилизируются, используются и со временем исчезают. Они обладают кратковременным эффектом потребления. Предметы искусства, наоборот, сохраняют ценность нередко на протяжении столетий. Но подобное разделение более применимо к современному рынку или рынку в странах Европы, четко ориентированному либо на изделия ремесленников, либо на работы профессионалов. Рынок прошлых веков строился на иных началах — производство потребительских товаров зависело как от экономических категорий, моды, вкусов, так и от факторов внеэкономического характера (морально-религиозных, бытовых и т. д.). Изделия кустарей и крестьянских мастеров изначально создавались как обычные, а не художественные товары. Они аттестовывались в первую очередь с материально-экономической точки зрения и только потом уже с точки зрения, например, игровой (если это игрушки), символической (если это предмет религиозный) и т. п. Указанные факторы сосуществовали в единстве, как два неразрывных свойства: полезность и ценность. Говоря об определенной ценности изделий кустарей (позднее специалисты назовут их произведениями народного искусства), следует учитывать, что в то время они не

²⁷ Художественный рынок. Вопросы теории, методологии. СПб., 2004. С. 17.

считались товарами первой необходимости (исключение составляли орудия труда, хозяйственные предметы и т. п.). Тем не менее они неизменно находили своего покупателя. Об этом свидетельствует тот факт, что промыслы стабильно существовали на протяжении столетий, более того, постоянно возникали все новые их виды, а домашние производства вышли на рынок, получив название кустарных.

Место изделий кустарных промыслов в шкале потребностей зависело не только от бытовых нужд, но и от уровня развития культуры в данном обществе, от степени благосостояния и образованности населения, от наличия обрядов, традиций и т. п. Вот чем можно, по-видимому, объяснить особую популярность среди крестьян и посадских жителей России не живописных картин, не книг по философии или поэтических сочинений, а лубочных картинок, лубочной литературы, кошек-копилок, павловских цветастых шалей и многого другого. Этим же объясняется длительная жизнь таких промыслов как Федоскино, Жостово, Гжель и др. Они возникали на пересечении интересов к «ученому» искусству (в частности западной живописи, которой украшались табакерки и прочие изделия) и его своеобразной народной интерпретации. При этом на рынке кустарных изделий существовала своя мода. Так, М. К. Тенишева писала, что крестьянские костюмы Смоленской губернии очень красивы, но, к сожалению, на них прошла мода; как говорят бабы, их уже не носят, а местное население все более «заражается» городскими фасонами из скверных фабричных ситцев. Однако в сундуках у старух еще хранятся все принадлежности старинного убора, которые они охотно продают.

Мы можем только предполагать, каким образом изделия кустарей начали входить в «потребительскую корзину» российского населения. При этом, что особенно характерно, многие предметы не исчезали, не утрачивались в процессе потребления, но сохраняли свою значимость (в т. ч. потребительскую стоимость) столетиями, переходя по наследству как ценность семьи.

В заключение подчеркнем, что решающую роль в обретении предметно-материальным миром его «второй жизни» сыграли не только общественное мнение и создаваемые проекты по поддержанию и развитию народной культуры, но и ширившийся рынок. Рынок в России стал важным рычагом и могучим способом актуализации художественной реальности в культуре. Это происходило независимо от того, кто становился участником этого процесса — представитель «верхних» или «нижних» слоев населения, профессионально обучен-

ный мастер или кустарь, самостоятельно овладевающий ремеслом. Художественный рынок оказался включенным в сферу культуры на институциональном уровне, он находился во взаимной связи с остальными ее компонентами и зависел от них. Рынок диктовал свои условия и требования. Говоря современным языком, рынок в немалой степени соотносился с мобилизацией культурного потенциала народа, со средой его жизнедеятельности, а также с сохранением этого потенциала как культурного наследия и дальнейшего существования в этом качестве. Рынок послужил и толчком к сложению элементов проекта, и фактором его стимулирования.

Проекты воссоздания предметно-материального мира традиционной народной культуры XX в.

XX в. с его бурными событиями внес свои коррективы в существование традиционной народной культуры, в ее аутентичные и исконные формы.

С 1920-х, а точнее, с 1930-х гг. в силу происшедших в России событий политические, социальные, экономические и культурные перемены, в т. ч. в области народного творчества, определялись на государственном уровне. Как представляется, можно говорить о все более «крепнущих» элементах будущего регулирования и проектирования в сфере народного творчества. Не случайно именно в 1920–1930-е гг. предпринимались первые попытки внедрения социально-проектных подходов в управление развитием культуры. Однако в тот период методы проектирования в культуре только еще складывались, а в годы разрухи, войн, хаоса это были лишь некие наметки, да и то проявившие себя исключительно в способах социально-экономического планирования. По мнению современных нам исследователей, объективная потребность как в культурном, так и социальном проектировании осознается и проявляется только тогда, когда задачи управления распространяются на остро актуальные области²⁸. Если говорить о народной культуре, то формирование неких более или менее определенных элементов (не говоря уже об осознанном отношении к проектированию в указанной сфере) произойдет намного позднее.

В первоначальном варианте культурного проектирования (примем такой термин) результатом становится не столько проект той или

²⁸ Дондурей Д. Б. Социальное проектирование в сфере культуры: поиск перспективных направлений. М., 1986. С. 9.

иной вещи либо того или иного явления, сколько программа деятельности самого общества (в т. ч. исследователей, ученых, художников и др.). Эта складывающаяся, порой стихийно, программа действий (такая деятельность по вполне понятным причинам не осознавалась как проектная) представляет для нас особый интерес. Она свидетельствует о том, как общество того времени относилось к данному предмету, какие формы деятельности избирало. Очевидно, оно было нацелено на достижение определенных результатов, в частности, на широкий показ самих предметов крестьянского творчества, чтобы тем самым выявить его новую роль и значение в советском быту и т. п. Имеются в виду проблемы поддержания и дальнейшего проектирования такой многообразной и обширной сферы, как крестьянское художественное и производственное творчество.

Обратимся к особенностям самого времени, к тому, как исследователи тех лет понимали сам предмет — кустарное производство (или народное творчество), какие меры использовались на первом этапе специалистами и представителями художественной общественности для выработки конкретных путей по оказанию поддержки кустарному производству.

Для этого необходимо остановиться на отдельных положениях, высказанных наиболее известными исследователями кустарного дела в России тех лет, проанализировать выбор, сделанный в пользу тех или иных направлений в деле сохранения и обновления народной культуры. Таким образом мы сумеем оценить вклад указанных деятелей в формирование будущих проектов (хотя о существовании последних они даже не подозревали).

В годы Октябрьского переворота именно народное искусство (этот термин получил наиболее частое употребление среди исследователей) как продолжатель традиций крестьянского кустарного творчества могло реально «дать художника из народа» или мастера-выходца из народных глубин. Только указанным обстоятельством, по-видимому, можно объяснить тот факт, что народное искусство оказалось в поле зрения революционных деятелей, художественной и научной общественности в начале 1920-х и в последующие годы. Об этом свидетельствуют и проходившие в это время выставки крестьянского искусства, и публикации, книги о нем, лекции, доклады ученых, раскрывающих специфику творчества крестьян.

Так, большую известность получила знаменитая выставка «Русское крестьянское искусство», которая состоялась в декабре 1921 г.

в залах Российского исторического музея. Одним из главных ее организаторов был В. С. Воронов — автор широко известной книги «Крестьянское искусство», активный организатор музейного дела, педагог, искусствовед и культуролог. По сути его можно считать одним из первых «проектантов» народной культуры первой трети XX в., т. к. проблемы народного искусства и кустарных промыслов были постоянной темой научной и писательской деятельности В. С. Воронова.

Выставку крестьянского искусства 1921 г. ученый готовил несколько лет. На ней впервые с такой полнотой и наглядностью были показаны орудия крестьянского труда, архитектурные сооружения (фрагменты деталей изб), утварь и одежда, «украшенные рукой крестьянского художника» (как сообщалось в афише к выставке). В проспекте также говорилось, что за многие десятилетия Историческим музеем накоплены богатые запасы образцов народного творчества. Все они извлечены «из-под спуда», т. к. музей получил возможность сделать их доступными для всеобщего обозрения. В афише давались короткие пояснения содержательного характера. Так, например, было сказано, что крестьянское искусство почти никому не известно, хотя «достойно глубокого внимания», а главное: оно может «указать новые пути нашему современному искусству, ибо оно тесно сплетено с жизнью и как бы выросло из нее». В целом актуальность выставки сводилась к тому, что художественная культура деревни впервые должна была рассматриваться не только как художественное наследие прошлого, но как исключительно важное «явление народного художественного творчества», которое необходимо «связать накрепко с жизнью и нашим обыденным трудом, сделать его нашей жизненной потребностью». В самих же изделиях крестьянских ремесленников, по мысли автора текста, заключалась «большая и активная творческая энергия народа, в них было претворено вековое идейно-символическое наследие в обновленных формах, образах, узорах».

В 1924 г. состоялась еще одна крупная выставка — «Кустарь и революция», — экспонировавшаяся в Кустарном музее. Ее цель была несколько иной: продемонстрировать, как революционная эпоха отразилась в искусстве мастеров художественно-кустарной промышленности. Выставка должна была стать «указующей стрелой, верно отмечающей русскому кустарю его дальнейший путь». Согласно концепции В. С. Воронова, с помощью выставки предстояло доказать, что «тяжелый сонный консерватизм» преодолевается, художественно-технические традиции сохранены, а новое содержание нарождается и развивается по иному пути.

Подобные выставки не были случайностью в жизни Москвы, это время отличалось особой общественной активностью. Так, например, с той же целью комитет Всероссийской художественно-промышленной выставки устраивал в Политехническом музее вечера народного творчества (декоративное народное искусство, песня, сказка, музыка). В таких вечерах принимали участие А. В. Луначарский, В. С. Воронов, Я. А. Тугенхольд, Б. В. Шергин и др., выступали народные певцы, государственный квартет старинных русских инструментов, чтецы, сказители, актеры и др. Из перечня мероприятий видно, что в первое десятилетие теоретики и идеологи народного искусства (песенного, поэтического, музыкального, декоративного) отдавали предпочтение не столько проектированию, сколько пропагандированию достижений народного искусства во всех формах его проявления. Это и понятно, ведь прежде чем заниматься вопросами дальнейшего развития народного творчества, необходимо было доказать его значимость при новом общественном строе. Примечательно и другое: некоторые участники подобных акций старались подвергнуть критике дореволюционную практику своих предшественников — художников и исследователей. По их мнению, последние плохо знали специфику народного творчества, особенно практику кустарного дела. В частности, осуждалось копирование народными кустарями готовых эскизов художников-профессионалов.

Новый пафос деятелей культуры был направлен на то, чтобы художественно-кустарное творчество приобретало «здоровую зависимость» от жизни, в недрах которой ему предстояло развиваться. В этот период (как, впрочем, и в последующие годы) постоянно велись споры о классовой сущности искусства, в т. ч. народного, о его месте в современном обществе. Чаще всего побеждали «идеи» превосходства «производственного искусства», т. е. декоративно-прикладного и художественной промышленности. Станковое изобразительное искусство как явление «буржуазное» подвергалось все большим нападкам со стороны общественных и культурных деятелей. Все чаще высказывались идеи о том, что именно декоративно-прикладное искусство, в т. ч. народное творчество, должно будет занять ведущее место в жизни общества. Ведь именно декоративно-прикладное искусство, по мнению специалистов того времени, сохраняя печать коллективности, не уклоняется от истинных основ единого изобразительного искусства и всегда выражает их органическими художественными средствами, притом не изменяет своей основной задаче — украшению жизни.

Так, В. С. Воронов писал, что «ампирный диван, персидский кувшин, древнерусский изразец, народная игрушка, восточный ковер, фреска треченто, новгородская икона, египетская живопись или олонецкий бревенчатый храм — произведения истинного искусства высокого реализма»²⁹. Подобные мысли о значении декоративно-орнаментального искусства исследователь высказывал еще в 1913 г. Он часто повторял, что если кто-то захочет увидеть русскую природу, то должен обратиться к народным вышивкам, кружевам, росписи, узорам. В известной народной резьбе, в керамическом узоре из трав, в цветной северной вышивке больше живой природы, чем в пейзажах последних четырех столетий.

В указанные годы выделился ряд исследователей по народному искусству. Некоторые из них оказались напрямую связаны с судьбами кустарных производств. Речь идет, в частности, о таких крупных ученых-историках народного искусства, как А. В. Бакушинский, Г. В. Жидков, А. И. Некрасов, В. М. Василенко и художники Е. Г. Теляковский, Б. Н. Ланге, М. Д. Раков и др.

Особый интерес для нас представляют исследования и деятельность В. С. Воронова и А. В. Бакушинского по организации кустарных производств и возрождению художественных промыслов в новых условиях. В трудах указанных специалистов уже содержались элементы проектирования традиционной народной предметно-материальной культуры, хотя в тот период ученые вряд ли мыслили категориями проекта. Так, В. С. Воронов, искренне и самозабвенно увлеченный крестьянским искусством, занимался им на протяжении многих лет жизни, участвовал в организации выставок, музеев кустарного искусства, изучал работы кустарей, крестьянских мастеров, задумывался над дальнейшими судьбами их творчества, мечтал о его подъеме и расцвете при новом строе.

Исследователи современной проектной культуры считают, что одним из важных элементов проекта, наряду с экономическим и управленческим, является гуманитарный (в его основе лежат ценностные координаты, в состав которых входят такие понятия, как «творчество», «красота», «истина», «духовное развитие» и др.).

Если рассматривать концепцию В. С. Воронова через призму т. н. «гуманитарной модели», выяснится, что ученый поставил самые важные и насущные вопросы, а именно: о произошедших изменениях в народном искусстве, о возможностях его существования в новых усло-

²⁹ Воронов В. С. Избранные труды. С. 50.

виях жизни, о программе действий, которые необходимо предпринять для его обновления и полноценного развития как явления искусства.

Более подробно «гуманитарная модель» В. С. Воронова была раскрыта в его книге «Крестьянское искусство», а также в статьях, написанных в 1920-е–1930-е гг.

Одним из наиболее важных положений В. С. Воронова, имеющим прямое отношение к предмету нашего исследования, представляется следующий тезис: происходящие перемены — исторически неизбежный фактор, привнесший в традиционную народную культуру большие изменения. В указанном высказывании содержится предположение ученого о переходе предметно-материального мира в его «вторую жизнь». Здесь можно увидеть два пласта суждений. Первый связан с тем, что происходит с традиционной культурой народа, а второй — что следует делать тем, кто за него болеет и стремится помочь ему выжить в новых условиях. Старое крестьянское искусство как живое повседневное творчество деревни, считал В. С. Воронов, в значительной мере отжило свой век. Чудесная расписная прялка и кованный узорный светец для лучины ушли из быта деревни и не могут быть воскрешены вновь. Было бы безумием препятствовать поступательному движению культуры. Но очень важно наметить то русло, по которому великая творческая сила, пережив старые формы выражения, смогла бы направиться далее и воплотиться в новые живые бытовые формы. По мнению В. С. Воронова, все усилия художественной общественности должны быть направлены на то, чтобы мастера не пошли по пути внешнего подражания и повторения старых форм и декоративных элементов, а взяли курс на усвоение и переработку конструктивных орнаментальных начал, которые заложены в старом народном бытовом искусстве.

Как видно из этого высказывания, ученый понимал, что «вещный фольклор» в силу исторических перемен уступает свое место новому, другому по сути творчеству. Соответственно перед ним стоят уже иные задачи и цели, хотя, по мнению В. С. Воронова, восстановление должно строиться исключительно на основе старых стиливых и технических приемов. Следуя логике исторического процесса, исследователь не мог не увидеть и не признать нового этапа в рождении крестьянского «производства» (добавим, его «второй жизни» по сути), хотя никогда не употреблял этого понятия. Но по вполне понятным причинам (особенностям времени, уровню имевшихся на тот момент знаний) В. С. Воронов рассматривал кустарное производство в кре-

стьянской среде как проявление социокультурного потенциала народных масс, их живого творчества, независимо от того, оторвалось ли оно от быта или стало служить иным целям. Другими словами, все крестьянские изделия, рожденные уже в иных условиях и для других целей, оставались для него «фольклорными», хотя он постоянно напоминал о необходимости сохранить условия возникновения этого творчества (что выражалось, по его мнению, главным образом в связи изделий с бытом).

Не следует забывать также, что В. С. Воронов был в первую очередь искусствоведом, музейным работником; его продолжали волновать не столько социальные перемены, происходящие внутри самого явления (и соответственно дальнейшие эволюционные изменения в его судьбах), сколько чисто искусствоведческие вопросы развития традиций в кустарной промышленности, характер самих изделий, эволюция форм, мотивов и сюжетов. Хотя как историк и до некоторой степени культуролог, В. С. Воронов не мог не видеть перемен, происходивших в народных изделиях (в связи с вступлением во «вторую жизнь»), и подвижек в их содержательном и стилевом отношениях (станковизация форм, утрата орнаментального начала и т. п.).

Позднее В. С. Воронов, будучи тонким аналитиком, выделил основные, характерные черты «второй жизни» изделий. Он писал, что современные ему кустарно-художественные промыслы замкнулись в довольно узком кругу и чисто эстетическая сторона изделий превалирует над бытовой целесообразностью. А в этом (в том, что они стали предметами искусства!) и проявились особенности предметно-вещного мира, который вступил во «вторую жизнь». Примечательно, что, по мнению исследователя (он-то по-прежнему относил их к «первой жизни!»), указанные изделия начали противоречить главной сущности народного творчества — последнее никогда не было бесцельным.

Отмечая преобладание, а затем и сознательное культивирование чисто эстетической ценности изделий в кустарно-художественной промышленности, В. С. Воронов писал, что последняя лишается здоровой почвы и рано или поздно должна будет зачахнуть.

Если говорить о проектных идеях В. С. Воронова в отношении кустарной промышленности, то, по его мнению, она должна была основываться (как и в былые времена) «на корнях крестьянского искусства». Это означало, что ученый выступал против резких перемен в кустарной промышленности, в частности, против всего того, что касалось политики вмешательства в ее природу. Тем не менее со второй

половины 1920-х гг. В. С. Воронов, очевидно, под влиянием происходивших событий, пишет о необходимости формирования нового быта деревни (хотя и согласованного с укладом современной деревни), об эстетическом воспитании широких народных масс народа (напомним, что эта тема широко обсуждалась еще в конце XIX столетия и внедрялась земствами).

Говоря о неизбежной конкуренции кустарной и фабричной промышленности, ученый был убежден в том, что художественные промыслы представляют собой жизнеспособную ветвь кустарного труда, поскольку искусством художника машина овладеть не может.

В целом же путь народного искусства в XX в. В. С. Воронов видел в повышении художественной ценности изделий кустарного производства. Этим утверждением он проложил путь своим последователям. Указанный постулат и по сей день остается главным в искусствоведении. По мнению ученого, лишившись своей вековой почвы, художественно-кустарное дело не будет иметь ни большого экономического значения, ни значительной культурной ценности, и может превратиться в бесплодный пустоцвет. Под вековой почвой исследователь понимал способность кустарей создавать художественные ценности, т. к. сам кустарь выступает представителем и выразителем художественной стихии народного гения, его неоспоримая и безусловная ценность состояла в творческом своеобразии присущих ему национальных вкусов.

Признавая стихию народного дарования, В. С. Воронов тем не менее считает нужным поставить вопрос, который волновал еще его предшественников: что же нужно кустарю, чтобы он оставался выразителем художественного гения? Ученый отвечал на этот вопрос так: кустарю нужен хорошо подобранный материал, разработанная технология, практическая помощь. Но при этом необходим простор для проявления инициативы, художественная свобода. И далее уже знакомое: следует направлять работу кустаря при помощи художника-профессионала. При этом «живое усвоение» народным искусством современной темы должно было содействовать решению новых задач. С подобными рекомендациями мы встречались в докладах волостных и губернских земств XIX в. Идеи об «опеке» кустарных промыслов и самих кустарей впоследствии были реализованы в практике работы Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП).

В статьях В. С. Воронова все чаще встречались такие ключевые слова, как «направлять», «помогать ориентироваться в современно-

сти», «откликаться» на нее. Это наводит на мысль о том, что традиционная народная «вещная» культура в теоретических изысканиях ученого (который явно не отличал «первую жизнь» от «второй», проектной или не решался обозначить разницу между этими смыслами) превращалась в управляемый объект.

Анализируя труды В. С. Воронова, нельзя не признать, что мы видим очертания некоей типической (как для XIX и начала XX в.) модели проектирования будущего кустарного производства в России, направленного исключительно на «вторую жизнь» (хотя, повторяем, сам ученый не подозревал об этом в силу уровня тогдашней науки). Его современники не понимали того, что становилось все более очевидным: «первая жизнь» отступала, «вторая» выходила на ее место.

Подобная модель не могла не повлиять на характер будущего проектирования в рамках государства (хотя многое в ней, особенно то, что касалось деревни, осталось нереализованным).

А. В. Бакушинский — не менее примечательный деятель художественной жизни советской России. Он вошел в историю как крупный искусствовед, видный теоретик и практик эстетического воспитания, организатор народных промыслов и др. Остановимся на его деятельности, связанной с отдельными промыслами. А. В. Бакушинский фактически реализовал элементы проекта, открывавшего новые возможности перед бывшими иконописцами Палеха, Мстеры и ряда других известных промыслов, которые в противном случае остались бы вне художественной деятельности (это касалось не только Палеха, но и Хохломы, Городца, Дымки и др.).

Творческий контакт А. В. Бакушинского с палешанами возник в один из самых трудных периодов их существования — после 1917 г., когда иконописные центры прекратили свое существование. В тот критический момент ученый предложил прекрасно продуманный проект: перейти от иконописи к лаковой миниатюре светского содержания и тем самым сохранить для промысла традиции и коллективный характер творчества, а главное, «продлить» его жизнь и не дать потеряться мастерам. В ходе реализации плана А. В. Бакушинского известные мастера-иконописцы перешли к росписи лаковых шкатулок в технике миниатюрного «письма», в которой использовались приемы древнерусской живописи. Изменилась технология, тематика (сюжеты из сказок, крестьянской жизни и другие стали преобладающими), был обновлен художественный язык, а точнее, произошло своеобразное приспособление иконописного языка к потребностям промысла.

Результаты появились довольно быстро: уже в 1927 г. по заказу Союзаркома была создана композиция «Третий Интернационал» (автор И. И. Голиков), где изображались рабочий, красноармеец и крестьянин, подающие руки угнетенным народам мира. Показательно, что критика тех лет (в лице искусствоведов) тем не менее неоднократно обвиняла А. В. Бакушинского (главным образом за работу в Палехе) в «капитуляции» перед художественными ценностями прошлого. Гораздо позднее те же специалисты-искусствоведы признали, что «глубокое понимание современности, особенно в связи с будущим, позволило ученому зорко увидеть органичность палехского искусства, подготовленность его нового этапа самой историей, сохранившей жизнь промысла до наших дней»³⁰.

А. В. Бакушинскому удалось направить работу таких промыслов, как Палех, Хохлома, Мстера, Холуй, по новому пути, «обновить» их тематику и особенности стиля (в Хохломе было введено «травное письмо» на основе свободной кистевой разделки, наблюдалось стремление соединить реальность с декоративностью и т. п.). А. В. Бакушинский всячески поддерживал творческую инициативу кустарей (отныне их все чаще называли «народными мастерами»). Девизом ученого стало стремление дать мастеру почувствовать свободу творчества. Другими словами, речь шла уже о превращении народного мастера в художника, что должно было соответствовать его новому положению и статусу. В этом проекте ученого все более заметно стремление отойти от старого «вещного фольклора» к новой жизни предметно-вещного мира народной культуры. На этот раз это касалось уже не работы отдельных кустарей, а жизнедеятельности больших, некогда хорошо известных промыслов. Много позднее искусствоведы начали высказывать опасения по поводу того, что подобная профессионализация народной культуры могла перейти в противоположную крайность — привести к утрате специфики народного искусства. Но в указанные годы тот же принцип оказания помощи народным мастерам стал постепенно преобладать и на других промыслах. Народных мастеров приобщали к новым сюжетам, художественным принципам, формам и приемам. Подобная тенденция нашла свое место в дальнейшей практике художественных промыслов, как старинных, так и новых.

Однако, как бы успешны ни были попытки отдельных «проектантов» в 1920-е гг. в обстановке споров и дискуссий о наследии прошло-

³⁰ Бакушинский А. В. Избранные искусствоведческие труды. Исследования и статьи. М., 1981. С. 14.

го и его роли в новой социалистической культуре, многие вопросы, в частности, о путях развития художественных промыслов и кустарного производства, не находили своего разрешения. Несмотря на теоретические разработки ученых-искусствоведов и отдельные проекты по возрождению промыслов, существовало слишком много противоречивых и неоднозначных мнений в отношении их дальнейшей судьбы. Весьма показательно, что именно в эти годы, на фоне исследований, экспедиций, споров среди специалистов о специфике и дальнейших судьбах народной культуры, на фоне создания и реализации отдельных проектов по возрождению промыслов начал складываться проект организации художественных промыслов и кустарных производств в государственном масштабе.

Сегодня под термином «государственный проект» мы можем понимать объединение в единую организацию в рамках государственного аппарата огромной области производств народных художественных изделий, куда вошли многочисленные старинные, широко известные промыслы фабричного типа, охватывающие все виды декоративного искусства, кустарные производства и всех тех, кто смог выжить в новых экономических условиях. Известно, что большая часть этих производств сразу же после национализации была превращена в государственные предприятия, которые начали приносить немалую «прибыль», главным образом благодаря экспорту их продукции за границу. Вот почему государство было с самого начала заинтересовано в восстановлении и налаживании работы всех особенно популярных художественных промыслов. Поначалу чиновники воспользовались инициативой отдельных искусствоведов-специалистов (многие из них приглашались на обсуждения, состояли членами комиссий, художественных советов и т. п.), а затем стали проводить политику «сверху» по восстановлению художественных промыслов и реорганизации кустарных артелей (в последнем, как свидетельствуют факты, государство было заинтересовано менее всего). Можно сказать, с этого времени окончательно формируется проект по развитию предметно-материального мира традиционной народной культуры на новой основе, а также по управлению указанной областью.

В гуманитарной части проекта все изделия именовались народным искусством, но при этом вещи должны были стать исключительно полезными, в первую очередь, в политическом смысле. Изготовленные «руками народа», они предназначались для просвещения, эстетического воспитания. «Старым художественным языком»

предполагалось рассказывать новые истины: правду о социальных переменах и их политических смыслах, о формировании социалистических традиций и т. п. У формирующегося проекта имелись свои особенности, опять же проистекавшие из политических установок советского государства, а именно: запрета использовать наемный труд на всех художественных промыслах, запрета на частную торговлю и собственность, на свободное предпринимательство и т. п. Государство, как мы уже отметили, проявляло интерес только к тем промыслам, которые давно получили признание и пользовались вниманием со стороны заказчиков и особенно представителей иностранных фирм. Впоследствии, уже в наше время, один из искусствоведов сравнил государственную политику в области возрождения народного искусства со своего рода мелиорацией. Народное творчество в тот период действительно было подобно землям, требующим активного вмешательства. Однако подобная мелиорация не была всеобщей, одинаково охватывающей все «земли». Частью проекта становились не все формы проявления народного творчества, но лишь «эстетически перспективные». К таким «землям» относились в первую очередь широко известные художественные промыслы.

Что же касается сельских кустарей, т. е. людей, которые ближе всего были к крестьянской народной культуре, в их судьбе произошли резкие перемены. Поначалу они еще жили, как говорится, «по старинке»; была возможность оставаться (или вступить вновь) членами артелей. Но вскоре артели начали вливаться в систему промкооперации. Во главе промкооперации стоял Всекомпросовет, в него входили также сотрудники Кустарного музея. Позднее был создан НИИХП, который курировал художественные промыслы. Работавшие в нем профессиональные художники и мастера на основе старых изделий создавали соответствующие образцы для внедрения в практику — с учетом особенностей того или иного промысла.

Какое-то время кустари, жившие в деревне, могли работать на дому. Артельная форма стала наиболее популярной и приспособленной к условиям времени. К тому же она как нельзя лучше отвечала духу новой власти, обеспечивая возможность отношений с государственными учреждениями и всевозможными органами. Первоначально артели, как и в прошлом веке, осуществляли коллективную закупку сырья, оптовую реализацию продукции, устанавливали торговые связи с другими регионами, а впоследствии и с заграницей, что было особенно важно для тех лет. Кустари, таким образом, получали

возможность работать дома и одновременно заниматься хозяйством, пока у них не отобрали наделы.

Однако столь благополучное, на первый взгляд, существование артелей продолжалось недолго, да и немногие из кустарей могли войти в новообразованную сеть промкооперации. Исключение составляли только наиболее известные мастера, называвшие себя «кустарями» или «декораторами», и, конечно же, широко известные промыслы. Артели возникали, но далеко не везде, многие предпочитали возвращаться к земледелию. Главное же препятствие для разделения труда произошло на социально-политической почве. В частном хозяйстве был запрещен наемный труд, что незамедлительно сказалось на работе кустарей, разрушив прежнюю систему существования небольших артелей и мастерских с несколькими наемными работниками. Последние выполняли разнообразные операции, столь необходимые в процессе изготовления тех или иных изделий. В итоге в существующих артелях разделение труда «укрупнилось», в отрасль пришли менее квалифицированные рабочие. Тем не менее, в дальнейшем этот принцип был положен в основу работы многих промыслов. Последние пополнялись за счет притока рабочей силы со всей страны, в т. ч. за счет бывших артельщиков. Это слияние происходило незаметно, но неуклонно.

Итак, проект по развитию народной культуры (назовем его проектом «одной формы», этапы развития которого совпадали с историческими периодами строительства социализма) в конечном итоге обрел зримые очертания — сформировалась отрасль художественного производства, именуемая народным искусством. Она осуществляла государственные заказы и мыслилась как продолжение художественной жизни народных промыслов в новой эпохе.

Народное искусство, таким образом, продолжало дальнейшее существование главным образом в форме художественных промыслов (хотя и разных типов). Артели постепенно утратили свою роль и значение, а в 1950-е гг. произошла окончательная ликвидация промкооперации. В тот же период многие народные промыслы (они уже стали ведущей формой народного искусства) были преобразованы в фабрики и подчинены Министерству местной промышленности.

За 1920–1930-е гг. в жизни России произошло немало событий. Разорялись деревни, ликвидировалась частная собственность на землю, в народном искусстве подспудно происходили эволюционные процессы, оно все дальше отходило от нужд крестьянского быта и все более

ориентировалось на горожанина и зарубежного покупателя. Утрачивая старые формы и мотивы, народное искусство неизбежно выдвигало вперед тех, кто мог создавать вещи не столько традиционные, сколько выполненные в «традициях», т. е. приспособленные к новым условиям бытия. Тем самым стимулировался процесс индивидуализации этого творчества и одновременно его профессионализации.

Так, кустарное производство, именуемое отныне народным искусством, все более заметно развивалось как явление «второй жизни». В целом это был естественный и закономерный процесс, хотя в среде специалистов, особенно к концу 1930-х гг., стали высказываться опасения по поводу потери народным искусством своей специфики и вообще его утраты как самостоятельного явления, имеющего собственные пути развития, отличные от профессионального декоративно-прикладного искусства. Подобные опасения все чаще будут звучать во второй половине XX в.

А в тот период художественные промыслы и некоторые отдельно существующие артели кустарей давали большую часть продукции декоративно-прикладного творчества. Соответственно дальнейшая эволюция народного творчества в сторону его сближения с промышленным прикладным искусством была вполне объективной и во многом закономерной, главным образом в силу «действия» проекта. Однако, как мы уже отметили выше, этот путь в сторону сближения с художественной промышленностью способствовал возникновению многих «больных» вопросов о судьбах традиционной народной культуры (массовый характер изделий, их отрыв от быта, превращение в сувениры, утрата ручного труда и т. п.) в среде самого общества — ученых, искусствоведов, специалистов. Подобная обеспокоенность судьбами народного искусства означала, что исследователи, принимая участие в проекте по модернизации народного творчества, по-прежнему видели в нем продолжение старой народной «вещной» культуры народа, а не начало его «второй жизни».

Подобная позиция не была случайной еще и потому, что в стране возникла иллюзия, якобы народное искусство в его традиционных формах по-прежнему существует. Достаточно напомнить, что, согласно официальной хронике, начиная с 1930-х гг. культурная жизнь находилась на подъеме, хотя «процветала система “обманок”» (выражение Н. В. Воронова). В стране одна за другой проходили «декады» национального искусства, их обязательной принадлежностью стали выставки народного искусства (изобразительного и декоративно-

прикладного). Они были призваны демонстрировать все богатство и процветание национальных республик и их культур. Это время стало периодом показательного торжества искусства народов СССР. Что касается форм проявления традиционного подлинно народного творчества, то оно в советской пропаганде всячески замалчивалось, т. к. отождествлялось исключительно с крестьянским, а значит — с дореволюционным патриархальным прошлым России. Более того, оно подвергалось гонению, а сами носители этой культуры — крестьяне среднего достатка — высылались в Сибирь, ткацкие станки уничтожались, вслед за иконами и храмами сжигались набойные и пряничные доски.

Все большее распространение в обществе получала новая государственная парадигма — рассматривать народное искусство как художественную деятельность «трудящихся масс». Народное искусство превращалось в показательное и развлекательное действо, призванное продемонстрировать торжество политики вождей Страны Советов. Процессы индустриализации, коллективизации, переселение крестьян в города, разорение деревни, ее патриархальных основ и религии, увеличение влияния профессиональной «ученой» школы, политизация населения и многое другое — все это привело к утрате значимости народного искусства как неотъемлемой части российской культуры.

Под влиянием пропаганды нового образа жизни крестьяне переселялись в города и рабочие поселки, превращались в служащих и рабочих на стройках пятилеток. Соответственно их отношение к своему наследию менялось в сторону негативного, в лучшем случае они стыдились его. Большинство же из бывших крестьян усматривало в культурном наследии нечто устаревшее, архаичное, свидетельствующее о позорном дореволюционном прошлом, о необразованности носителей этой давней традиции.

Народное (кустарное) творчество, о чем мы говорили выше, сохранялось лишь на отдельных промыслах, фабриках, изготавливавших изделия на экспорт или для показательных международных выставок и фестивалей, которые в предвоенное десятилетие проходили непрерывно. Но по существу это были изделия, получившие «вторую жизнь» и только отдаленно напоминавшие «вещный фольклор». В этих предметах, хотя и выполненных в традициях, в силу определенных тенденций, проводившихся государством, стирались черты локальной специфики, менялась тематика и приемы. Многие из них становились в чем-то близкими станковой профессиональной живописи и скульптуре. Расширялась тенденция к натурализму и помпезности.

А вместе с тем из года в год все более увеличивался государственный план по валовой продукции — изготовлению изделий народного искусства на промыслах. Последние, как и все советские предприятия, входили в плановую систему пятилеток. Затем произошло еще одно событие — распределение промыслов по различным ведомствам, которые были далеки от искусства и жестко контролировали лишь выполнение плана.

Таковы основные, в основном отрицательные результаты действия проекта. Он выразился в ряде государственных мероприятий по т. н. развитию традиционной предметно-материальной народной культуры. Проект по существу был безальтернативным, в обществе того времени не имелось никаких иных предложений и встречных проектов. Народное искусство по-прежнему воспринималось как «вещный фольклор» в его «первой жизни». Вот почему все элементы проекта, его складывающиеся формы, этапы прохождения и даже сами результаты были встречены советским обществом как единственно возможные. Они были «оформлены», закреплены в теории и практике народного декоративно-прикладного искусства учеными и исследователями тех лет, работавшими в учебных и научных институтах и учреждениях. Народное искусство стало неотъемлемой частью всей советской идеологии, ее образа жизни. Не удивительно, что элементы советского проекта так быстро и безболезненно «прижились» и пустили корни в сознании деятелей культуры, исследователей и практиков. Последние были убеждены, что отстаивают ценности подлинно народного искусства.

Проект воссоздания народного декоративно-прикладного искусства окончательно сложился к 1960-м гг. В нем можно более четко разглядеть все три составляющих: гуманитарную, экономическую и управленческую компоненты. Гуманитарная часть включала в себя провозглашенный советскими идеологами тезис: советский народ создает новые художественные ценности с учетом прошлых достижений культуры, как мировой, так и отечественной, в т. ч. на основе традиции. Экономическая компонента включала в себя такие параметры, как «эффективность», «прибыль», «рентабельность» и др. Управленческая — налаженную систему функционирования промыслов, предприятий, сети учреждений обслуживания, в т. ч. функционирование институтов и деятельность профессиональных художников. К этому времени создан ряд учебных заведений, готовивших будущих мастеров промыслов, а также школы и училища при художественных про-

мыслах и фабриках. Более того, в Минместпроме РСФСР возникло специальное Управление по народному искусству. Все это должно было определять масштаб существующего явления и социальных процессов, направлявших его по пути нового развития.

В реальности предметно-материальный мир народной культуры в рамках «второй жизни» вступал в еще более трудную полосу существования. На фабриках Минместпрома при постоянно возрастающих плановых показателях требовалось дробное разделение труда и неуклонная механизация всех подсобных процессов. Ручной труд, один из важных факторов существования народного ремесла, все более вытеснялся машинами. В результате происходила подмена традиционных материалов: так, точеное дерево пришло на смену резному. Были разделены все подсобные операции: например, изготовление знаменитой матрешки дробилось на несколько этапов, каждый элемент самой росписи (раскраска платочка, платья, глазок, ручек и т. п.) выполнялся разными работниками. Многие рисунки росписей делались по нанесенным контурам. В итоге весь процесс не только физического изготовления изделия, но и его художественно-образного завершения шел по пути превращения мастера в исполнителя простых стандартных операций. В конечном счете качество народного искусства ухудшилось, что было отмечено многими искусствоведами³¹. Список проблем художественных промыслов можно было бы продолжить и дальше.

Таким образом, начавшийся еще в XIX в. процесс дальнейшего развития народного искусства (на самом деле — его реформирования и создания изделий в рамках «второй жизни» народного искусства), протекавший среди «особого типа промышленного населения», социально и сословно относимого к крестьянству, завершился к 1960-м гг. Этот процесс был ускорен в связи с событиями в политической жизни страны и в конечном итоге привел к ликвидации и кустаря, и его продукции. Исконный носитель традиционной народной культуры, за небольшим исключением, окончательно уступил место новым «производителям» народной культуры. Так, со временем на ведущие позиции, обретя фактически второе рождение, вышли те, что получили звание «мастера художественного производства», те, что именовались «народными художниками», а также многочисленные подсобные рабочие. Не случайно, что со временем некоторые промыслы, например,

³¹ Воронов Н. В. Народное? Искусство? // Декоративное искусство СССР. 1981. № 9. С. 19.

Палех, Дымка, отстояв свою деятельность как высокохудожественную (а не ремесленную или бытовую производственную), отошли в ведение Союза художников, так же, как те, кто был связан с драгоценными металлами и камнями — в Министерство приборостроения и т. п.

Вторая половина XX в. отмечена новым подъемом общественной и исследовательской мысли, занимавшейся изучением судеб традиционной и современной народной культуры. Вновь, как когда-то в XIX в., народное искусство попадает в центр внимания общественности, ученых, искусствоведов, культурологов и многих других. К указанным вопросам обращается большое количество исследователей народного искусства (данная область культуры окончательно выделилась в особый раздел). Казалось, интерес общества к проблемам изучения народного искусства, к созданию истории и теории народного творчества, последовательное изучение наследия прошлого не имеют прямого отношения к проекту по его развитию. В действительности только благодаря новой волне интереса к народному искусству, выразившейся в появлении большого количества работ, диссертаций, книг, статей, рождалось более углубленное понимание природы народного творчества, скрытых пружин его развития, более четко вырисовывалась его эволюция, определялось место в культуре. Это означало, что в обществе нарождается и новое, более критическое отношение к существующему положению народного искусства. Впрочем, никто не подвергал сомнению главный фактор существования современного народного искусства — тотальную опеку со стороны государства.

Стремление создать теорию народного искусства объяснялось желанием не только глубже понять и оценить его, но и восстановить некоторые забытые и утраченные художественные ремесла и промыслы. В этой связи еще больше возросла роль НИИХП, по сути он стал играть ведущую роль как в государственном культурном проекте по регулированию деятельности художественных промыслов, изучению и внедрению «вещного фольклора», его лучших образцов, оказанию творческой помощи мастерам художественных промыслов, так и в восстановлении многих забытых кустарных производств, техник, видов народного декоративно-прикладного искусства на территории всей страны.

Сотрудники института совместно с работниками Кустарного музея опекали старых и молодых мастеров, приобретали их работы, проводили конференции и семинары по обмену опытом и обучению. Если в начале XX в. деятельность Кустарного музея была направлена

на развитие самостоятельности кустарей, промыслов и оказание им материальной помощи, то теперь музеем с помощью проектов профессиональных художников помогал им создавать новые образцы, предоставляя работы старых мастеров. В НИИХП создавались проекты по восстановлению ряда традиционных производств, например на Чукотке, в Архангельске, Оренбурге и др.

При некоторых наиболее известных промыслах были созданы школы, училища, техникумы, также готовившие мастеров народного искусства. Так, в Москве возникло Художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина, затем Абрамцевское художественное училище. Обе организации занимались подготовкой художников-мастеров высшей квалификации.

Одновременно в Москве и в ряде других городов создавались и реализовывались проекты выставок и смотров народного искусства, оживилась деятельность провинциальных музеев, хранивших огромные коллекции старого кустарного производства и домашних крестьянских ремесел, создавались новые коллекции, в т. ч. современных промыслов.

Многие популярные и специальные художественные журналы реализовывали свои проекты по проблемам народного искусства: публиковали материалы конференций, организовывали круглые столы и дискуссии о состоянии художественных промыслов, о путях развития народного искусства. Как писали искусствоведы, это было время «нового витка» в открытии народного искусства «как цельного и стройного мира», как мира особого отношения человека к своему труду, к своей деятельности и жизни в целом. К уникальным достояниям народной культуры были вновь причислены мировоззрение крестьянских мастеров, их трудовая деятельность, быт и сами предметы народного творчества. Таким образом, 1960-е и 1970-е гг. «прочертили особенно заметную веху в художественной культуре»³². Именно в это время возросла роль декоративного искусства в организации среды, эстетика получила широкий размах в промышленности, определилось духовная ценность декоративного искусства профессиональных и народных мастеров, которое заняло место, равное живописи и скульптуре.

Немного раньше, в эпоху т. н. «оттепели», народное декоративно-прикладное искусство было призвано сыграть роль красочной

³² Некрасова М. А. Народное искусство как духовный феномен // Декоративное искусство. 2000. № 1–2. С. 15.

декорации и смягчения «сурового» стиля, особенно в архитектуре — в связи с массовым жилищным строительством. При этом большая роль отводилась продукции народных художественных промыслов: последняя органично вошла в «тотальную стилистику среды» советского общества, «с ее многодельностью, идейностью, тематичностью и помпезностью»³³.

Сдвиги в общественном мнении в отношении народного творчества показали, что на повестке дня появилась еще одна актуальная проблема — социально-экономическая полезность не только известных, но и подсобных промыслов. Тогда-то специалисты народного искусства стали выискивать и привлекать к работе тех немногих, по сути единичных мастеров, которые еще сохранили умение плести корзины, делать забавные игрушки, лепить гончарную посуду, ткать половики, плести кружева. Стало очевидно, что в проект по развитию народного искусства необходимо внести некоторые коррективы, а именно: предоставить отдельным мастерам (особенно пожилого возраста) большую творческую свободу и независимость от налоговых организаций. Со временем не без влияния общественного мнения появились правительственные указы, разрешавшие надомную работу для лиц, вышедших на пенсию, и узаконивавшие торговлю на рынке отдельными изделиями. Именно тогда, например, активизировался ныне широко известный и популярный промысел Полх-Майдан. «Забили» и другие живые родники народного творчества.

Активное народное творчество было в какой-то мере стимулировано Постановлением ЦК КПСС о развитии художественной самодеятельности (1976 г.). Что же касается долго ожидаемого Постановления ЦК КПСС о художественных промыслах (1983 г.), то в какой-то мере и оно сыграло свою роль, «облегчив» жизнь мастеров художественных промыслов (а по сути способствовало созданию условий, более благоприятных для «второй жизни» традиционной народной вещной культуры). В постановлении народное искусство признавалось уникальным духовным достоянием нашей страны. Соответственно многие проблемы его развития приобретали важное государственное значение (речь шла об оказании художественным промыслам помощи, предоставлении его мастерам ряда послаблений и льгот). И хотя в принципиальных вопросах это постановление почти ничего не меняло по существу (народное искусство, как и прежде, сохраняло связи с плановым производством,

³³ Зиновьева Т. А. Традиционная вещь в России XX века. XX век: Эпоха. Человек. Вещь. М., 2001. С. 104.

а профессионализм мастеров формировался специальными школами традиций и т. д.), тем не менее наметились некоторые послабления, признавалась неэффективность отдельных частей проекта, существовавшего на протяжении долгих десятилетий.

Фактически впервые в политическом документе (а следовательно и в государственном проекте) народное искусство, т. е. предметно-материальный мир народной культуры, обретший в основном свою «вторую жизнь» (хотя, как и много лет тому назад, «вторая жизнь» принималась большинством за «первую», аутентичную), признавалось материальным и духовным феноменом, «великой областью национальной культуры» России.

Тем не менее в последующие годы в общественном мнении стали намечаться заметные перемены в том, что касается признания современного народного искусства исключительно как аутентичного: появились высказывания по поводу его «фольклорности», совпавшие с преддверием политической перестройки. В свою очередь, перемены в общественной жизни не могли не оказать влияния и на действующий проект.

Суждения отдельных специалистов в области народного искусства и оценка в печати 1970-х–1980-е гг. его состояния и возможных дальнейших путей развития дает возможность заглянуть в «пространство» идей и концепций, в котором находилось народное искусство накануне перемен. Этот материал служит основанием и для некоторых выводов об особой, очень значительной роли специалистов-искусствоведов в судьбах народной культуры.

Сначала рассмотрим высказывания зарубежных специалистов по поводу реальной жизни народной изобразительной и вещно-пластической культуры. Размышляя над материалом этого времени, нетрудно выделить две четко прослеживаемые позиции. По одной, народное искусство (термин, часто встречающийся и в работах иностранных авторов, для определения народного традиционного «производства» и ремесел) рассматривалось как культурное наследие, которое в XX в. широко используется в творчестве профессиональных художников и дизайнеров. Согласно другой позиции, народное искусство рассматривалось как затухающее явление; в век информационных технологий оно может быть связано исключительно с патриархальной деревней и натуральным хозяйством. Отсюда его многочисленные наименования: «крестьянское производство», «домашняя промышленность», «ручное производство» и др. В целом подразумевалось, что народ-

ное — это что-то такое, что не поддается изменениям, следовательно, несовременно и неперспективно. Его следует рассматривать как «отмирающий рудимент» старого или как «прекрасный анахронизм». Но главное, оно существовало вне современной художественной культуры, вне прямой, контактной связи с ней³⁴. Более того, высказывались суждения, что синтез «ученого» профессионального и народного искусства может быть осуществлен не как сплав того и другого, а в сложном соединении «высокой» и «массовой» культуры, каждая из которых ориентирована на фольклор. Специалисты таких стран, как Польша, ГДР, Югославия и др., находящиеся в контакте с СССР, не давали прямого ответа на вопрос, существует ли народное искусство в своем прежнем виде или нет. Соглашаясь с тем, что оно возрождается в современном городе в виде указателей, рекламы, но главным образом — сувенирной промышленности, критики предлагали внимательнее присмотреться к таким формам творчества, как любительство, примитив. «Анонимное», т. е. народное, по их мнению, уступает место не только профессиональному, но и любительскому, т. к. каждая личность хочет выразить себя в форме, которая ей доступна.

Внимание привлекло и понятие «псевдонародное» (подобное определение часто встречалось на страницах и отечественных журналов). Зарубежные коллеги считали, что оно возникает при переносе народных начал на иные уровни создания вещей, когда формы, штампы народного искусства используются в разных целях, в т. ч. коммерческих.

Можно сделать вывод: тема функционирования народного «производства» в современных условиях во многих европейских странах оказалась по сути «закрытой», т. к. было доказано, что в новых условиях жизни мастера утратили наивность, архаичность мышления, а их умы заполнены новыми впечатлениями. Что касается проектной, т. е. «второй жизни», то, судя по всему, эта проблема за рубежом не была столь актуальной.

Некоторые исследователи пытались «перевести» тему о народном искусстве в другое измерение, расширив его социальную природу и рассматривая не только как крестьянское творчество по производству бытовых изделий. В таком подходе к проблеме можно уловить нечто общее с нашей позицией — понятием о «второй жизни» народ-

³⁴ Народное искусство в среде современного города. Симпозиум Ассоциации художественных критиков АИКА ЮНЕСКО // Декоративное искусство СССР. 1983. № 5. С. 4.

ного производства как явления, переориентированного на сферу иностранного искусства. Для «второй жизни», как мы уже говорили, характерно умение пользоваться завоеваниями старой культуры в новых условиях и развивать их далее. При этом если на территории других государств западные специалисты видели продолжение «второй жизни» в дизайне, архитектуре и профессиональном декоративно-прикладном искусстве, то в нашей стране, по их мнению, ее следовало искать исключительно в народных художественных промыслах и авторских формах народного творчества.

В отечественном искусствоведении сформировалась другая позиция. Напомним, что интересующую нас обширнейшую область стали именовать уже не декоративно-прикладным, а изобразительно-пластическим народным искусством. Так, с момента зарождения указанной области знаний специалисты придали ей исключительно художественную значимость, возведя в ранг высокого искусства. Эту позицию они оберегали на протяжении многих десятков лет. В том же направлении разрабатывалась теория, рассматривались многие специальные проблемы, раскрывались те или иные положения, строилась практика, в т. ч. проектная. К оценке народного искусства как самобытного, уникального явления неизменно предъявлялись высокие требования. Всем таким признаниям можно порадоваться и сегодня (особенно превращению народного искусства в часть народной культуры, в объект, восходящий к высочайшим духовным ценностям).

Все точки зрения, все высказывания тех, кто со временем стал сомневаться в подлинности современной народной культуры, возникали благодаря существованию описанной выше концепции (в тех случаях, когда «вторая жизнь» принималась за «первую»). Подобную позицию — признание народного прикладного искусства частью аутентичного «вещного фольклора» — разделяли многие руководители в области культуры тех лет, не говоря уже об искусствоведах и художниках. Именно на ее основе строилась деятельность Академии художеств, Союза художников, а также университетов, институтов, музеев. По этой же причине на протяжении десятилетий в нашей стране не возникали дискуссии по вопросам угасания традиционной народной культуры, как это происходило в западных странах. Таких обсуждений попросту не могло быть. Если и возникали споры, то исключительно по поводу плановой перегрузки художественных промыслов, форм руководства и т. п. Проблемами изучения и пропаганды занимались Академия художеств, Союз художников и его отделения в краях и республиках, НИИХП,

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Музей народного искусства (б. Кустарный), Музей декоративно-прикладного и народного искусства, журналы «Искусство», «Художник», «Декоративное искусство СССР» и др., ретранслировавшие достижения и проблемы народного искусства. Секции по народному искусству при Союзе художников СССР и Московском отделении Союза художников СССР (некоторые из них существуют и поныне) постоянно выявляли народных мастеров, оказывали им помощь, предоставляли заказы, контролировали исполнение и качество, устраивали выставки, закупки и многое другое. Члены жюри, куда входили известные искусствоведы, художники, общественные деятели, отбирали работы по принципу: «народные» — значит «художественно законченные», «подлинные». Критерии устанавливались экспертами-специалистами. От последних требовалось повышенное внимание к вопросам вкуса, критериям художественного совершенства, четкое отделение от стилизации. В практике художников-профессионалов всячески приветствовалось использование форм и приемов народного искусства.

Руководители Союза художников постоянно подчеркивали свою идейно-художественную позицию по отношению к народному искусству и перспективам его дальнейшего развития. Она, естественно, совпадала с государственной политикой и проектной деятельностью. Всячески подчеркивалось, что народное искусство не потеряло своей функциональности и не превратилось в сувенирное производство, оно по-прежнему «живое» и «настоящее». Сегодня интересно отметить и другое: коммерческое начало в творчестве народных мастеров расценивалось исключительно как «удар» по народному искусству, как его гибель.

Выставки народного искусства, каждый год с триумфом проходившие в столице, обилие красочных изделий народных мастеров на зарубежном и отечественных рынках, торжественные конференции с участием ученых и самих мастеров, многочисленные издания книг и альбомов — все это рождало ощущение, что народное искусство полнокровно, многогранно и плодотворно в своем развитии, в «движении вперед». Столь же прекраснодушным и оптимистичным было и отношение к нему зрителей, любителей народного искусства, не говоря уже о специалистах.

Однако в конце 1970-х гг. в отношении общества к народному искусству наметились некоторые перемены. Не последнюю роль в этом процессе сыграли ведущие журналы, например, «Декоративное

искусство СССР». В этой связи нельзя не упомянуть ныне ставшую знаменитой среди искусствоведов статью Б. И. Вязьмина «От локальных исследований к единой теории». Ее автор, по сути, первым высказал мысль о слабости теоретической и методологической базы научных изысканий в области «так называемого народного искусства» (термин Б. И. Вязьмина). Он суммировал все толкования народного искусства, отмечая глобальные расхождения в самом термине и перспективах его развития: «Одни говорят, что народное искусство процветает, другие — на стадии умирания»³⁵. Ученый отметил, что наука о народном искусстве сформировалась в конце XIX в. не столько на принципах научного знания, сколько на эмоциональном подъеме, испытываемом собирателями и художниками, «на принципиальной эстетизации явления», а также «в смеси с сочувствием к бедствиям народа». Да и происходило это «открытие» в определенном дистанцировании от этнографической науки, накопившей к тому времени изрядный опыт в изучении описываемого явления. Романтически же окрашенное искусствоведение хотело верить, что в народном искусстве сохраняются в первозданном виде самые архаические пласты творчества, восходящие к незапамятной древности. Главная же опасность для исследователей, по мнению Б. И. Вязьмина, заключалась в том, что все, связанное с традиционной народной культурой общества как стадийным явлением, далеко отнесено от нас «рекою времени». В народном искусстве также спроецировались и основные движения, и формы, но эти проекции есть всего лишь оттиск, слепок с мощной историко-культурной системы.

Б. И. Вязьмин не остался одинок в своих прогнозах. В последующие годы судьба народных художественных промыслов беспокоила специалистов все заметнее. Так, искусствовед Н. В. Воронов, сын В. С. Воронова, публикует ряд статей, в которых анализирует современное состояние народного искусства и даже разрабатывает программу (также своего рода проект) того, как оно должно развиваться. В числе предлагаемых мер были следующие: сосредоточение всех промыслов в одних руках, провозглашение «свободного индивидуального творчества», организация сети приемных пунктов по оценке и хранению продукции.

Значительная переориентация сознания в том, что касается народного искусства, происходила не только у специалистов, но и у самих ав-

³⁵ Вязьмин Б. От локальных исследований к единой теории // Декоративное искусство СССР. 1973. № 1. С. 14.

торов изделий — у народных мастеров. В качестве примера приведем высказывание, опубликованное в журнале «Декоративное искусство СССР». По словам одного из мастеров, с предметами народной культуры произошла досадная трансформация. Причину он видел в том, что культура была отдана монополисту, т. е. системе Министерства местной промышленности, которая добивалась «машинной сделанности». В итоге из народного творчества «все более уходит прикладная суть, сегодня многие верят, что происходит грандиозный подъем традиционного народного искусства, но это не так — это миф, фикция, отголосок, отражение уже незримого, за народ дышит кто-то другой»³⁶. И далее он пишет, что когда-то народ сочинял песни и пел их многие столетия, теперь же этот «отголосок поется уже другими мастерами, которые, как и все мы, сидит теперь на зарплате; в целом работает система, которой безразлично, что и как сочинять». По вполне справедливому замечанию автора статьи, настоящие мастера, последние носители традиции ушли и продолжают уходить из жизни, пустеют брошенные деревни, нарушена экология некогда цельного сельского быта, крестьянства как такового больше в России нет, осталось лишь несколько десятков гончаров, кузнецов, плетельщиков. Если они и остались, то в самой деревне на них смотрят как на чудаков. Те же, но по сути уже другие «грамотные умельцы», чувствующие феномен народного искусства, угадывающие его ценность, пытаясь перенять старинные секреты, создают уже нечто новое, свое. Современный мастер очень точно отметил все происходящие перемены в быту и в культуре, но он не мог еще уловить особой разницы между «первой» и «второй жизнью» предметного мира.

Столь удручающая картина, описывающая состояние народного искусства, а по сути — отражающая негативное отношение к существовавшему проекту воссоздания народного искусства, была нарисована не одним автором, однако причины «упадка» народного искусства виделись по-разному. Одни считали, что дело в системе управления народными промыслами, другие полагали, что мастеров неверно ориентируют. Кое-кто высказывался более резко: якобы истинное состояние народного творчества скрывалось умышленно, т. к., если признать, что в живых остались единицы мастеров, то чем же тогда будут заниматься десятки людей в различных министерствах и научно-исследовательских институтах и т. п. Однако многие сходились в одном: народное искусство (именно искусство) не умерло, хотя и находится в плачевном

³⁶ *Говор В.* Да здравствуют синие? // Декоративное искусство СССР. 1990. № 9. С. 18.

состоянии, но продолжает умирать ремесло, русское кустарничество, в чем и состоит трагедия народной культуры. Что касается современных художественных промыслов, то они, по общему мнению, представляют собой так называемое народное искусство, вполне профессиональное, питающееся традициями исконно народного кустарного ремесла. Само же народное ремесло — это иное явление культуры как в духовном, так и в материальном его понимании³⁷. Это очень важные суждения, в которых впервые народное традиционное «производство» художественных бытовых изделий было отделено от народного искусства, как «первая жизнь» народной культуры от «второй».

Правда, это были всего лишь разрозненные высказывания, а не устоявшаяся точка зрения, выработанная общими усилиями специалистов и практиков. Тем не менее эти слова для нас очень важны. Они позволяют выявить «болевые» точки, а главное — устранить путаницу в понимании таких разных явлений, как изофольклор и современное народное искусство. Последнее было сформировано усилиями специалистов, общественных и государственных организаций и стало результатом культурного проекта.

Третий этап проектности в развитии народного искусства отмечен еще большими переменами, обусловленными приходом новой эпохи, получившей наименование «перестройка».

К концу 1980-х гг. апологеты народного искусства, считающие его восприимчиком традиционного «вещного фольклора», продолжали поддерживать существующий проект развития народного искусства под опекой государства. Они утверждали, что народное искусство по-прежнему живо и будет существовать дальше «яркой жизнью», чему способствуют такие объективные факторы, как многонациональность России, богатство и многообразие этнических традиций и т. п. Более того, в трудах искусствоведов Академии Художеств уже в постперестроечное время прозвучало гневное предупреждение о том, что в результате наступивших перемен народное искусство будет не только испытывать большие трудности, но и понесет потери, т. к. станет полностью зависимым от наступившей «тотальной коммерциализации»³⁸. Происходящие в России перемены по вполне

³⁷ Греф А., Фрумкин А. Трагедия русского ремесла // Декоративное искусство СССР. 1990. № 9. С. 19.

³⁸ Некрасова М. А. Народное искусство в условиях массовой коммерциализации культуры // Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI век. М., 2003. С. 21.

понятным причинам не могли не вызвать определенную протестную реакцию в среде искусствоведов, работников культуры, местных властей, самих мастеров и художников.

На протяжении 1990-х гг. в силу политических, экономических и культурных процессов, протекавших в России, глобальный проект развития народного искусства в рамках государства постепенно терял свою силу (ослабевал гуманитарный фактор, роль государственных учреждений и др.). Однако при этом увеличивался материальный, а точнее, рыночный фактор. Государство «выпускает» из своих рук такую отрасль, как художественные промыслы и авторское творчество в народных традициях (достаточно напомнить, что сегодня на промыслах создаются и спустя короткое время распадаются акционерные общества, всевозможные объединения, авторские коллективы и т. п.). Так мы вновь подошли к одной из важных проблем для судеб народного творчества — к возникновению в нашей стране рынка. Впрочем, согласно представлению многих деятелей культуры, «рынка у нас по-прежнему нет» (все слито и не расчленено, потребитель и производитель связаны «не тем, что надо», критерии оценок деформированы и т. п.). Тем не менее нельзя не признать, что появление свободного рынка в нашей стране, несмотря на все его, на первый взгляд, отрицательные стороны (художнику и мастеру трудно приспосабливаться к другому миру, к новым требованиям, эталонам, угождать чужим вкусам, в силу чего происходит вырождение профессионализма в корпоративность и т. п.), привело к возникновению обширной сферы деятельности. Рынок пробудил у многих людей инициативу не только к коммерческой, но и к творческой (на основе традиций) стороне дела. Сложилась определенная социокультурная ситуация, в которой множество людей устремилось к самореализации через творческий процесс, самоотдачу, поиск. Не случайно и в авторском творчестве, и в работе промыслов постоянно происходят перемены (создаются новые самоорганизующиеся формы творческих объединений, центров, ассоциаций на основе иных экономических отношений; изменения затрагивают и способы реализации продукции). В результате в нашей стране образовался огромный пласт культуры, именуемый критиками то «массовой», то «популярной», то «салонной», то «кичем», а по существу состоящий из вещей, чем-то напоминающих традиционные, но получивших новую жизнь. Процесс этот не завершен, он продолжается, хоть и принимает болезненные формы. Сложится ли новый проект, сколько

таких проектов будет, пока сказать трудно. В известном смысле, отечественная культура находится на перепутье.

В заключение скажем, что предметно-материальный мир, возрождающий стиль традиционной народной культуры (то, что мы относим ко «второй жизни»), может проявляться по-разному. В данной главе рассматривалась одна из форм — творчество народных мастеров художественных промыслов всех видов, а также отчасти творчество ремесленников. К последним в настоящее время относят всех тех, кто занимается созданием всевозможных авторских изделий в традициях народного искусства — независимо от образования, рода деятельности и качества их произведений. Некоторые из этих людей когда-то занимались творчеством, но потом в силу жизненных обстоятельств отошли от дела. Другие, наоборот, хотят овладеть мастерством, учатся и постигают тайны ремесла. Третьи никогда не расставались с ремесленным творчеством.

Неопровержимым остается тот факт, что изделия современных нам ремесленников заполнили сегодня как внутренний, так и внешний рынок. Можно восторгаться ими или наоборот, негодовать по поводу их вторичности, клишированности или просто низкого уровня мастерства. Но нельзя не признать, что они действительно составляют одну из обширнейших областей современного культурного творчества. Более того, круг этих изделий многогранен и разнообразен, а их число растет из года в год. Об этом свидетельствуют всевозможные ярмарки, фестивали, Дни ремесел, мастер-классы, фестивали детского творчества, направленные на постижение традиции, и многое другое. В Москве, многих других городах и поселках организуются всевозможные центры, объединения, ассоциации, детские школы с уклоном в изучение традиционных ремесел, создаются палаты ремесел с целью поддержания и развития предпринимательской деятельности мастеров. Хотелось бы предположить, что перед нами зарождение новых проектов развития народного творчества, создающихся по инициативе самого населения. В качестве примера можно привести объединение мастеров, организованное в павильоне «Культура» на ВВЦ с целью привлечения разных людей, владеющих уникальными техниками и ремеслами. Проект за проектом реализуют Дома народного творчества, в частности, Государственный Российский дом народного творчества.

Тем не менее, большая часть этих мероприятий осуществляется по-прежнему при поддержке Министерства культуры, Правитель-

ства Москвы и иных структур центральной или местной власти. Таков, например, Первый международный фестиваль народных художественных промыслов и ремесел «Ярмарка ремесел» (Автономная некоммерческая организация «Центр ремесел Восточного административного округа “Русское подворье”», ООО «Вернисаж в Измайлово»), прошедший в Москве в 2004 г. Фестиваль проходил под девизом: «Ремесленники всех стран, объединяйтесь!». Его цель — содействие сохранению, преемственности и развитию народных художественных промыслов и ремесел, широкая популяризация культурного наследия народов России, налаживание межрегиональных торговых и производственных связей, совершенствование профессионального мастерства и поддержка творчества молодого поколения «для сохранения самобытной культуры народов России». Не правда ли, с чем-то подобным мы уже встречались? Подобный проект, расцвет которого пришелся на советские годы, нам уже известен, его главная движущая сила — инициатива масс, поддержанная сверху. Эта тенденция просматривается особенно хорошо с начала XXI в. Сохранится она или нет, неизвестно, пока иных проектов остается все меньше.

Несмотря на причины своего появления, мотивацию, сами работы, изделия «второй жизни» — даже самые разные по своему художественному уровню, характеру и предназначению — несут на себе определенную печать, знак. Они пробуждают в людях память о прошлом, о наших предках, вызывая в каждом из нас живые чувства, рождая стремление к рукотворному творчеству и тем самым, сохраняя в человеке «все человеческое». При этом покупателю этих предметов (за исключением специалистов и коллекционеров) часто бывает совсем неважно, кто их изготовил — знаменитый или малоизвестный мастер, копии это или оригинальные работы современных авторов. Большинство таких изделий пользуется особой популярностью и неизменным спросом. Вот почему все они, как правило, надолго «поселяются» в наших городских квартирах, соседствуя там с новыми модными стилями.

Глава III

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (СЕЛО И ГОРОД)

Традиционная народная культура в России была и остается неотъемлемой частью жизни общества, независимо от того, как в тот или иной исторический период выстраивалась политика государства в отношении народных традиций. В нашей стране с конца 1920-х гг. народная культура, прежде всего, крестьянская, отвергалась новой пролетарской властью как идеологически неверная. Тем не менее, в современной России до сих пор можно встретить живую традицию проведения некоторых древних обычаев, обрядов и ритуалов, услышать старинные песни и музыкальные наигрыши, увидеть хороводы и пляску. И хотя такие островки жизни исконной культуры становятся все более редкими и малочисленными, еще есть села, где сохраняется среда, носитель местной культуры, механизм передачи традиции между поколениями. Тогда как в Европе фольклорные традиции существуют уже, в основном, в виде культурного наследия, письменных памятников³⁹.

Народные традиции живут в современной культуре явно и скрыто, в аутентичном и художественно переработанном виде. Они широко представлены во многих видах и жанрах современного искусства, разнообразных формах творческой деятельности — музыкальной, хореографической, декоративно-прикладной и пр., как профессиональной, так и любительской. Элементы народной культуры, используемые в искусстве, уже не несут социально-нормативных функций, присущих аутентичной культуре. Их сменяют иные функции — эстетические, рекреационные. Такие формы существования относятся ко «второй жизни» народных традиций в современных условиях.

³⁹ Гавриляченко Е. Э. Исторически сложившиеся формы фольклора; бытование и использование // Народная культура в современных условиях: Учебное пособие. М., 2000. С. 106–123.

«Вторая жизнь» народной культуры инициирована, по сути — создана, специалистами и энтузиастами-любителями для достижения определенной цели. Вообще, всякая осознанная деятельность в области народной культуры имеет в своей основе *проектный* характер. Сюда относятся освоение, изучение, адаптация традиционной культуры, т. е. любые формы взаимодействия с ней современного человека, которые создаются для решения задач, значимых для него самого, его окружения, всего общества. Творческие поиски приводят к различным результатам. Для одних важно бережно сохранить в первозданном виде образцы традиционной культуры, попытаться приблизиться к мастерству народных исполнителей в воспроизведении фольклорных произведений; для других ценно экспериментирование с элементами народных традиций, стремление ввести их в контекст современной культуры в виде своеобразных вставок, украшений, придающих национальный колорит, вплести их в ткань авторских произведений. Все эти формы работы с традиционной культурой относятся к ее «второй жизни» и являются составной частью современной культуры.

При перенесении в новую (городскую) среду традиционная культура неизбежно теряет свои родовые признаки — не требует наличия носителя этой культуры, исконного механизма передачи традиции от поколения к поколению. Поэтому ее «вторая жизнь» в иных условиях не может считаться естественным продолжением «первой». Феномены современной культуры, относящиеся ко «второй жизни» традиции, различаются по степени близости к аутентичному образцу: одни из них располагаются к нему ближе, другие — дальше. От этого, на наш взгляд, во многом зависят функции, выполняемые ими в обществе и культуре.

В нашей стране заметной, яркой формой деятельности, связанной со «второй жизнью» народной культуры в нетрадиционных условиях, стало фольклорное движение. Исследователи датируют его возникновение концом 1960-х – началом 1970-х гг.⁴⁰

В профессиональной среде музыкантов зрел протест против сведения русской народной культуры к искусственно созданной «обще-

⁴⁰ Кабанов А. С. Молодежное фольклорное движение в городе // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности. [НИИ культуры. Сб. науч. трудов. № 137]. М., 1985. С. 71–90; Жуланова Н. И. Молодежное фольклорное движение // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории, конец 1950-х – начало 1990-х гг. СПб., 1999. С. 113–115.

русской». Этот протест вылился в стремление показать истинное лицо народной культуры городскому зрителю, лишенному возможности с ней познакомиться. С этой целью были проведены циклы музыкально-этнографических концертов, где со сцены зазвучала традиционная музыка в исполнении ее носителей — сельских жителей. Резонанс от таких концертов был немалый, поскольку многие будущие участники зарождающегося фольклорного движения впервые услышали истинное звучание фольклора именно на этих концертах. Кроме того, мастерство народных исполнителей вызвало у молодых музыкантов желание самим попытаться воспроизвести фольклор в звучании, близком к аутентичному.

Право первооткрывателя русского песенно-музыкального фольклора для широких слоев городского населения, по общему признанию, принадлежало Ансамблю народной музыки под руководством Д. В. Покровского, хотя на этой стезе у него были предшественники⁴¹. Д. В. Покровский вместе со своими соратниками — участниками ансамбля и фольклористами-консультантами — стремился разработать методику обучения народному пению, построенную на основе устной традиции. В созданном Д. В. Покровским ансамбле идея исполнения подлинного фольклора со сцены воплотилась в новой, яркой и неожиданной форме. Поскольку творческая деятельность коллектива носила экспериментальный характер, она нередко вызывала разногласия оценки как у музыкантов, так и у зрителей. Броская, отчасти агрессивная и даже эпатажирующая манера исполнения фольклорных произведений ассоциировалась у многих с остро современной молодежной культурой. Представляя материал древних пластов культуры в такой стилистике, Д. В. Покровский стремился к созданию нового направления в отечественной молодежной культуре — фольк-рока, весьма популярного тогда в западных странах.

Интерес к сельской, крестьянской культуре через некоторое время перерос узкие рамки профессионального интереса музыкантов и

⁴¹ Первый студенческий фольклорный ансамбль был создан В. М. Щуровым при Московской государственной консерватории в начале 1960-х гг., следом образовались ансамбли при Московском музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, Ленинградской государственной консерватории и др. Эти коллективы, состоявшие из преподавателей и студентов, помимо выполнения непосредственно учебных целей, занимались пропагандированием народной музыки и пения в их аутентичном виде. Данная информация получена в ходе интервью с музыковедом-фольклористом В. М. Щуровым, проведенном автором в 2001 г.

выплеснулся в среду городской молодежи, часто весьма далекой от музыки. Этот феномен получил название молодежного фольклорного движения. Его участниками стали горожане, ощутившие потребность в приобщении к ценностям родовой культуры, доселе им неизвестной и недоступной.

Первый этап развития этого социокультурного движения пришелся на 1980-е гг., когда значительное число молодых горожан увлеклось идеей освоения народных традиций, в частности песенно-музыкального фольклора⁴². Девизом молодежного фольклорного движения было сохранение и возрождение народной, крестьянской культуры в условиях современного урбанизированного общества. По своей сути речь шла о попытках включить традиционный текст (в широком смысле) в иной социальный контекст. Горожане стали ездить в деревни и станицы, чтобы учиться пению, пляске, игре на музыкальных инструментах у местных знатоков фольклора, собирать фольклорно-этнографические материалы. Именно эти экспедиции, по мнению одного из зачинателей фольклорного движения — музыковеда-фольклориста А. С. Кабанова, давали возможность городским жителям застать традицию в ее живом, естественном бытовании. Во время таких встреч они могли учиться приемам исполнительства непосредственно у народных мастеров, из уст в уста, как и подобает в традиционной культуре.

Поскольку городская жизнь кардинально отличается от сельской, крестьянской, то нишами для существования народной культуры в условиях современного города были учебные занятия, выступления, гуляния, праздники, участие в обрядах, творческие встречи, экспедиции и др.⁴³ Вплоть до начала 1990-х гг. на улицах, площадях городов, даже в общественном транспорте, можно было услышать пение народных песен в исполнении любителей фольклора. Но потом песни на улицах утихли, поскольку страна вошла в иной период социального бытия. И для фольклорного движения наступил новый этап, отличающийся от предыдущего переносом активности движения из столиц в регионы, его определенной структуризацией⁴⁴.

⁴² Кабанов А. С. Молодежное фольклорное движение... С. 71.

⁴³ Кабанов А. С. Музыкальное фольклорное направление в современном народном творчестве // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. М., 1988. Ч. 1. С. 40–42.

⁴⁴ Дорохова Е. А. Фольклорное движение в России: миф и реальность // Массовая культура на рубеже веков. М.-СПб., 2005. С. 203–204.

При появлении, создании фольклорного движения многое рождалось спонтанно, «здесь и сейчас». Однако мы видим в этом процессе элементы социального проектирования⁴⁵. Хотя в 1980-е–1990-е гг. в «фольклорной» среде никто не упоминал термина «проектирование», рефлексия по поводу целей и задач движения, путей их достижения, безусловно, имела место. И сейчас, по прошествии двух с половиной десятилетий, можно судить, что эта деятельность носила выраженный проектный характер. Главным лозунгом движения 1980-х гг. было: «Вернуть песню в быт!». Причем, песню сельскую в быт городской, а уже из города — обратно в село, где она почти угасла. Здесь предполагалось задействовать механизм моды на все городское в среде сельской молодежи: раз горожане поют наши песни, значит это нечто ценное. И следует сказать, что отчасти так и произошло — под влиянием деятельности городских фольклорных ансамблей, которые часто ездили в села к своим наставникам, пели вместе с ними, приглашали их на фестивали, концерты и пр., появилось немалое число сельских фольклорных коллективов, состоящих из людей среднего и молодого возраста, а также детские группы. Таким образом, социальный проект в определенной мере состоялся, дал реальные результаты.

Для городских любителей фольклора освоение народных традиций — это не просто исполнение народных песен. Оно представляется им важной частью жизни. Обретая опыт общения с традиционной культурой, постигая некоторые ее смыслы и ценности, участники фольклорного движения вносят ее элементы в собственный быт. Многие из них стараются жить в соответствии с крестьянским и христианским календарем: отмечают традиционные праздники — Святки, Рождество, Масленицу, Троицу, Покров и др. При проведении свадеб в их среде в порядке вещей стало включение элементов старинной обрядности — устраиваются девичники, поются величальные песни жениху и невесте, их родителям, шуточные корилки дружке жениха и подружке невесты, плясовые и другие, приуроченные к свадьбе песни. Своим маленьким детям они поют колыбельные, учат их простым песенкам, хороводам, играм и т. д. В разных городах страны (в Вологде, Перми, Барнауле и др.) в среде любителей народной культуры постепенно распространяются формы проведения досуга молодежи, близ-

⁴⁵ Дондурей Д. Б. Социальное проектирование в сфере культуры: поиск перспективных направлений // Социальное проектирование в сфере культуры: Методологические проблемы. М., 1986. С. 7–28.

кие к традиционной — посиделки и вечёры, на которых исполняются лишь народные песни, старинные игры и пляски⁴⁶. В Москве недавно появился клуб этнографического танца «Крутуха», где собираются любители фольклора, чтобы пообщаться, поплясать и научиться новым народным танцам.

Подобные примеры показывают, что жизнедеятельность городских участников фольклорного движения представляет собой попытку включения традиционного текста в новый социальный контекст. Но текста не как целого, а лишь отдельных его элементов, поскольку городской образ жизни противоречит основному принципу бытования традиционной культуры — наличию общины с присущим ей механизмом межпоколенной трансмиссии устной традиции. К тому же мировосприятие людей, выросших в городской культуре, слишком отличается от представлений сельских жителей, впитавших традиционную (крестьянскую, земледельческую) культуру с рождения. Поэтому надежды некоторых энтузиастов на сохранение фольклорных традиций в условиях города реализовать на практике невозможно.

Мы относим освоение горожанами крестьянского фольклора ко «второй жизни» народной культуры в новых условиях. Этот феномен располагается близко к аутентичному образцу, поскольку городские жители включают элементы народных традиций в свой образ жизни, подвергая ценностные ориентации и мировосприятие определенным трансформациям⁴⁷. Таким образом, элементы народных традиций отчасти выполняют те же функции, что и в традиционной культуре.

Социально-проектная деятельность фольклорного движения выразилась в создании Российского фольклорного союза (1989 г.), включающего ныне более 1000 коллективов из 55 регионов страны. Целью РФС было объединение дружественных любительских фольклорных ансамблей, близких по взглядам на традиционную культу-

⁴⁶ Вечерка // Вестник Российского фольклорного союза. 2001. № 1. С. 46; «Ильинская пятница» — верность традиции (о студии аутентичного фольклора при Рижской русской гимназии) // Вестник Российского фольклорного союза. 2001. № 1. С. 17–21; Мальцева О. «Для нас фольклор – это жизнь...» (о Пермском коллективе «Вечора») // Вестник РФС. М., 2002. № 1. С. 32–33; Барабанова Е., Логинова О. К Алене в Терем... (О московской фольклорно-этнографической студии «Терем») // Вестник Российского фольклорного союза. 2003. № 4 (9). С. 27.

⁴⁷ Гавриляченко Е. Молодой горожанин и традиционная культура. К постановке проблемы исследования // Фольклор и молодежь. М., 2000. С. 52.

ру и занимающихся освоением русского фольклора. Предполагалось, что это даст возможность ансамблям из разных городов России более успешно пропагандировать народную культуру в городской среде, участвовать в сохранении локальных традиций, становиться их преемниками. К тому же, имея статус общественной организации, РФС сможет входить в контакт со структурами местной власти и администрации, чтобы влиять на культурную политику в своих регионах и в стране в целом.

По прошествии 15 лет можно констатировать, что определенную часть своих проектных устремлений РФС сумел воплотить в жизнь. Это касается, прежде всего, его деятельности по объединению различных коллективов страны, занимающихся освоением русской традиционной культуры. На протяжении многих лет РФС проводит семинары-практикумы для руководителей фольклорных ансамблей и педагогов России. Их тематика весьма обширна и включает в себя занятия по экспедиционно-собирательской деятельности, по методике вокальной работы, по изучению пляски и диалекта, по проблематике преемственности традиций и передаче их детям. Для проведения семинаров приглашаются ведущие фольклористы, этнографы, педагоги и руководители фольклорных ансамблей Москвы и других городов.

Одним из проектов РФС выступает издательская деятельность. Союз издает собственный журнал «Вестник Российского фольклорного союза», сборники статей, выпускает методическую литературу, переиздает книги-раритеты. В последние годы РФС в лице своего Правления стал взаимодействовать с официальными структурами: с Министерствами культуры и образования, с Департаментом по делам молодежи и другими учреждениями. Подана заявка о включении РФС в качестве коллективного члена в Интернациональную (общественную) организацию фольклора при ЮНЕСКО. На заявку получен положительный ответ, но международная деятельность РФС не может реализоваться из-за отсутствия возможности финансирования зарубежных поездок. РФС сотрудничает с НИИ природного и культурного наследия им. Д. С. Лихачева, проводя совместные исследования. И, что особенно важно, Союз установил связи с регионами, получил поддержку местных администраций в проведении фестивалей, семинаров, творческих мастерских.

Вместе с тем, одна из важнейших сторон современной коммуникативной культуры не вошла в орбиту взаимодействия с РФС. Это

средства массовой коммуникации и, прежде всего, телевидение и радио. Единственная программа, отражающая жизнь фольклорных традиций в России — «Мировая деревня» (режиссер С. Старостин), продержалась на экранах страны, к сожалению, очень недолго. Нынешнее телевидение (в т. ч. канал «Культура») и радио фактически игнорируют само существование русской народной культуры. Чтобы хотя бы отчасти изменить ситуацию, сил Правления РФС, по видимому, не хватает. Однако, как нам известно, в региональных СМИ отношение к национальной культуре иное, нежели в столичных. Там фольклорное движение органично вписалось в «парад суверенитетов», и «местная музыкально-фольклорная традиция стала одним из знаков культурной и политической самодостаточности регионов»⁴⁸. Поэтому областные фольклорные ансамбли получают поддержку у администрации, финансируются, а их деятельность широко освещается местными СМИ.

Мы полагаем, что РФС, как он сложился к сегодняшнему дню, выполняет иную функцию, нежели создавшее его фольклорное движение. Если у движения главной целью было вернуть песню в повседневную жизнь людей, то у РФС как общественной организации задача более узкая — способствовать введению фольклорных текстов в современную культуру. Путь для этого у него немало. Среди них — фольклорные фестивали, которые ежегодно проходят в разных регионах страны и собирают городские (а с некоторых пор и сельские) фольклорные ансамбли со всей России. Во время фестивалей проходят творческие мастерские, где участники показывают результаты своей деятельности. На этих встречах идет интенсивный обмен информацией — взаимное обучение песням, играм, кадрилям и пр. Но фестивали РФС нацелены не только на внутреннее, групповое общение и самовыражение участников. Обязательно присутствует и другая составляющая, нацеленная вовне, на окружение, на общество: в тех городах, где проводятся фестивали, фольклорные ансамбли дают концерты, устраивают гуляния с вовлечением местных жителей в общее действо.

Говоря о функции РФС по введению в современную культуру фольклорных текстов, мы подразумеваем не только воспроизведение в быту и на сцене народных произведений, но и распространение их на материальных носителях (аудио- и видеокассетах, CD). Это стало важной частью издательской программы РФС. На кассетах и дисках за-

⁴⁸ Дорохова Е. А. Фольклорное движение в России... С. 204.

печатлены пение, инструментальные наигрыши в исполнении народных мастеров, выступления городских ансамблей, этнографические концерты, фестивали, праздники. Цель подобных изданий — сделать более доступными порой уникальные фольклорные материалы (в т. ч. из архивных собраний фольклористов). Это тем более важно, что их практически нигде не найти, кроме небольшого числа организаций, доступ в которые ограничен.

Записи аутентичных исполнителей фольклора, а также лучших городских ансамблей востребованы в среде любителей народной музыки, этих записей остро не хватает. Они используются в самых разных целях: служат образцами при обучении пению и пляске, материалом для изучения специалистами, наконец, являются источником эстетического наслаждения для любителей и знатоков народной культуры. Лишь быть способом передачи фольклорной традиции они не могут, поскольку в этом случае нарушается основной принцип механизма традиции — устный способ передачи умения от мастера к ученику. В последнее время проявилась новая тенденция: некоторые молодежные фольклорные ансамбли страны используют как материал для освоения традиционной музыки звукозаписи городских фольклорных коллективов, а не аутентичных исполнителей. Образцами для подражания чаще всего выступают признанные лидеры фольклорного движения — московские ансамбли «Казачий кругъ» и «Народный праздник», новосибирский ансамбль под руководством В. В. Асанова. Такие случаи не редки и относятся они, на наш взгляд, к проявлениям «второй жизни» народной культуры в новых условиях.

Анализируя проблему функционирования фольклорных текстов в современной культуре, нельзя упустить из вида важную роль фольклорных материалов, собранных в многолетних экспедициях специалистами — музыковедами, филологами, этнографами. Собираемые на протяжении многих десятилетий, эти записи служат не только исследовательским целям, но и играют роль культурного наследия народа. С недавних пор у фольклорных материалов, записанных три-четыре десятилетия назад, появилась новая функция — восстановления утраченных элементов локальных традиций. Поясним это на примере.

Известно, что в отдельных регионах нашей страны жизнь традиционной культуры более активна, в других — менее, а где-то она фактически угасла. В последние годы в ряде мест, районов, областей — там, где традиционная культура еще бытует, — наблюдается некоторое ее оживление. Оно связано, прежде всего, с деятельностью

специалистов в области фольклора, этнографии, энтузиастов краеведения, которые помогают сохранению и даже восстановлению ряда полузабытых элементов старинной обрядности, местных праздников, ритуалов и пр. Их многолетние усилия приносят свои плоды, поскольку в среде носителей аутентичной культуры, в сознании молодых поколений сельских жителей восстанавливается ценность и значимость своей локальной традиции. Образцом такого рода социально-проектной деятельности служит, в частности, многолетняя собирательская работа в Рязанской области фольклористов-музыковедов кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (руководитель Н. Н. Гилярова). В этом регионе традиционная музыка не только не уходит из бытования, но и приращивается за счет уже забытых, но возвращенных фольклорных произведений, запись которых осуществлялась преподавателями и студентами консерватории 30–40 лет назад. И местные жители — любители своих песен — разучивают их с магнитофонных записей и вводят в обиход.

Этот пример, на наш взгляд, относится к проявлению «второй жизни» народной культуры, несмотря на то, что место действия — село, аутентичная среда. В этом случае нарушен (хотя бы и частично) принцип непосредственной передачи умения от мастера к ученику. Тем не менее, в данном случае мы видим вариант наибольшего приближения к естественному функционированию традиции. Восстанавливая утраченное некогда звено в ее цепи, «вторая жизнь» фольклорного материала гармонично включается в бытующую культуру и растворяется в ней.

Социально-проектной деятельностью, связанной со стимулированием сохранения местных традиций, возвращением в среду бытования музыкального фольклора, просвещением общества в отношении народной культуры занимаются многие научные и учебные центры страны: Санкт-петербургский Центр фольклора и этнографии (руководитель А. М. Мехнецов), Областной центр русского фольклора и этнографии в г. Новосибирске (руководитель В. В. Асанов), Вологодский педагогический университет (руководитель Г. П. Парадовская), Воронежский институт искусств (руководитель Г. Я. Сысоева) и др.

Работа такого рода отчасти реализует идею возвращения селу «фольклористических долгов» города. На протяжении многих десятилетий село питало фольклористов своими богатствами — народными песнями, плясками, наигрышами, сказками и т. д. И теперь,

когда традиционная культура стремительно размывается, уходит из жизни сельчан, настала очередь города поддержать, стимулировать сохранение или восстановление ее утраченных элементов. Одним из примеров осуществления этой задачи мы считаем социальный проект московского ансамбля «Русская музыка» в Белгородской области (консультант Е. А. Дорохова, руководитель В. Н. Иванов). Многолетнее изучение местных традиций фольклористом-музыковедом Е. А. Дороховой, огромное желание помочь сохранению «поющего села» позволили ей вместе с участниками ансамбля стимулировать восстановление традиции проведения в селе Большебыково престольного праздника («Александры» в местном названии) и старинного свадебного обряда. Когда-то на «престол» в это село привозили ярмарку, а после нее устраивались гуляния с песнями, плясками и хороводами. Е. А. Дорохова сумела достичь понимания с районной и местной администрацией и добиться согласия на то, чтобы в этот праздничный день опять, как и прежде, в Большебыково стали привозить ярмарку. Заранее договорились с соседями из ближних поющих сел, чтобы они приехали в гости, поддержали большебыковцев. Праздник удался, все село запело. А свадебный обряд захотели показать московским фольклористам сами местные жители: «Знаете, какая у нас свадьба красивая!». В первый день, когда начали играть свадьбу для записи этого обряда на видеоаппаратуру, отношение к ней было как к разыгрываемой театральной постановке — и у москвичей, и у местных жителей. Но уже на второй день большебыковцы, увлекшись, стали воспринимать свадебный обряд всерьез, стали вносить необходимые с их точки зрения поправки: не может быть свахой разведенная женщина — у молодых счастья не будет! Надо ее срочно заменить! Под конец, на третий день в проведение свадьбы включилось уже все село. После этого немало молодых сельчан изъявило желание, чтобы их собственные свадьбы тоже игрались по-старинному. И действительно, несколько свадеб были сыграны с соблюдением старинного обряда под руководством пожилых женщин, хорошо знающих его ход.

Мы видим, как обрядам, фактически ушедшим из активного бытования, но еще сохранявшимся в памяти живущих носителей культуры, была возвращена «вторая жизнь». Уже более пяти лет жители села Большебыково по собственному желанию, без вмешательства инициаторов-фольклористов, празднуют и «Александры», и свадьбы по-старинному. По свидетельству Е. А. Дороховой, в селе еще сохраняются традиции фольклорного исполнительства, но уже

больше в домах, а не на улице, как это бывало раньше. Живет обряд колядования, который хорошо знают и с удовольствием исполняют дети на Рождество. У московского фольклориста есть надежда восстановить еще один значимый для села праздник — гуляния на Троицу. Но здесь существует проблема — луг, на котором всегда проходило это гуляние, распахан. А замена места проведения традиционного праздника нежелательна. Если удастся убедить местную власть больше не засеивать указанное сакральное место, то вполне возможно восстановить и этот обычай.

Как показывают приведенные выше примеры, аутентичный фольклорный текст возвращается, вписывается в первичную среду. Как можно охарактеризовать эти возрожденные обряды? Считать ли их памятниками культуры, восстановленными во всех деталях? Мы думаем, что в данном случае говорить о культурном наследии неправомерно, поскольку обряды исполняются носителями традиции не для показа зрителям, а по их собственному желанию, в бытовой ситуации. Следовательно, восстановленные элементы культуры выполняют функции прежних, традиционных, хотя и механизм их передачи путем наглядного обучения был нарушен. Тем не менее, переход элементов локальной культуры из пассивной формы хранения в активную следует считать «второй жизнью» традиции в новых условиях, максимально приближенной к ее бытованию. В ходе этого процесса границы между «первой» и «второй жизнью» традиции стираются.

Для культурологического анализа важно, что значат полузабытые обычаи, обряды, ритуалы для современных сельчан, живущих совсем по-другому, нежели 100 лет назад. Может быть, для них они уже экзотика, которая лишь привлечет СМИ и туристов? Или же нечто, затронувшее глубинные пласты сознания, возбудившее родовую память, восстановившее утраченные звенья некогда устойчивого бытия, движения по календарному и жизненному кругу? Думается, старые обычаи обрели свое место в современной жизни потому, что заняли пустовавшие много лет лакуны, наполнили ценностно окрашенными смыслами важные события в жизни людей. Они хотя бы отчасти вернули себе прошлые соционормативные функции и, как дань современности, сохраняют функции эстетические и развлекательные.

Очевидно, что социально-проектная деятельность по стимулированию локальной культуры крайне сложна. Она требует от инициа-

торов тонкого знания местной традиции, учета социально-демографических и географических особенностей данного региона, хорошего знакомства с жителями, носителями традиции, желающими и способными ее воспроизводить, и пр. Понятно, что стремление поддержать угасающую традицию не всегда венчается успехом. Разработанный для этой цели социальный проект может быть осуществлен в виде культурной акции, но не дать желаемого результата. Приведем в качестве примера работу одного из лидеров РФС — московского фольклорного ансамбля «Казачий кругъ», принимавшего самое активное участие в создании Центра казачьей культуры в станице Берёзовская Волгоградской области.

Участники ансамбля — люди разных профессий, объединенные любовью к казачьему фольклору, — поставили перед собой задачу создания концепции Казачьего культурного центра, сбор фольклорно-этнографического материала в районе, установление и привлечение к деятельности Центра знатоков казачьей традиционной культуры. Сумев заинтересовать своей работой московских художников и архитекторов, местную администрацию, краеведов, москвичи создали в ст. Берёзовской музей казачьей истории и быта, портретную галерею. Своими силами они воссоздали памятный крест, воздвигнутый на месте, где была основана станица, разрушенная еще в XVII в. Подготовили и провели праздник — с конным парадом казаков, с песнями и плясками, с вовлечением местных жителей и гостей в общее действо, с оригинальными сувенирами, красочными плакатами и пр. Словом, «культурный десант» из столицы провел мощную акцию. Однако ее результаты оказались не такими, как ожидалось. Работа Центра через некоторое время сошла на нет, поскольку местные энтузиасты были выжиты из структур Центра и вообще уехали из станицы, а местная администрация оказалась не в силах поддерживать заданный уровень и направление культурной деятельности. Соответственно, и главная цель — помочь возрождению в ст. Берёзовской фольклорных традиций — достигнута не была. Но, следует заметить, что жители, покинувшие Берёзовскую, — энтузиасты создания культурного центра — продолжили эту работу в другом районе и, возможно, их усилия еще принесут плоды.

Социально-проектной деятельностью по стимулированию локальных культур занимаются, как мы видим, и сельчане, осознанно стремящиеся к сохранению своей культуры. У местных жителей есть большое преимущество перед горожанами, поскольку это их родина,

их родовая культура. Проиллюстрируем подобную работу на примере деятельности центра «Кошав-гора» Кумылженского района Волгоградской области — одного из инициаторов восстановления, поддержания и сохранения традиционной казачьей культуры.

Районный центр традиционной казачьей культуры (РЦТКК) создали местные жители — молодые казаки, участники фольклорного ансамбля «Старина». В станице еще сохранились некоторые песенно-музыкальные фольклорные традиции, но они находились уже в стадии затухания. Не случайно своей главной задачей участники РЦТКК считают восстановление символических для казачьей культуры праздников и обрядов: Святки, Крещения, Рождества, Масленицы, Дня казачества, 9 Мая, Покрова, проводов в армию, встречи и пр. Их усилия сосредоточены на том, чтобы вызвать у станичников разных возрастов живой отклик, желание самим участвовать в этих обрядах и праздниках.

Под крышей РЦТКК объединилось большое число творческих коллективов, работающих на основе казачьей культуры: фольклорные ансамбли (взрослый «Старина» и детский «Сполох»), этнографическая детская студия «Горицвет», кукольный театр (вертеп), клуб для подростков «Истоки», секция рукопашного боя «Русский стиль», военно-патриотический клуб «Слава». Оборудуется изостудия, где будут учиться не только рисунку, но также традиционной резьбе по дереву, лепке из глины. Работники Центра разработали программы «Круг жизни», которые включают создание детского сада-ясель для малышей, начальной и средней школы с тем, чтобы воспитывать у детей и подростков понимание и любовь к родной культуре, чувство гордости за свой народ.

В РЦТКК ведется серьезная краеведческая работа. «Собрав богатейший материал по истории родного края в области этнографии, археологии, палеонтологии, быта, обычаев, традиций, РЦТКК получил юридический статус и право называться, становиться очагом культуры казачества. Молодым работникам Центра предложил свои услуги и был зачислен в штат знаменитый на всю Россию местный краевед Вениамин Александрович Апраксин, передавший Центру двести рукописей по истории родного края, археологические изыскания, уникальнейшие находки»⁴⁹. Еще одним важным направлением своей работы сотрудники РЦТКК видят создание «Фонда — Архива» по теме «фоль-

⁴⁹ Чушкин А. «И песни старые по-новому поют...». «Кошав-Гора» идет в гору // Волгоградская правда. 27 февраля 2001.

клор-этнография» и проведение комплексной постоянно действующей экспедиции («этнография, фольклор, краеведение, экология»)⁵⁰. Таким образом, социально-проектная деятельность РЦТКК «Кошав-Гора» нацелена на стимулирование «второй жизни» традиционной культуры в условиях угасания ее бытования.

Какова же культурная ситуация в местах, где еще сильны народные традиции? По-видимому, в разных регионах России она выглядит по-своему, хотя, как представляется, отличия эти не столь значительны. Вот какую картину показали праздники в честь 250-летнего юбилея легендарного атамана М. И. Платова, недавно проведенные на Дону, в бывшей и нынешней казачьих столицах — г. Новочеркасске и ст. Старочеркасской. Празднование в самом центре казачьей культуры проходило по обычному сценарию организованных культурных мероприятий, т. е. с разделением участников на исполнителей и зрителей, что, как известно, не является органичным для народного праздника. Репертуар выступавших коллективов составляли авторские произведения, посвященные казачеству, прославлению Дона, Хопра, а также обработки «общерусских» и казачьих песен, плясок и пр. И лишь три коллектива (казачьи ансамбли из хутора Ёлкин, станицы Кумылженской и фольклорный ансамбль из г. Новочеркасска) исполнили на празднике традиционный казачий фольклор. Причем, прозвучали не только плясовые и строевые песни, что уже стало привычным для выступлений большинства фольклорных ансамблей, но и исторические песни о Платове-герое.

Эти праздники, на наш взгляд, продемонстрировали разноликость народной культуры в донском регионе. Естественное бытование исконной казачьей культуры угасает. Одновременно она обретает свою «вторую жизнь», выражающуюся в разных формах — и близких и далеких в сравнении с аутентичным образом.

Говоря о «второй жизни» народных музыкальных традиций в современной культуре, следует обратить внимание на их преемников и продолжателей — детей, подростков, молодежь. Существуют разные формы обучения подрастающего поколения элементам народной культуры, схожие с теми, что применяются в практике работы со взрослыми. Здесь наблюдаются две тенденции. Одна состоит в стремлении обучать фольклору способом, близким самой традиции — посредством устной формы передачи, наглядного примера,

⁵⁰ Материалы, относящиеся к деятельности РЦТКК «Кошав-гора», предоставлены автору их разработчиком, директором центра Ю. И. Фудько.

привязанности к ситуации и пр. В этом случае выступление перед зрителями со сцены не рассматривается в качестве главной цели. Важнее помочь юным участникам влиться в народную культуру, почувствовать ее своей, родной, жизненной опорой. Вполне закономерно, что детей обучают не только пению и пляске, но и традиционным играм, знакомят с обычаями, поверьями, с народным костюмом и пр. Второе направление, напротив, ориентируется, прежде всего, на достижение сценического эффекта, успеха у зрителей. В этом случае при исполнении песенно-музыкального фольклора от участников не требуется соблюдение локальных особенностей той или иной традиции. В коллективах сценической ориентации исполняются не только народные произведения (чаще всего — их обработки), но и авторские; используется нетрадиционное инструментальное сопровождение, сценические костюмы не соответствуют местной традиции, песни и танцы которой исполняются. Обучение детей в таких коллективах происходит по тем же принципам, что и в учебных заведениях: разучивание и пение по нотам, а не со слуха, вокал, сценическое движение и т. д. Эти два направления можно назвать противоположными полюсами, между которыми располагаются детские и юношеские коллективы, определяющие себя как фольклорные.

Детские фольклорные ансамбли из регионов, в т. ч. и сельские, очень отличаются друг от друга. В частности, это можно было заметить на Рождественской елке «Казачий круг», проводимой в 2003 г. в Колонном зале. Различия между подходами коллективов к восприятию традиционной культуры представлялись очевидными. Ближе всех к полюсу «аутентичности» оказался детский фольклорный ансамбль «Сполох» из уже упоминавшейся станицы Кумылженская (руководитель Е. В. Фирсова). Формы работы с детьми в этом коллективе наиболее сходны с традиционным способом передачи фольклорных традиций от старших к младшим. Очевидно, оттого и дети-участники ансамбля выглядели со сцены не как маленькие артисты, а как обычные, увлеченные любимым занятием ребята, исполняющие фольклорные песни в свое удовольствие, а не ради аплодисментов. К этому полюсу тяготело еще несколько выступавших на елке коллективов (детские ансамбли из Сибири, с Амура и др.), которые осваивают местный, региональный стиль, придерживаясь в своей работе тех же принципов, что и «Сполох». Указанные ансамбли, на наш взгляд, стали своеобразным камертоном качества воспроизведения фольклора, осознанного, бережного отношения к традиционной культуре. Но

такие коллективы составляли лишь небольшую часть от всех участников казачьей елки в Колонном зале. Большинство было представлено типичными группами клубной художественной самодеятельности: они исполняли обработки народных песен и плясок — и казачьих, и других; использовали несвойственное инструментальное сопровождение (включая синтезатор); выступали в придуманных сценических костюмах, не соответствующих местной традиции. Все это мало соотносилось с заявленной казачьей темой, но, на наш взгляд, весьма точно отражало общее положение дел с традиционной культурой в ее локальных вариантах.

За последние десять лет в работе с детьми на основе традиции (в частности, казачьей) оформилось еще одно направление — это проводимый с 1994 г. Российский детский фестиваль «Казачок» (г. Анапа Краснодарского края). Фестиваль несет в себе элементы социального проекта, поскольку включает не только концерты, экскурсии, массовые мероприятия, «это еще и организация повседневной жизни участников фестиваля, которая становится также своеобразной моделью проживания каждого ребенка в культурно-исторической среде казачьего быта. Ведущим средством реализации этой модели являются элементы сюжетно-ролевой игры “Казачья станица”, встречи с казаками Кубанского войска, посещение кубанских станиц»⁵¹. Подобный опыт знакомства юных участников с казачьей культурой посредством вовлечения, погружения в обыденную среду, тоже представляется «второй жизнью» традиции в новых условиях и имеет, по-видимому, свои перспективы.

Наиболее распространенной и узнаваемой формой существования народной музыкальной культуры в городе была и, отчасти, остается клубная художественная самодеятельность. В недавнем прошлом эта форма проведения досуга активно поддерживалась государством. В практике клубных музыкальных коллективов (хоровых, танцевальных, оркестров народных инструментов) использовался в основном репертуар государственных народных хоров, исполняющих народные песни, пляски, наигрыши, но не в их аутентичном виде, а в обработках, приспособленных для показа со сцены. Эти произведения были рекомендованы репертуарными комиссиями для исполнения самодеятельными артистами, звучали по радио, телевидению, во время проведения праздников и т.д., что способствовало их широкому

⁵¹ Лето. «Казачок». Фестиваль // Опыт проведения Всероссийского детского фестиваля «Казачок». М., 2001. С. 4.

распространению. Однако фольклорные произведения, подвергшись вмешательству со стороны композиторов, поэтов, режиссеров-постановщиков, художников по костюмам, других специалистов, неизбежно теряют свою семантику, и, в лучшем случае, обретают новую. Они лишаются локальных стилистических особенностей, их язык упрощается (или, напротив, усложняется). Обработанные, стилизованные фольклорные тексты (вербальные, музыкальные, пластические и др.) становятся культурным продуктом, относящимся ко «второй жизни» народной культуры (см. гл. 4). Надо отметить, что этот продукт располагается весьма далеко от прообраза и составляет иной пласт культуры.

Развернувшееся в стране фольклорное движение почти не затронуло клубную сеть, потому что не вписывалось в привычные представления клубных работников о «народной песне» как композиции, выученной по хоровым партиям, с нот, в сопровождении оркестра и т. д. Мы не будем рассматривать клубные самодеятельные коллективы, поскольку этой теме посвящены многие научные исследования⁵². Отметим лишь, что их деятельность в области музыкального фольклора тоже осуществляется в рамках «второй жизни» традиции, которая очень далеко отошла от «первой». Следует добавить, что проектного начала в работе клубной художественной самодеятельности не наблюдалось, поскольку все ее мероприятия, репертуар и прочее были стандартизированы и не предполагали значительных отступлений от образцов, специально разработанных репертуарными комиссиями различных организаций — домов народного творчества, научно-методических центров народного творчества и др.

Сейчас количество клубов, а соответственно и коллективов художественной самодеятельности, сократилось. Тем не менее, они существуют и продолжают свою деятельность. Подтверждением тому стал 3-й Межрегиональный фольклорный фестиваль «Дорогие мои земляки», проведенный осенью 2003 г. в «Усадьбе Измайлово» в рамках празднования Дня города Москвы. Праздник, организованный силами московской администрации, был провозглашен фольклорным. Однако ни аутентичных, ни городских фольклорных ансамблей мы там

⁵² Сборники научных трудов НИИ культуры: Социальные и творческие проблемы художественной самодеятельности. М., 1981; Социально-психологические исследования функций художественной самодеятельности. М., 1983; Народное творчество: Перспективы развития и формы социальной организации. М., 1990 и др.; Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930–1950 гг. Кн. 1–2. М., 1995.

не встретили. Русскую фольклорную традицию олицетворяло собой несколько самостоятельных клубных коллективов, репертуар которых состоял из широко известных авторских произведений («Распрягайте, хлопцы, коней» и пр.). После их выступления «фольклорный» праздник продолжили звезды эстрады: И. Кобзон, С. Захаров, В. Толкунова, Н. Кадышева и др.

Для Москвы, где не сохранилось фольклорных традиций, подобная ситуация типична. Хотя еще 10–15 лет назад силами любителей русского фольклора проводились гулянья, праздники в Коломенском, Измайлово, где участвовали народные исполнители и звучал фольклор разных областей России. Мы видим, что стереотипы «культпросветовского» сознания среди людей, занимающихся организацией и проведением массовых праздников, не подверглись изменениям. Народная культура воспринимается и воспроизводится ими в упрощенном, обедненном виде, не вызывающем особого интереса и отклика у зрителей. Остается добавить, что обрисованная нами ситуация относится ко «второй жизни» народных традиций в современной культуре, находящейся в значительном удалении от образца.

Таким образом, формы «второй жизни» народных музыкальных традиций весьма многолики — и в городе, и в селе. Столь же многообразны и выполняемые ими функции. Мы полагаем, что функциональное назначение этих форм зависит от степени их близости к аутентичному образцу. В чем состоит главное различие между «первой» и «второй жизнью» традиции? В аутентичной культуре (в «первой жизни») фольклорный текст живет в своей собственной среде. Он порожден этой средой и несет присущие ему изначально соционормативные функции: структурирует жизнь людей в будни и праздники, определяет их взаимоотношения и др. Во «второй жизни» фольклорный текст функционирует уже в неаутентичном контексте. Попадая в иную среду, фольклор неизбежно меняет свою семантику, поскольку изменяются условия его воспроизведения: он исполняется на концертах, на фестивалях и пр., без учета календарной приуроченности, привязанности к определенному обряду, ритуалу, жизненной ситуации; со сцены, в условиях разграничения на исполнителей и зрителей и т. д. В такой ситуации фольклорный текст начинает восприниматься как художественное произведение, а, следовательно, теряет одни функции — соционормативные и приобретает другие — эстетические, познавательные (если это

концерт-лекция), развлекательные. Фольклор становится собственно искусством, утрачивая исходную синкретичность. Однако потеря соционормативных функций традиционной культуры в ее «второй жизни» происходит не всегда. В тех случаях, когда в живую традицию возвращаются забытые песни, восстанавливаются старинные обряды на селе, можно говорить о присутствии соционормативных обрядовых функций, при этом не исключая наличия функций эстетических и развлекательных.

Нам представляется, что все указанные формы существования народной культуры важны для полноценной жизни современного общества, которому необходимы разные уровни знания родной культуры — и ее начал, и ее новых форм, опирающихся на традиционные основы. Это знание становится все более актуальным, поскольку глобализация грозит поглощением, нивелированием национальных и особенно локальных культур, что может привести к утрате самоидентификации целых народов, в т. ч. и русского. Знание и бережное отношение к родной культуре помогут сохранить национальное своеобразие.

ВТОРАЯ ЖИЗНЬ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В ОБРАБОТКАХ И ПЕРЕРАБОТКАХ

В современном мире традиционная народная культура, в т. ч. музыкальная, выступает одной из составляющих культурного пространства — наряду со специализированной, массовой культурой и пр. Ее аутентичный слой становится все более фрагментарным, ареал бытования сужается, поскольку традиционный образ жизни, способы трудовых операций, обрядово-ритуальный жизненный уклад, образ мысли (миросозерцание) в настоящее время изменились не только в городах, но и в сельской местности. С развитием аудио и видеоаппаратуры, множительной техники, радио, телевидения исчезает замкнутость даже самых отдаленных поселений. Это не может не влиять на механизмы передачи традиционной культурной информации — письменная фиксация, печатная и аудиовизуальная продукция теснят устную традицию. В традиционном комплексе функций народной культуры начинают преобладать художественно-эстетическая, демонстрационная⁵³. Трансформируются среда обитания традиционной народной культуры, образ жизни, характер труда, информационное поле и пр. Меняется носитель аутентичной народной музыки. В итоге претерпевают изменения и культурные тексты. Утрачивается бывшее субстанциональное их единство. Культура в целом, в т. ч. народная, становится мозаичной. В ней переплетаются различные элементы, принадлежащие разным эпохам и типам культур. Ориентация на сохранение народной культуры, включая музыкальную, в современном неаутентичном контексте представляется нереальной (см. гл. 1), хотя возможно сохранение отдельных ее компонентов, в т. ч. фольклорных словесно-музыкальных текстов.

В подобной ситуации можно говорить не столько об аутентичном бытовании традиционной музыкальной народной культуры, сколько

⁵³ Народная культура в современных условиях. М., 2000.

о «второй» ее жизни, причем о «второй жизни» в культуре, точнее — существовании культурных текстов в современной социально-культурной среде, изменившейся под воздействием процессов глобализации. В данной проблеме можно выделить два аспекта.

Один из них — это ориентация на сохранение, поддержание текстов в неаутентичной среде при максимальном приближении к аутентичным образцам.

Другой — сознательное (или стихийное) использование различных элементов музыкальной народной культуры, прежде всего культурных текстов, в иных культурных ипостасях: в городском бытовом музицировании, в специализированной (профессиональной), популярной, массовой культуре, в авторском творчестве. Причем в новых условиях, особенно при наличии авторского вмешательства, эти тексты неизбежно подвергаются изменениям. Такой опосредованный способ работы с фольклорным материалом называют фольклоризмом. В этом случае фольклор утрачивает свою аутентичность, непосредственность, вариативность. Рассмотрим подробнее указанный способ функционирования народной культуры (в т. ч. музыкальной) в современной культурной практике.

Следует иметь в виду, что музыкально-фольклорные тексты, как и в целом фольклорные тексты, — это сложное образование. Музыкальный фольклор представляет собой синкретическое единство словесных и музыкальных составляющих, включающее следующие компоненты:

- интонационно-мелодический;
- ладо-тональный;
- метро-ритмический;
- тектонический (образуемый соотношением голосов по вертикали);
- структурно-композиционный;
- тембровый;
- словесно-поэтический.

Названные компоненты могут по-разному реагировать на изменения социокультурной среды, музыкально-интонационного контекста и по-разному влиять на текст в целом в его «второй жизни» в культуре. Это очень важный момент, определяющий интересующий нас ракурс рассмотрения народной музыкальной культуры. Ведь в результате формируются разные формы использования музыкального фольклорного материала, т. е. разные формы фольклоризма.

«Вторая жизнь» музыкальной народной культуры как многоэлементного целого в современных условиях стала возможной во многом благодаря сохранению ее в качестве культурного наследия. Это, как правило, материалы фольклорных экспедиций, представляющие собой по возможности точную фиксацию (аудио и видео, т. е. фонограммы, в т. ч. многоканальные, видеофильмы) музыкальных текстов в исполнении традиционных носителей, их расшифровки, тиражирование вне живого функционирования. При этом возможны некоторые указания на контекст — характеристики носителя (пол, возраст, социальный статус, образование и пр.), описание ситуации (где, когда, с какой целью произведена запись). Такого рода материалы концентрируются и хранятся в различного рода учреждениях: фольклорных комиссиях, фоно- и видеотеках, библиотеках, фондах, кабинетах фольклора учебных заведений, научно-методических центрах, центрах фольклора, домах народного творчества и пр. Эти тексты могут использоваться специалистами разного профиля: фольклористами-исследователями, музыковедами, композиторами, руководителями и участниками фольклорных ансамблей, а также, хоровых и оркестровых коллективов (профессиональных и любительских), ориентированных на народную культуру, учащимися. Цели использования подобных текстов также могут быть самыми разными: как материал для изучения фольклорного материала, для исполнения, для авторских обработок, для использования в авторском творчестве. Зафиксированные и «музеефицированные» фольклорные образцы претендуют на сохранение по возможности всех указанных выше элементов музыкально-фольклорных текстов, играют в основном мемориальную, художественно-эстетическую роль, а также выполняют функцию накопления и трансляции культурной информации. Эта функция становится особо значимой в современных условиях, в связи с усилением процессов глобализации, распространением массовой культуры.

Даже при сохранении всех или большинства составляющих, как уже говорилось, утрачивается социально-культурный контекст, среда обитания. Сам культурный текст в архивном, фондовом и иных видах хранения (в т. ч. в аудио и видеозаписи) теряет вариативность, потому что в большинстве случаев фиксируется только один из многих вариантов при сохранении основных компонентов: интонационно-мелодического (запись мелодии и подголосков с использованием многоканальной записи), ладово-гармонического, ритмо-метрического,

тектонического (вертикальное строение, голосоведение), структурно-композиционного, тембрового (в аудиозаписи).

Включение музыкально-фольклорных текстов в культурную практику в разных ее сферах, т. е. проявления фольклоризма, чрезвычайно многообразны.

1. Введение соответствующего текста в репертуар профессиональных и любительских фольклорных коллективов при наличии тенденции к использованию подлинных текстов, к максимальному приближению их к аутентичным (например, разучивание с «голоса» при длительных, непосредственных контактах с носителями фольклора, использование материалов фольклорных экспедиций, в т. ч. многоканальных записей, ориентация на локальные традиции и пр.; см. гл. 3). Это длительный и трудный путь овладения фольклорной импровизацией, манерой интонирования, интонационным и словесным локальным диалектом. Таким путем идут, как правило, фольклорные коллективы, ведущие исследовательскую работу, или ансамбли несценического, условно говоря, бытового назначения, которые стремятся работать с подлинными фольклорными образцами.
2. Использование фольклорного материала в обработках с сопровождением и без него (а cappella), авторские переработки. Это более распространенный тип фольклоризма, который приобретает опосредованный характер в тех случаях, когда фольклорный материал сознательно подвергается изменениям со стороны профессионалов (авторов и исполнителей). Причем их вмешательство может быть различным: от обработок, преследующих цель приспособить фольклорный текст к использованию в нетрадиционных условиях бытования (в городском музицировании: сольном, ансамблевом, хоровом; при использовании инструментального сопровождения в изначально а cappella-ных текстах), а также прямого включения фольклорных словесно-музыкальных образцов в некое новое целое (например, в сценические произведения: водевили, комические оперы и прочее) в качестве относительно самостоятельных эпизодов, номеров до авторских переработок, где авторское начало приводит к переосмыслению фольклорного первоисточника.
3. Собственно авторские произведения, построенные на фольклорном материале, опосредованном личностью автора. Данная разновидность фольклоризма будет затрагиваться лишь эпизодически.

Даже при самом бережном обращении с текстами, точной фиксации и расшифровки исполнение народной песни в условиях города, тем более на эстраде, сопряжено с изменениями социально-культурного контекста, изменением традиционной среды. Еще больше изменений вносит в аутентичные тексты влияние различных пластов музыкальной практики, отечественной и «инокультурной»: профессиональной (специализированной), популярной, молодежной и т. д., заполняющей современное поликультурное (мультикультурное) пространство; и, конечно, авторское вмешательство.

Следует различать такие разновидности фольклоризма, как обработки и переработки народных текстов (хотя те и другие представляют собой опосредованные формы использования фольклора), а также авторские произведения, построенные на фольклорном материале, хоть и впитавшие те или иные элементы народного мелоса, его образно-смыслового пласта, стилистики.

В *обработках* преследуется цель сохранить текст как целое (прежде всего мелодику, структурно-композиционный строй) при некоторых изменениях в каких-либо отдельных компонентах (в голосоведении, в словесных текстах, во введении гармонизации и т. д.) путем адаптации текстов к новым условиям, новым принципам музыкального мышления, к новой интонационной среде. Обработки могут носить спонтанный, неосознанный характер, а также сознательно стремиться зафиксировать, сохранить и ввести в оборот фольклорный (материал).

В *переработках* исходный аутентичный образец может разрабатываться и перерабатываться в зависимости от замысла автора, не нарушая при этом его основного мелодического рисунка, основной образной канвы.

В *авторских произведениях* фольклорный материал используется свободно, порой играя роль стимула для творческой фантазии. Связь с фольклором носит весьма опосредованный характер. Часто в этих произведениях нет прямого использования, тем более цитирования собственно фольклорных текстов. Но они явственно воплощают и сохраняют национальный колорит, особенности фольклорного национально-этнического мышления (интонационные комплексы, ладовый склад, ритмо-метрические и прочие особенности) и нередко становятся эмблемой национального искусства, например, норвежского (Э. Григ), польского (Ф. Шопен), венгерского (Ф. Лист, Б. Барток, З. Кодай) и др.

Проблема обработок и переработок фольклорного материала в его «второй жизни» как одной из разновидностей фольклоризма имеет длительную историю и связана с осознанием социокультурной и эстетической ценности народного творчества и в целом народной культуры. Это стало особой проблемой в России, начиная с XVIII в., когда народная музыкальная культура еще активно бытовала в аутентичной крестьянской среде по всей стране. В ту пору не ставилась задача «остановить мгновение», удержать становящийся хрупким, теряющий почву аутентичный фольклор. Здесь речь шла о том, чтобы адаптировать народные музыкальные тексты к иным (городским) условиям, приспособить к потребностям бытового, а также сценического музицирования, а, значит, переосмыслить их в иной системе координат, в основном в западноевропейской. Такая адаптация может представлять в нескольких ракурсах:

а) обработки народных песен и инструментальных наигрышей, сделанные музыкантами-профессионалами, с сопровождением (фортепиано, других музыкальных инструментов, инструментальных ансамблей, оркестров) и без сопровождения (*a cappella*), ориентированные на аутентичный образец, преследуют цель скрыть или, во всяком случае, целенаправленно не выявлять авторскую индивидуальность, сохранять верность оригиналу (в понимании автора), максимально приближаться к нему;

б) обработки, также принадлежащие профессионалам, но допускающие более свободное обращение с аутентичным образцом, и потому так или иначе, интуитивно или сознательно выявляющие их авторскую индивидуальность, тем не менее не нарушая основной образно-интонационной канвы;

в) один из способов адаптации, включения в оборот фольклорного материала — это цитирование отдельных элементов, чаще всего народных аутентичных мелодий, подчас не очень связанных с общим целым; такое цитирование представляет собой «наложение», аппликацию и нередко обуславливается общим замыслом;

г) переработки в процессе бытования фольклорного типа в иной культурно-исторической или даже национально-этнической среде;

д) целенаправленное использование народных аутентичных текстов в целом, их элементов (мелодий, попевок, интонационных оборотов) в авторском творчестве. Это может быть органическое вплетение народного текста в авторские произведения как неотъемлемого компонента (тема с вариациями, фольклорная цитата и др.), составляю-

щего музыкальную ткань; эпизодическое включение народных образов, несущих определенную образную нагрузку в авторском проекте как некоем органическом целом; разного рода экспериментирование с народными аутентичными текстами как материалом.

Так называемая «вторая жизнь» музыкального аутентичного фольклора в России не есть явление только современной культурной практики. Она уходит корнями в далекое прошлое. Если еще в первой половине XVIII в. можно было говорить о едином культурном пространстве, основанном на русской традиционной культуре, в т. ч. музыкальной, в рамках которой так или иначе функционировали все слои населения, то начиная с петровских реформ, когда открылись границы для разных форм и видов европейской музыкальной культуры, на ее основе стала формироваться специализированная музыкальная практика, противостоящая народным музыкальным традициям. Профессиональная музыка носила элитарный характер и охватывала в основном высшие социальные слои, тем не менее оказывая влияние и на городской музыкальный быт, который исторически питался исконной крестьянской обрядово-бытовой песенностью. По словам Б. В. Асафьева, в русские города, прежде всего «в столицы, вместе с крестьянскими подводами, продовольствием и ямщицкими тройками ехали народные напевы»⁵⁴. Большая часть сельского населения России еще долго оставалась в рамках аутентичной традиционной культуры. Крестьянское бытовое песенно-инструментальное (песенно-игровое, танцевальное) творчество в силу его изолированности от культурной элиты поначалу развивалось в рамках выработанной веками системы интонирования.

Однако именно города представляли собой своего рода лабораторию, где смешивались, взаимодействовали, перерабатывались живые интонации различного происхождения. Это были «заморские» и отечественные образцы. Например, канты (от лат. *cantus* — пение, песня, т. е. куплетная песня с симметрично построенной музыкальной строфой, известен в Польше с XVI в., в России — с XVII в.), романсы, марши, танцы (менуэты, полонезы, англезы и т. д.) и другие формы светского музицирования, несущие черты западноевропейского музыкального мышления. Влияния «чужих» образцов в известной мере затронули мелодику, характер ладотонального, метроритмического, тектонического строя, привнесли аккордово-гармонический склад в светскую музыку, бытующую в высших слоях российского общества,

⁵⁴ Асафьев Б. О народной музыке. Л., 1987. С. 106.

а также в церковную музыку (партесное пение). Они, безусловно, расширили спектр выразительных средств, но потребовали адаптации к базовому музыкальному контексту и затронули, прежде всего, сферу придворно-аристократического и городского музыкального быта, а также профессионального музыкального слоя.

Изменения, точнее усиление контактов с городом, мало-помалу стали вносить в традиционные народные системы новые навыки звукоизвлечения, а потом иные способы вживания нового типа мелодики с ее интонационно-гармоническим складом, построение новых интонационных комплексов, новых форм. Достаточно сравнить задиристую четко структурированную частушку и древнюю былинку, традиционную «причитать» невесты, чтобы увидеть результаты таких контактов. Однако до первой трети XX в. состояние музыкальной традиционной культуры позволяло ей перерабатывать «иноязычные» элементы, изменять их, сохраняя изначальный традиционный тип музыкального мышления.

Несомненно, западноевропейская система музыкального мышления была чужой, и требовался определенный адаптационный период, чтобы она прижилась на русской почве.

Сначала перенесение «чужой» (западноевропейской) культуры в России делалось руками ее носителей. С конца XVIII в. в стране работали итальянские, французские композиторы, чужеземные музыкальные коллективы, ввозились иностранные музыкальные инструменты, исподволь обучались и воспитывались в новой музыкальной системе национальные кадры, в т. ч. и за рубежом. Проблема органического соединения «чужой» музыкальной культуры с исконно русскими традициями, основанными на диатонической ладовой и метроритмической переменности, на подголосочной полифонии, сохраняла актуальность до XIX в. и эти процессы взаимодействия «своего» и «чужого» не могли не сказаться на традиционной народной культуре. Город формирует песенно-романсную лирику, основанную на переработке исконной национальной песенности в рамках западноевропейской «ученой» интонационно-гармонической системы с ее гомофонией (главенство одного голоса, подчиняющего все остальные), выделении и даже противопоставлении мелодии гармонически-функционально организованным аккордам. Такова частушка, основанная на литературных стихотворных размерах, опоре на гармонический остов мелодии, который поддерживается инструментальным сопровождением, а ее ритмическая конструкция — подтанцовкой. Влияние проявляется

и в функционировании старинной традиционной песни в ее «второй жизни».

Первые песенники, появившиеся в России, были плодами трудов профессиональных музыкантов, которые не ставили перед собой цель сохранить аутентичные народные образцы в их первозданном виде, но и не стремились целенаправленно изменять текст. Это были напевы, где все названные выше элементы, составляющие русскую народную песенность, переосмыслены, в основном спонтанно, в западноевропейской ладово-гармонической системе. Мелодика утрачивает исконную народную натуральную (диатоническую) ладовую окраску, ладовую переменность, метро-ритмика приобретает четкую квадратность, не свойственную народной песне, уходит подголосочная полифония, где каждый голос (подголосок) ведет свою линию, внутрислоговые распевы. Эти напевы предназначались для домашнего музицирования в дворянской, купеческой, мещанской среде и потому должны были быть несложными, доступными для любительского исполнения. Одним из первых оказался песенник «Собрание русских простых песен с нотами», составленный придворным музыкантом «камер-гуслистом» В. Ф. Трутовским (1776 г.), а также «Собрание русских народных песен с их голосами» (И. Прач и Н. А. Львов, 1790 г.). Обработки песен в сборниках сводятся к несложной гармонизации одноголосной мелодии и использованию приемов раннего клавирного изложения, характерных для европейского классицизма и сентиментализма. Эти приемы стали привычными в профессиональной и бытовой музыкальной практике XVIII в. При этом с текстами обращались свободно: изменяли, сокращали, «находя в речах великую неисправность», в записях мелодий выбирали наиболее простые варианты и т. д.

Данная традиция продолжала существовать и в XIX–XX вв., хотя можно говорить о более бережном обращении с фольклорным материалом со стороны видных деятелей музыкальной русской культуры (сборники, подготовленные Н. А. Римским-Корсаковым, М. А. Балакиревым, А. К. Лядовым и др.). Можно назвать и обработки марийских народных песен, сделанных Я. А. Эшпаем (отцом А. Я. Эшпая): несколько сборников мелодий луговых и горных марийцев в сопровождении различных инструментов и даже оркестра. Я. А. Эшпая отличает умение скрыть свою индивидуальность ради верности оригиналу⁵⁵. В XX в. на фоне успехов музыкальной фольклористики появляются обработки песен для хорового четырехголосного исполнения без сопро-

⁵⁵ Богданова А. А. Эшпай. М., 1987. С. 10.

вождения (a capella) — например, В. Ю. Калистратова, А. В. Свешникова. Обработки А. В. Свешникова и других композиторов нередко сделаны в академической традиции, т. е. для хора академического типа, каким и являлся, скажем хор, руководимый А. В. Свешниковым и ныне носящий его имя. Репертуар Государственного хора русской песни включал обработки старинных крестьянских песен, солдатских, ямщицких и т. д. Речь идет в основном о четырехголосном изложении с четким сопоставлением хоровых групп, как это сложилось в русском профессиональном хоровом искусстве, начиная с практики церковного партесного пения.

Особым явлением стали авторские обработки народных песен с сопровождением, где в фактуре довольно явственно просматривается индивидуальность автора. Таковы обработки народных песен, сделанные композиторами С. С. Прокофьевым, Е. К. Голубевым, А. В. Мосоловым и др. Особенно ярко проявился индивидуальный авторский почерк С. С. Прокофьева в сборнике «Русские народные песни» для голоса с фортепиано. Как писал сам композитор в статье о музыке к кинофильму «Александр Невский», он не стремится к стилизации древних напевов: русскую песню «надо было дать в современном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели 700 лет назад»⁵⁶. Это выявилось прежде всего в характере сопровождения, его фактуре и гармонических особенностях, которые отразили особенности авторской стилистики С. С. Прокофьева.

Новшеством второй половины XX в. оказались обработки, приближенные к народному первоисточнику. Их выполняли, как правило, руководители коллективов народной ориентации. Появилось стремление к постижению и претворению региональной традиции наряду с общерусской ориентацией, которая отчетливо просматривается в деятельности хора им. М. Е. Пятницкого. Как сказала художественный руководитель хора А. А. Пермякова, «мы — общерусский хор», т. е. в репертуаре хора имеются песни разных регионов России⁵⁷. Пример регионально-локальной направленности — обработки Н. К. Мешко для Северного хора на материале северо-западной фольклорной традиции, В. Г. Захарченко — на материале кубанского казачьего фольклора. Сюда же можно отнести уже названные выше обработки марийских народных песен, сделанные Я. А. Эшпаем, а также обработки марийских народных песен А. Я. Эшпая: песни «Чодра» («Лес») «Соловей» и

⁵⁶ Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956. С. 103.

⁵⁷ Встреча. 2003. № 2. С. 6

др., где видно бережное обращение с фольклорным материалом. В его обработках ярко проявляется национальный колорит: пентатонический (пятиступенный) склад мелодики, синкопирование с дроблением первой доли и др.

При всем достоинстве указанных обработок и близости их к оригиналу налицо изменения, которые свидетельствуют о том, что мы имеем дело со «второй жизнью» фольклора, функционированием его в иной среде, в т. ч. его сценической интерпретацией. В фольклорных текстах по возможности сохраняется ритмометрическая, ладово-интонационная основа, тембровая характеристика, тектоника. Отсутствует импровизационность, вариативность. На первый план выходят художественно-эстетическая, демонстрационная, трансляционная функции.

Разного рода обработки широко используются в современных условиях в работе различных коллективов, в т. ч. хоровых, профессиональных и любительских. Главным образом это сценическое бытование фольклорного материала.

Иную сферу функционирования народной музыкальной культуры, иную форму фольклоризма представляют собой переработки народной песенности, претворение ее в авторском творчестве разной жанровой направленности при стремлении сохранить исконный текст. Эта сфера также имеет длительную историю.

Наиболее ранняя форма авторского использования, которая тем не менее сохранилась до наших дней, — включение какой-либо народной мелодии в авторское произведение в качестве эпизода, хотя и несущего образно-смысловую нагрузку. Таковы комические оперы В. А. Пашкевича, Е. И. Фомина, Д. С. Бортнянского, представляющие собой сочетание речевых фрагментов с музыкальными. В ряде случаев мелодии подбирались заранее. Иногда это было прерогативой композитора, но нередко — автора словесного текста, подчас сочинявшего стихи «на голос» народной песни, популярной в городской среде и уже приспособленной к новым условиям. Нередко подбор песенных номеров носил случайный характер, и их включение в то или иное художественное целое не всегда становилось органичным.

К более удачным образцам можно отнести народно-бытовую оперу (народный водевиль) М. М. Соколовского на текст А. О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват». Авторы основывались на материале сборника В. Ф. Трутовского. Песенный материал здесь адаптирован в соответствии с традициями городского специализированного

музицирования, о чем речь шла выше. Он состоит из относительно самостоятельных фрагментов (аппликаций), хотя М. М. Соколовский (скрипач московского театра), подбиравший и обрабатывавший напевы, стремился достичь соответствия музыки и характера персонажа. Так, «Куплеты мельника» под наигрыш балалайки основываются, по мнению Ю. В. Келдыша, на плясовой песне «Ах, по мосту, мосту». «Санкт-Петербургский гостинный двор» (автор либретто М. А. Матинский, композитор В. А. Пашкевич) демонстрирует сочетание цитатности с элементами интонационного развития народного образца.

Нечто подобное представляли собой первые оперы, написанные композиторами русской академической оперной традиции, для вновь открытых национальных оперных театров в 1930-е гг., а также в послевоенные годы XX в., когда в ряде союзных республик еще не сформировались национальные композиторские кадры. Национальные мелодии включались в музыкальную ткань в качестве основных тем, образных доминант (например, оперы Е. Г. Брусиловского «Кыз-Жибек», «Жанбыр», созданные в Казахстане, произведения для оркестра казахских народных инструментов; опера В. А. Власова «Айчурек», «Манас», написанные при участии А. Малдыбаева для оперного театра Киргизской ССР, и др.). Национальный музыкально-интонационный песенный материал накладывается на типично академический, построенный на свойственный русско-западноевропейской традиции фон. Изменения происходят с появлением национальных композиторских кадров, когда развитие национальной музыкальной темы протекает в русле изначальной системы музыкального мышления.

Важной ступенью использования фольклорного традиционного материала становятся его переработки и авторские разработки. Их особенности — большая по сравнению с обработками авторская активность. Как правило, это проявляется в развитии традиционной мелодики при сохранении ее наиболее характерного облика: интонационных комплексов (попевок), ладовой, метроритмической, структурной основы. Такого рода переработки бытуют и в коллективной практике.

Переработки традиционных крестьянских песен существуют в разных народных слоях, средах: среди горожан, переселившихся из сел, представителей городских низов, в солдатской среде. Такие переделки принадлежат к разным периодам. Известны их записи начала XX в., в т. ч. в годы Первой мировой и гражданской войн. Например, солдатская походная песня «Гей, по дороге» является переработкой

народной песни «Эх, в Таганроге». Городские варианты крестьянских песен, по мнению фольклористов, в частности Т. В. Поповой, упрощаются под воздействием иной музыкальной среды, но сохраняют ладовые, метроритмические и прочие особенности⁵⁸.

Такие переработки, носящие стихийный, а не преднамеренный характер, удается зафиксировать в ситуациях, когда песня попадает в другой регион, в другую национальную и социокультурную среду, в другой исторический период, обретает иную функциональную принадлежность.

Например, песня «Вот мчится партия шахтеров, а вдоль продольной коренной» бытовала в годы гражданской войны со словами «Гудки тревожно загудели», а также в разных вариантах — во время Великой Отечественной войны. Романсовые интонации первоисточника сменились мужественным, даже суровым напевом.

При этом типовой народный распев (напев) может функционировать с разными текстами. Песня «Тучи темны, тучи грозны / По поднебесью идут...» становится строевой песней во времена А. В. Суворова, гражданской войны. В ней поется то о штурме Варшавы, то о борьбе с наполеоновскими войсками, то с фашистами в годы Великой Отечественной войны. («Тучи черны, тучи грозны / Из-за тучи дождь идет / Наши храбры партизаны / Со ученьица идут...»). Традиционный крестьянский напев имеет развитые распевы. Прихотливый напев зафиксирован Н. А. Римским-Корсаковым, каждый второй слог растягивается, распевается, что вносит ритмическую переменность, а ритмические акценты выступают заметнее⁵⁹. Эта песня переосмысливается и в городской среде в пении «под ногу». Уходят пунктиры, задержания, ритмический рисунок становится проще.

Упрощается и напев песни «Проводы» (стихи Д. Бедного), которая пелась на старинный традиционный напев «Ходила младшенька по борочку» или близкий к ней — «Я зимою то млада, да не пряла, / Ой, я весною то млада прогуляла...», а также, по мнению Э. Е. Алексеева, на напев, сходный с популярной украинской народной песней «Ой, що ж за шум учинився»⁶⁰. Напев приобретает более бодрый, радостно-танцевальный характер, минорное наклонение перемежается с мажорным. В данных примерах переосмысливаются словесные тексты при сохранении интонационно-мелодического остова.

⁵⁸ Попова Т. В. О песнях наших дней. М., 1950.

⁵⁹ Попова Т. В. О песнях наших дней. С. 51.

⁶⁰ Русский фольклор в инокультурном окружении. М., 1995. С. 63.

В инациональной среде также происходит переосмысление, переработка мелодики под воздействием базовой национальной культуры. В этом отношении интересен анализ якутского варианта уже упомянутой выше песни «Проводы», осуществленный Э. Е. Алексеевым. Он указывает на сокращение восьмиступенного диатонического двухголосного звукоряда до пятиступенного одноголосного якутского. Последний как бы переводит заимствованный напев в русло привычных якутских традиций, что ведет к своего рода компромиссу: мелодия утрачивает часть своего звукоряда, но раздвигаются межступеневые расстояния, одиннадцатисложник («Как родная меня мать / провожала») заменяется в якутской версии типовой семисложной строфой. В якутском варианте отсутствует широкий скачок в мелодии от конца первого к началу второго мотива. Но это не служит авторским вариантом и не обнаруживает авторского почерка.

Переработки, разработки народных традиционных образцов в российской (и не только российской) музыкальной профессиональной практике — достаточно распространенное явление; оно не ограничивается вариациями на фольклорную тему. Здесь можно выделить три подхода к традиционному, исконному интонационному материалу:

- 1) ориентация на приближение к исконному образцу («своему», т. е. соответствующему национальной принадлежности автора, а также инациональному), что не означает простое воспроизведение этого образца, но творческое претворение его в рамках авторской индивидуальности (наложение, переосмысление, варьирование, творчество на базе народных интонаций);
- 2) достаточно свободное обращение с фольклорным материалом с использованием современных выразительных средств и явственным проявлением авторского почерка;
- 3) использование фольклорного материала в качестве наложения на определенный интонационный фон, чаще всего инациональный, далекий стилистически (например, рок), своего рода цитаты.

В творчестве одного композитора могут присутствовать разные подходы. Ориентация на исконный музыкальный фольклор, максимальное приближение к нему может характеризовать не только творчество композитора в целом, но осуществляться в конкретных произведениях и соответствовать определенной задаче данного произведения. Таковы, например, «Курские песни» Г. В. Свиридова, «Три марийские песни» А. Я. Эшпая. Некоторые пьесы в «Русской школе игры на фортепиано» Т. Г. Смирновой (Шульц) построены на подлинных

народных напевах, имеющих цель ввести слушателей и учащихся в мир русских народных интонаций; поэтому они максимально близки к первоисточнику, хотя авторское прочтение отчетливо просматривается в подаче и переработке материала⁶¹. Например, «Свадебная», «Улица ли ты моя», «Ой, ковано колесо», «Пойду ли я, выйду ль я», «Во Москве, во городе», «Не шуми ты, мать, зеленая дубровушка» и др. При этом авторский почерк, авторское прочтение проступает во многих пьесах «Русской школы». В пьесе «Ой, да веселая беседушка» и других автором своеобразно даны не только переосмысленная мелодия, но и подголоски. Переработанный, переосмысленный текст все же представляет собой «вторую жизнь» фольклорного текста. Это один из способов его вписывания в современную музыкальную реальность, одно из проявлений фольклоризма.

Г. В. Свиридов в «Курских песнях» также исходил из аутентичного материала — записей народных песен Курской области, сделанных А. В. Рудневой и студентами Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Не следует забывать, что сам композитор родом из Курской области и его слуховой опыт формировался на курском фольклоре. Наиболее близок к записи «Ой, горе, горе лебедоньку моему», где выдержан двухголосный протяжный распев. Изменения напева и припева служат отголоском народного музицирования, поскольку народный певец каждый раз заново интонирует напев, невольно варьируя его, хоть и сохраняет основное ядро.

То же можно сказать об А. Я. Эшпае, с детства впитавшем марийский фольклор. Помимо прямых обработок, он создал произведения, в которых аутентичный материал органично сплавляется с собственным почерком и нестандартными творческими решениями. Таковы «Три марийских мелодии» (для кларнета и фортепиано). «Три марийские песни» (для голоса и фортепиано), «Легкие пьесы на темы народов Поволжья» (в т. ч. марийского) и др. Как считает А. Я. Эшпай, для него народная музыка — родной язык, но говорить на нем надо своими словами. Композитор создал множество произведений, где его индивидуальность просматривается очень ярко. В творчестве А. Я. Эшпая так или иначе проявились все указанные выше подходы к народной музыке, которая с детства была у него на слуху. Он шел от обработок и переработок аутентичных образцов до самобытных авторских произведений, где национальные традиции органично сплетены с принципами русско-европейского музицирования.

⁶¹ Смирнова (Шульц) Т. Русская школа игры на фортепиано. М., 1998. С. 3.

В последние годы в связи с процессами универсализации, глобализации, повышения интереса к разным инонациональным («чужим») культурам, а порой и погружения в них, появляются эксперименты, основанные на сочленении различных музыкальных составляющих, часто достаточно далеких по своей интонационно-образной природе, по стилевой и родовой принадлежности (джаз, рок, рэп).

Пример использования традиционного фольклора в относительно «чужой» музыкальной среде — это обращение к нему рок-, рэп-, поп-, джазовых коллективов и представителей иных современных направлений. В основном использование состоит в наложении народных мелодий на инонациональный фон, их цитировании или «параллельном» движении. Фольклорный ансамбль, возглавляемый Д. Покровским, фольк-рок-опера Б. Базурова расширяли горизонты традиции включением и попыткой ассимиляции инонациональных элементов. При этом они основывались на национальной базовой почве. Есть и движение в противоположном направлении — от современных стилей, инонациональных направлений, ставших базовыми, к национально-этническим интонационным элементам, обновляющим мелодический контекст. В результате появились эксперименты, связанные с включением фольк-интонаций в композиции рок-, рэп-, джаз- и прочих коллективов. Таково использование цыганских напевов в импровизациях группы В. Чекакина. Включает русские фольклорные попевки в джазовые импровизации И. Смирнов, эпизодически обращается к фольклору разностилевая группа «Рада и терновник», русским рэпером называет себя С. Пархоменко.

Скорее всего, такие опыты служат примером интегрирования, наложения разнонациональных элементов, где традиционная мелодия берется в ее исконном или максимально близком к нему виде, безотносительно к базовому инонациональному контексту.

Таким образом, «вторая жизнь» традиционного фольклора, нередко представленная в проектных формах, весьма многообразна. Поэтому важно понять и изучить природу не только аутентичной народной культуры, но также особенности, место ее «второй жизни» в современном поликультурном поле, возможности культурных взаимодействий.

ТРАНСФОРМАЦИЯ АНЕКДОТА В СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Анекдот занимает совершенно особенное место в смысловом пространстве «второй жизни» народной культуры, насыщенной и динамичной. Это происходит благодаря отличительным качествам анекдота, сформировавшимся в ходе исторического развития данного жанра: афористичности изложения и остроте сюжета.

Анекдоты чаще всего определяют как короткие рассказы, весьма разнообразные по тематике и по содержанию. Они отличаются шутиливой или же насмешливой окраской и завершаются неожиданным остроумным концом. Анекдот нередко резко сатиричен и обнажает социально непривлекательные черты повседневной жизни. Другой, довольно важной его характеристикой служит принадлежность к устным жанрам — пластичным, меняющимся при пересказе в зависимости от коммуникативной ситуации и социального опыта рассказчика. Иной раз анекдот предстает как комический вариант отдельного эпизода из биографии вымышленного или реального лица. Это могло быть происшествие с какой-нибудь знаменитостью — монархом, философом, государственным деятелем или иной известной личностью. В основу сюжета закладывалось именно примечательное событие в следующих вариантах: необычный поступок, остроумный ответ или сочетание того и другого. Героями выступали как исторические личности, современники, так и мифические, сказочные персонажи, образы которых менялись в зависимости от восприятия, эстетических вкусов и общественных взглядов современников. Еще в Древней Греции (I–IV вв. н. э.) такие истории записывались в виде сборников, но одновременно могли передаваться и из уст в уста. Живое слово становилось письменным, а записанные рассказы обретали две жизни: в первой — характерное для фольклора устное повествование, во второй — они

приближались к литературе (появлялся фиксированный вариант текста). Таким образом, как фольклорная, так и литературная традиция сосуществовали и, скорее всего, постоянно влияли друг на друга⁶². В результате двоякого существования анекдотов впоследствии возникла тенденция взаимопересечения устных и литературных текстов, а главное — появления «второй жизни» этих забавных повествований, закрепленных в сборниках и сохранных как примета времени. Обретя «вторую жизнь», анекдот расширяет диапазон воздействия: он обращен к образованному современнику, соотечественнику, а не только к собеседнику и слушателю. Узнаваемые лица складывались в узнаваемые типы персонажей, а известные имена добавляли рассказу остроты. Например, в античности сохранялись многочисленные истории о философе Диогене. В одной из них рассказывается, как Диоген, услышав, что некий чиновник за мелкую казенную кражу осужден на смерть, сказал: «Малого вора большим судить не трудно»⁶³.

В культуре средневековья тоже существовали характерные персонажи, равно действовавшие как в народных текстах, так и в литературных произведениях. Это были, прежде всего, современники, далее — библейские, мифические и сказочные герои, олицетворявшие добродетельное или порочное поведение. Но наиболее типичная фигура средневековых повествований — шут, «дурак», переворачивающий привычные для людей того времени представления о действительности и превращающий серьезное жизненное явление в насмешку. События маркировались «наизнанку», оценки двоились⁶⁴.

Важно, что в античном, в средневековом анекдоте, в забавных рассказах последующих веков вплоть до современных нам, есть узнаваемые персонажи, игра с подменой понятий, предельное обострение конфликтных ситуаций. Все это вместе взятое производит комический эффект.

Пересечение фольклора и литературы было свойственно и эпохе Возрождения. Литературная новелла, короткая новелла-анекдот сближалась по тематике, некоторым излюбленным сюжетам и персонажам с устной традицией, повествующей о монахах, дворянах, горожанах и крестьянах, ловких мошенниках, неумных и некомпетентных судейских, неверных мужьях и женах, шарлатанах-медиках, выпивках и глупцах. В сравнении с другими повествованиями эти рассказы были

⁶² Курганов Е. Анекдот как жанр. М. 1997. С. 7–8.

⁶³ Знаменитые шутят. М., 1997. С. 111.

⁶⁴ Даркевич В. П. Народная культура средневековья. М., 1988. С. 165.

краткими, что наряду с комической, бытовой тематикой сближает их с анекдотом в нашем обычном, повседневном понимании⁶⁵.

Мы заново соприкасаемся с легко узнаваемыми персонажами. Они представляют некие социальные и жизненные типы, хорошо знакомые современникам и получившие вполне определенную оценку, которая сохранилась для последующих поколений благодаря письменной трансляции. Героям может быть присвоено любое имя, тем более у каждого времени эти герои свои и схожие роли могут принадлежать, казалось бы, совершенно разным социальным, фольклорным и литературным персонажам.

Имея столь давние сюжетные и повествовательные традиции, анекдот в качестве жанра, близкого к современному, т. е. не только примечательной, но и забавной, иногда поучительной короткой истории, утверждается к XVIII в., а в России — к концу этого столетия, во многом под влиянием французской культуры. Правда, в указанное время речь идет главным образом о литературном анекдоте. Тем не менее такие повествования пересказывались, а многие их сюжеты были свойственны фольклорным текстам. В следующем столетии они прочно вошли в устный обиход — со всем многообразием сюжетов и тематики. Свое влияние оказали и особенности культуры-восприимчивости, в частности наличие в ней жанров народной прозы (народные бытовые сказки и анекдоты). Устное повествование было общей особенностью. Под понятие анекдота, соответственно, подпали самые разнообразные тексты: в его основе могло лежать историческое событие, характерное происшествие — чаще поучительное, а также комическое, забавное (какая-либо бытовая сценка, характеризующая нравы людей разных слоев или групп общества). В последнем качестве анекдот прочно вошел в литературу. И здесь особенности устной и письменной коммуникации пересекались, поскольку тогдашние анекдоты, бытовавшие, наряду с устными историями, в определенной социальной среде, подчас имели одних и тех же героев, и что самое важное — предполагали близость культурного уровня и вкусов слушателя и рассказчика, или чтеца, автора и читателя. Излюбленные темы, сюжеты и персонажи были близки и понятны людям, жившим в одну эпоху, в одной стране. Конечно, речь идет в основном о культуре образованных, привилегированных классов общества, обладавших своим «фольклором», но все же знакомых также со многими образцами на-

⁶⁵ Михайлов А. Новеллисты французского Возрождения. Вступительная статья // Новеллисты французского Возрождения. М., 1988. С. 35.

родной прозы и поэзии. Да и законы жанра — обыгрывание комедийных ситуаций, насмешка над определенными социальными типажам или иной раз вполне реальными лицами, наряду с относительной (по сравнению с другими жанрами) краткостью повествования — сближали довольно разные культурные традиции друг с другом⁶⁶. Образ героя анекдота содержит социальные характеристики, дающие представление о некоем человеческом или социальном типе, характерном для данной исторической эпохи и воссозданном в ходе повествования. Его трансформация (преобразование) происходит в зависимости от реалий эпохи и требований жанра. То же касается сюжетов. Реальные события, преломленные в сознании людей, предстают в виде рассказа с множеством разных версий. Каждая эпоха обозначается неповторимыми, свойственными только ей чертами социальности. Отбор среди множества версий подобных историй — забавных, поучительных и просто веселых, смешных — происходил в соответствии с социальными представлениями и вкусами людей, живших в то или иное время и принадлежавших к разным слоям общества.

В социологических и социально-психологических исследованиях литературы, искусства и, главное, фольклора понятие образа раскрывается в качестве модели, представляющей наиболее узнаваемые качества социальных общностей или отдельных людей, жизненных ситуаций. Эти качества воссоздаются в текстах. Разносторонний анализ жанра анекдота представляет особый интерес, поскольку ни один образ, в т. ч. и анекдотический, не может определяться только через какую-либо одну характеристику — он предполагает, прежде всего, коллективный культурный опыт, достаточно многослойный, обусловленный осмыслением каждой конкретной эпохи и социальной общности. Рассмотрим, как разные исследователи анализируют этот опыт. Он рассматривается в разных аспектах — таких, как первичное восприятие человека, реальная жизнь, художественное творчество и, наконец, время. В. Я. Пропп в известной работе «Русский героический эпос» отмечает, что образ героя несет важные характеристики, свидетельствующие об общественных нравах эпохи, ее человеческих идеалах, нормативах поведения и жизни в сообществе⁶⁷. В этом смысле народная фантазия следует закономерностям социального восприятия, обладающего, кроме устойчивых стереотипов, способностью пластически меняться согласно требованиям реальности. Применительно к

⁶⁶ Русский литературный анекдот. М., 1990. С. 11–15.

⁶⁷ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1957. С. 58.

жанру анекдота уместно отметить, что социальные черты, особенно общественные нравов, а не особенности личного характера, приущи и его персонажам. С той разницей, что серьезность эпоса подменяется комическим рассказом. Преображение серьезного рассказа в комичный, зачастую насмешливый, отмечалось М. К. Азадовским, речь об этом пойдет ниже. Бытовые реалии, особенности коллективного опыта и восприятия не могли не оказать влияния на формирование, развитие и преобразование сюжетов и образов анекдота.

Известный социолог И. Гофман писал, что каждый образ, будь то реальное лицо или вымышленный персонаж, осмысливается в зависимости от его действий в отношении других людей, частных событий его жизни, сопутствующих обстоятельств, а также интерпретации очевидцев. В повседневной жизни это происходит так. Совокупность действий, совершаемых в какой-либо ситуации, вписывается в одну из многочисленных ролей, исполняемых индивидом в процессе «социальных инсценировок».⁶⁸

Описание выглядит достаточно убедительным: мы видим взаимосвязь реальных событий и человеческого восприятия в реальной жизни. В данном случае важно то, как образ реального лица преобразуется в фольклоре и в авторском творчестве человека. В частности, в таком по преимуществу устном жанре, как анекдот. Примером «социальной инсценировки», преподнесенной в форме анекдота (классический сюжет здесь явно подвергнут литературной обработке), может служить следующая короткая сценка.

«Супружеская пара обсуждает последнюю кинопремьеру.

— Дорогой, я не понимаю, что все нашли в этой Анджелине Джоли. Ну, что получится, если отбросить ее смазливое личико, чувственные губы, вздымающуюся грудь, точеную фигурку, кошачью грацию?

— Ты»⁶⁹.

В более простом, обиходном варианте этот сюжет развивается довольно кратко. «Стоит Петрова перед зеркалом и говорит: “Ну и морда! Так и надо этому Петрову!”»⁷⁰. Здесь диалог заменен монологом, поскольку действует один персонаж, отсутствует сравнение. Инсценировка представлена как бы «наизнанку», поскольку формально разыгрывается «для себя», но сохранена адресность — муж, а вот пози-

⁶⁸ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 1998. С. 301–302.

⁶⁹ Комсомольская правда. 2005, № 155.

⁷⁰ Анекдоты. М., 1995. С. 101.

ция жены изменена, она вовсе не хочет быть привлекательной. Образ персонажа (в наших примерах — несимпатичной супруги) выстраивается через речевые оценки и ситуации.

По мнению ряда исследователей, словесные описания человеческого характера и нравов, данные в художественных текстах, несут информацию о том, как выглядит, какое впечатление производит событие или человек на окружающих, какими качествами характера он обладает, а также создают «эффект сопричастности» событиям. Любой человеческий образ, особенно образ главного героя или героини, преподносится через описание его поступков по отношению к другим персонажам, через описание внешности, фактов биографии, лежащих в основе сюжета, а также самовосприятия, восприятия другими персонажами; эти элементы могут быть представлены через диалоги, внутреннюю речь персонажей или в авторском нарративе. Правда, применительно к фольклору, и в частности к анекдоту, важны особенности социальности и культуры, а не личные качества персонажа. К тому же текст анекдота изменчив, вариативен, воспринимается в динамике разных повествований и кратких рассказов, циклах или сериях. Заметную роль играет форма таких рассказов. Например, рассказ может быть построен в форме диалога, отдельной фразы, краткого описания. Тут мы сталкиваемся с жанровой особенностью анекдота, его краткостью, исключаяющей любые описания персонажей, тем более подробные и развернутые. Поэтому несмотря на общие черты — наличие сюжетных схем, героев, — говорить об образах последних можно только после сопоставления разных текстов или же вариантов одного и того же текста, рассказов с одними и теми же героями. При этом необходимо учитывать реалии времени и конкретные ситуации общения. Примером может служить анекдот, обыгрывающий рекламный слоган: «Страшный сон проститутки. “Все входящие бесплатно”»⁷¹.

Любой образ, в т. ч. фольклорный, также несет в себе опыт непосредственного коллективного восприятия действительности. В этом заключается важная особенность анекдота как жанра. Говорить об индивидуальных чертах образа здесь не приходится. Вот почему для нас представляет особый интерес социально-психологическая характеристика образа, данная Б. Ф. Ломовым, А. Н. Леонтьевым, С. Д. Смирновым.

⁷¹ Записан автором в ходе социологического опроса, проведенного в июле–августе 2003 г. в рамках сектора Современной народной культуры (РИК, Москва). Объем выборки — 213 человек.

Образ — то, как человек что-либо воспринимает, — служит связующим звеном между разными уровнями реальности: виртуальным, воссозданным в творчестве художника или писателя, воображением индивида и подлинными личностями, явлениями или событиями. В повседневной жизни он представляет собой отражение какого-либо объекта, предмета или события в связи со вполне конкретной ситуацией⁷². Многочисленные образы, возникающие в различных обстоятельствах, несут краткую информацию о каком-либо предмете, событии, явлении. Они сохраняются в памяти человека в связи с исходной ситуацией, но не остаются неизменными⁷³. В обычном человеческом общении они оживают в многочисленных «рассказах о жизни» и, конечно же, анекдотах. Добавим, что для жанра анекдота характерна инверсия — подмена изначальных качеств образа героя, приобретение им прямо противоположных. В этом сказывается влияние жизненных обстоятельств и их изменений, переоценка ценностей, происходящая в ходе жизненного цикла соприкасающихся поколений. В анекдоте отображаются краткие, но наиболее яркие моменты. Перевертывание позиций подчеркивает их значения и придает остроту восприятию.

Формирование образа — сложный, развертывающийся во времени процесс. При этом в каждой его фазе выявляются все новые свойства предмета и уточняются те, которые уже были определены. Дополнение образа происходит постоянно, в зависимости от изменений самого предмета, изменений в среде наблюдения, в особенностях восприятия и душевном состоянии наблюдателя. Со временем в развертывании динамики образа возможны отступления, искажения, а также трансформация образа, в которой его сходство с объектом восприятия становится достаточно отдаленным. Тем не менее, подобные преобразования не лишают его взаимосвязи с первоисточником⁷⁴.

Жанр анекдота в этой связи довольно показателен. Типичные герои, о которых уже говорилось выше, становятся результатом коллективного восприятия и коллективного опыта; индивидуальные оттенки проявляются непосредственно в процессе общения, но и здесь представлены, прежде всего, социальная группа и культурная среда.

В фольклоре и художественном произведении воспроизводится образ, сформированный у отдельного человека или у большой группы

⁷² Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М., 1984. С. 444.

⁷³ Русский фольклор. М., 2002. С. 15–29.

⁷⁴ Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1977. С. 30.

людей по общим законам. Он ассоциируется с какой-либо социальной ситуацией. Указанный опыт аккумулируется и обобщается, претворяясь в образ героя (героини), наделенный какими-либо исключительными качествами. В то же время на восприятие человека влияют не только его личные особенности или опыт его поколения, но и культурное наследие, воздействие которого убедительно описал Э. Кассирер в работе «Идея и образ»⁷⁵. В анекдоте эти качества могут заменяться на противоположные свойства: красота на уродство, разум на глупость, или же их проявление происходит в несоответствующих обстоятельствах. Так, мифологическая красавица преобразуется в непривлекательную супругу, а мудрец и герой заменяются шутом, безумцем. Не менее важную роль в этой связи играет унаследованный коллективный опыт душевных переживаний, проанализированный в известной работе К. Г. Юнга «Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы». Душевный опыт поколений сохраняется в элементарных образах (архетипах, переведенных на язык общих понятий в виде сказок, мифов) и в художественном творчестве. Как пишет К. Г. Юнг, «в каждом из них заключена часть человеческой психологии и человеческой судьбы». Типичная ситуация, в которой произошло возрождение архетипа, соединяет душевную жизнь индивида с душевным опытом поколений.

Одной из форм проявления архетипов в повседневной жизни выступают коллективные представления, связанные с какой-либо социальной мыслью, идеей. Поэтому любая связь с архетипом, пережитая она или просто выражена, затрагивает душевные струны человека. Через такую взаимосвязь личного и всеобщего К. Г. Юнг характеризует «тайну художественного воздействия», а также социальной значимости творческого и коммуникативного акта⁷⁶. В другой работе — «О феноменологии духа в сказке» — К. Г. Юнг прослеживает взаимосвязь между образами мифов и сказок. Те и другие оказываются преобразованием (трансформацией) архетипов. Проявление человеческого духа в образах мифов и сказок влечет за собой постоянное их изменение; в зависимости от страны и эпохи им придаются разные оттенки⁷⁷. Происходящее в анекдоте превращение серьезного или возвышенного события в смешное происшествие воссоз-

⁷⁵ Кассирер Э. Идея и образ // Опыт о человеке. М., 1998. С. 254.

⁷⁶ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы. М., 1993. С. 58–59.

⁷⁷ Юнг К. Г. О феноменологии духа в сказках // Юнг К. Г. Божественный ребенок. М., 1997. С. 31.

дает эмоциональные связи с культурным наследием прошлого. Человек снова переживает давно забытые события; смех, комизм освежает восприятие, не умаляя их ценности и социального значения. Добавим, что характерные для анекдота образы ловкого плута и глупца можно рассматривать как парадоксальное проявление героического архетипа. Существование в разных ипостасях придает этому архетипу необыкновенную живучесть, позволяя переживать века.

Так, особенно в чуткой, живой и переменчивой народной речи исторически изменяются и образы, и сюжеты. Анекдот как преимущественно фольклорный жанр, передающийся при непосредственном общении людей, не представляет исключения. Сюжеты, построенные на контрасте или парадоксе, варьируют в зависимости от вполне ощутимых реалий времени и культурной среды. Образы, как важная сюжетная компонента, играют существенную роль в преобразовании сюжетов.

Н. М. Зоркая в работе «Лубок. Фольклор. Экран» отслеживает взаимосвязь между сюжетами и образами персонажей фольклора, лубочной литературы и массовой культуры. Сюжеты фольклора и образы персонажей строятся на коллизиях судьбы героя или героини, борющихся со злом, преодолевающих козни недоброжелателей или превратности судьбы. Эти образы проникают из традиционного фольклора в литературу и искусство под масками современников⁷⁸. Удачным примером такого перехода персонажей из традиционного фольклора в современный и в массовую культуру может служить следующий анекдот.

«Решил как-то Кощей Бессмертный жениться. Приходит он к Бабе-Яге и говорит ей:

— Слышь, ты, выходи за меня замуж.

А Баба-Яга ему так кокетливо:

— Не для такого, как ты, в лесу ягодка цвела».⁷⁹

Примером неявного использования «истории Золушки» в комическом варианте служит анекдот про генерала и его жену, которая говорит ему: «Кто в твоей деревне мог знать, что ты будешь мужем генеральши»⁸⁰.

Уместно отметить, что один и тот же персонаж может выступать и как «серьезный герой», и как герой анекдота. Таков, например, по-

⁷⁸ Зоркая Н. Я. Лубок. Фольклор. Экран. М., 1994. С. 83.

⁷⁹ Свежие анекдоты за праздничным столом. М., 2000. С. 65.

⁸⁰ Порожняков А. Анекдоты для дома, для семьи. М., 1997. С. 185.

линезийский мифический персонаж — Мауи, который выступает как в роли культурного героя, дарящего людям блага и удобства, так и ловкого плута, насмешника⁸¹. Соединение комического и серьезного начал очень реально. Текст анекдота чрезвычайно показателен, благодаря особенностям этого жанра: предельной обостренности ситуации и краткости изложения. В этой связи характерны следующие анекдоты.

«Я свою тещу тоже на юг отправил. В Ирак»⁸².

«Молодой человек выбирал для своей девушки розы на день рождения в цветочном магазине. Он собирался купить ей столько роз, сколько ей исполнилось лет, как он обещал. Хозяин нашел его симпатичным, добавил еще дюжину. Получив подарок, девушка перестала с ним общаться».⁸³

«Новый русский описывает отдых на курорте в восторженных выражениях: “Там было все. Девочки для меня, песок и море для детей, обжигающее солнце для жены и акулы для ее матери”»⁸⁴.

Здесь мы видим подмену блага вредом, причем во втором анекдоте она происходит неумышленно, произвольно. Такая подмена, как уже упоминалось ранее, характерна для мифов о трикстере и культурном герое.

Во второй половине прошлого столетия в российском городском фольклоре широко бытовали анекдоты-сериалы про Василия Ивановича и Петьку. В них происходила подмена образа героя на образ плута или недалекого человека, совершенно не похожий не только на реальное историческое лицо, но и на сложившийся в народном сознании образ героя гражданской войны⁸⁵.

Любой человек, существующий в таком реальном и, добавим, таком изменчивом, иногда опасном социуме, предстает в устных повествованиях разного жанра во всем своем жизненном разнообразии. По наблюдению М. К. Азадовского, в комическом варианте народной сказки драматические события, изложенные в более древних источниках, предстают в забавном виде, человеческие пороки и слабости

⁸¹ Курганов Е. Анекдот как жанр. М., 1997. С. 238.

⁸² Записан автором в ходе специально проведенного социологического опроса в 2003 г.

⁸³ Порожняков А. Анекдоты для дома. С. 136.

⁸⁴ Порожняков А. Анекдоты для дома. С. 224.

⁸⁵ Путилов Б. Н. Пародирование как тип эпической трансформации // От мифа к литературе. М., 1993. С. 89.

подвергаются не прямому порицанию, а осмеянию. Таков, например, образ неверной жены-грешницы, осуждаемой религиозной и общественной моралью. Он трансформируется в комический образ плутовки, хорошо известный как в фольклоре, так и в литературе⁸⁶. В качестве примера приведем анекдот, хорошо известный во второй половине прошлого столетия.

«Муж возвращается домой ночью и застаёт жену с любовником. Происходит следующий диалог.

— Что это такое?

— Это твой начальник.

— Тогда закрой его ноги одеялом, а то простудится»⁸⁷.

Серьезность мифа, апелляция к сакральному смыслу сменяется пониманием слабости человеческой природы и насмешкой над собственным несовершенством. Впрочем, мифологии вовсе не чужды комические ситуации. Достаточно вспомнить эпизод гомеровской «Илиады», в котором Гефест ловит неверную Афродиту и Ареса в сети; застигнутые врасплох, они становятся объектом насмешки богов⁸⁸.

Можно сказать, что образ героя современного анекдота не просто родствен образам фольклора. Он связан с ними неувядающей даже в современном социуме традицией устного рассказа. Фольклорные образы модифицируются в зависимости от особенностей восприятия людей конкретной эпохи, законов жанра и творческих идеалов и задач автора. В анекдотах они преобразуются в образы конкретных личностей, действующих в условиях реального социума; их происхождение можно проследить скорее по сюжетным линиям и ходам, чем по принципу буквального, прямого сходства. Они предстают в качестве людей, вовлеченных в личные драмы, исторические события и систему социальных отношений, а не сказочных или мифических персонажей.

Выше мы рассмотрели имплицитную (скрытую) форму существования фольклорных образов, модифицированных почти до полной неузнаваемости. В данном случае трансформация происходит согласно общим законам эволюции образа — от мифического к сказочному, литературному и, наконец, анекдотическому. Если принять концепцию К. Г. Юнга, трансформации подвергается не непосредственно фольклорный образ, а элементарный образ — архетип, изначально суще-

⁸⁶ Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре. М.—Л., 1960. С. 37.

⁸⁷ Анекдоты. М., 1995. С.73.

⁸⁸ Гомер. Илиада. М., 1948. С. 231.

ствующий в бессознательном человека. В мифах, сказках, произведениях литературы и искусства он претерпевает самые разнообразные изменения в зависимости от личного и социального контекста восприятия. Такая этиологическая связь предопределяет сознательный выбор в процессе креативного акта, и мы имеем дело с современной модификацией древнего элементарного образа, общего для культур разных народов и разных эпох. Идеи Э. Кассирера напоминают нам о культурном влиянии и заимствовании, а также о взаимосвязи отдаленных эпох. У М. К. Азадовского можно найти упоминание прямого заимствования, когда сказка, бытующая в живой народной речи, сначала записывается, а потом подвергается литературной обработке⁸⁹. То же самое могло происходить с персонажами народных бытовых и анекдотических сказок.

В качестве культурного феномена анекдот в равной мере связан с прошлым и настоящим и, в конечном счете, с историко-социальной мыслью обычного человека, оживающей в устных повествованиях. Реакция людей на важные общественные события, условия быта воспроизводилась в более или менее коротких рассказах.

Как повседневное явление социальной жизни человека, анекдот, независимо от темы, выполняет важные функции: во-первых, как способ снятия оппозиций (социальная адаптация); во-вторых, как способ интерпретации значительных событий; в-третьих, как способ коммуникации. Анекдот незаменим в процессе общения между людьми; это форма передачи, интерпретации и освоения насушно необходимой информации, а также форма рефлексии, осознания социального опыта. Подобный опыт может быть обусловлен социальной средой, эпохой, культурным уровнем и эстетическими вкусами рассказчиков, слушателей, а иногда и авторов анекдотов. Отсюда — многообразие тем и сюжетных вариантов, восходящих к жизненным ситуациям, знакомым и слушателю, и рассказчику⁹⁰.

Одна и та же многократно воспроизводившаяся история нередко обретает «второе дыхание», если ее расскажут в подходящий момент. В знакомой и неоднократно слышанной истории проявляется аттическая соль. Изменяются детали, в речи рассказчика появляются новые интонации, варьируется смысловая нагрузка, смещаются акценты.

⁸⁹ Азадовский М. К. Литература и Фольклор. М, 1953. С. 27.

⁹⁰ Барский Л. А. Это просто смешно! Или зеркало кривого королевства. М. 1994. С. 62–63.

Некоторые исследователи видят социально-коммуникативную функцию анекдота как жанра, прежде всего, в снятии оппозиций, социальной адаптации. Конечно, нельзя сводить все содержательное и коммуникативное богатство жанра только к этому, но все же анализ функции анекдота как способа примирения противоречий в культуре, самой по себе полярной и диалогичной, выглядит очень перспективным. В этой связи наиболее показателен, на наш взгляд, анализ А. С. Ахиезера. По его мнению, социальные противоречия каждого времени, культурные и поведенческие стереотипы подвергаются в анекдоте осмеянию. Это способствует снятию напряжения, неизбежного в процессе освоения культурного пространства членами данного сообщества и естественного для любого человека, ежедневно приспосабливающегося к системе общепринятых взглядов и «официальному лицу культуры». Исходное противоречие обостряется до предела, что и обеспечивает «смеховую разрядку».⁹¹ Здесь важно то, что игра стереотипов, подмена издевательских и поощрительных маркировок способствует освобождению от давления со стороны распространенных истин, обманчиво подменяющих общественные нормы на уровне бытового сознания.

В данном случае мы видим другой образ — образ абсурда, вопиюще нелепой ситуации, требующей эмоциональной разрядки. Ею и становится смех. Этот образ варьирует от эпохи к эпохе, но всегда сохраняет важную узнаваемую черту: преувеличенную нелепость ситуации в повествовании и преодоление жизненных коллизий подобным парадоксальным способом. Наглядной иллюстрацией служит следующий анекдот, представленный в форме объявления: «Вчера в центре Москвы гаишник оштрафовал водителя трамвая за поворот в неподобающем месте»⁹².

Общим во взглядах разных исследователей можно назвать то, что анекдот, во-первых, неизбежно связан с общественной жизнью и историей человека; во-вторых, обращен к реальным жизненным ситуациям, особенностям социального мышления и поведения. Жизненные коллизии и противоречия воспроизводятся в нем в гротескном, утрированном виде.

То же самое можно сказать и об анекдотах, бытующих в современной устной речи. Это находит особенно четкое выражение в условиях современного мегаполиса. Социальные ситуации, представленные в

⁹¹ Ахиезер А. С. Россия: Критика исторического опыта. М., 1997. С. 335.

⁹² По аналогии с известной присказкой «не трамвай — объедет».

анекдотах, довольно разнообразны: взаимодействия или конфликты на уровне родственных и супружеских связей (анекдоты о тещах, свпругах, воспитании детей), социальные контакты с представителями разных профессий и разными возрастными группами (врачами, милиционерами, старшими и молодыми, родителями и детьми.), особенно сти поведения в профессиональной среде. Согласно данным социологического опроса, проведенного нами в 2003 г., 36,7% респондентов признали, что в текущем году слышали анекдоты о работе,; 35,8% — о начальниках и подчиненных, 50,2% — анекдоты об общении с милиционером, 47,4% — о приеме у врача, 49,8% — о супружеских конфликтах, 31,6% — об обучении в школе, 31,2% — об обучении в вузе, 28,4% — о молодоженах и устройстве быта, 25,2% — о детях, подражающих взрослым.

Независимо от темы, в анекдоте обыгрываются следующие несоответствия: личного восприятия и реальности, действий персонажа и конкретной ситуации, ожиданий и фактического результата. Персонаж следует некоей схеме (так делают всегда), но ориентиры смещены, стереотип обыгрывается, низводится до уровня нелепицы.

В некоторых современных нам анекдотах действие может быть перенесено в фантастический мир, но характер поведения персонажей остается человеческим и, следовательно, социальным. Такой перенос влечет за собой новую модификацию сюжета, как в анекдотах о животных, близких к народной бытовой и анекдотической сказке. Тем не менее, они построены по общей схеме, когда обыгрывается несовпадение или несоответствие, иной раз циничная оговорка персонажа, выдающая его цели. Фантастические и реальные персонажи действуют по общим правилам, в строгом соответствии с законами жанра.

Хорошей иллюстрацией служат следующие анекдоты, рассказанные респондентами в ходе опроса, проведенного нами в июне-августе 2003 г.

«Ежик шел по лесу, упал в яму. Долго пытается выбраться и думает: "Все, если через пять минут не выберусь, бегу домой за лестницей"».

«Воробей перебежал дорогу мотоциклисту. Мотоциклист сбил воробья, видит – тот еще жив, но без сознания. Подобрал, посадил в клетку, поставил туда хлеб и воду. Воробей очнулся и восклицает: "О Боже, я убил мотоциклиста!"»

«Гаишник-отец утром будит гаишника-сына: "Вставай, сынок, эти гады уже целый час на халяву ездят!"».

Героями анекдота могут быть люди или животные, попавшие в нестандартную ситуацию, которая требует немедленного разрешения. Иногда героями анекдота становятся представители целых социальных групп. Таковы «новые русские», ставшие «коллективным персонажем» значительного количества анекдотов. По нашим данным, анекдоты о «новых русских» слышали 50,2% опрошенных, их признали смешными 9,3%, а рассказывали сами 2,8%.

В анекдотах нередко выражено принятое в обществе отношение к типовым социальным ситуациям и действующим в них персонажам. Подобное отношение может быть двояким. Это либо выражение одобрения, опосредованное, через остроумную фразу героя, его находчивость, или напротив, гораздо чаще, — насмешка над глупостью, неумелостью, неловкостью, нерасторопностью, несообразительностью. Так, например, герой (в данном случае анонимный) использует в свою пользу ситуацию в анекдоте, состоящем из одной фразы: «Ищу оборотня в погонах для прохождения техосмотра». Это непосредственная реакция на социально-типичное, остро современное явление. В то же время находчивый герой, как правило, плут — один из излюбленных фольклорных персонажей. Другой пример связан с негативно-насмешливой оценкой крайне низкого качества врачебной помощи.

«Доктор, я буду ходить после операции? — К сожалению, только под себя».

Фактически, герой анекдота — это лицо, действующее в самых разнообразных вариантах двух сюжетных схем. Согласно первой из них, он получает выгоду благодаря своей ловкости, находчивости, остроумию. Он приспосабливается к любому, самому неожиданному повороту событий, более того, умеет его использовать. Вторая схема — невыгода, ущерб или вред, полученный героем. Последний становится жертвой обстоятельств или другого персонажа. Это сближает современный анекдот с народными анекдотическими сказками. В них повествуется о двух типах героев — о ловкаче, получающем выгоду, и о простаке, становящемся жертвой собственной глупости, несообразительности. Оба типа героя постоянны для таких сказок⁹³. Та же особенность характерна и для народного анекдота, который, по мнению Д. К. Зеленина, представляет собой короткую историю, чуть длиннее присловья. Последнее сближает его с современным анекдотом, нередко состоящим из одного предложения или двух фраз, образующих диалог. У Д. К. Зеленина приведен такой пример народного анекдота.

⁹³ Русский фольклор. М., 2002. С. 159.

«— Ваньче! Скажи кобыле: тпру!

— А сам ще!

— Да у меня во рту-то кроха!

— Да положи ее в шляпу!

— Да не полезет!»⁹⁴

Нелепость описанного короткого происшествия заключается в том, что персонаж вполне может говорить, но просит это сделать другого, т. к. у него самого не получится. Эффект усиливается от того, что кроха, которая помещается во рту у персонажа, не влезет в шляпу. Другой образец народного анекдота можно найти у И. П. Сахарова в «Сказаниях русского народа»: «Собаку за волка убили и деньги заплатили». Имеется в виду крайняя глупость, приносящая одни убытки. Сам И. П. Сахаров считал присловье краткой повестью о необычных событиях, сохранившихся в образной речи народа. В присловье характеризуются люди и события, метко выделяется важная, с точки зрения рассказчиков, отличительная черта различных людей, необычных или нелепых происшествий⁹⁵. Например: «Ловко Степка печку склал: труба высокая, а дым в подворотню тянет»⁹⁶. Здесь речь идет о глупости и неумелости.

Уместно вспомнить, что и в современном анекдоте такие герои — находчивый, остроумный персонаж и обманутый бедолага или просто несообразительный простофиля, неумеха, глупец — продолжают свое существование под разными именами. Два давних персонажа, изменившихся, но таких узнаваемых под совершенно разными масками, продолжают свое существование и в нынешнюю эпоху. Их конфликт или обманчивое взаимодействие, сознательный обман или неумение правильно оценить обстановку по-прежнему лежат в основе сюжета анекдота, бытующего в коммуникативном пространстве современного социума.

Выше мы приводили примеры таких анекдотов с типичными сюжетными схемами: противостояние плута и его жертвы-простака, ошибочное действие, неточная коммуникация и их последствия.

Как видим, у современного анекдота имеются следующие важные характеристики: наличие современных реалий (условий быта, профессий, социальных групп) и сохранение традиционных сюжетных схем и типов героев — ловкача и простака (излюбленных персонажей

⁹⁴ Зеленин Д. К. Статьи о духовной культуре... С. 58, 91.

⁹⁵ Сахаров И. П. Сказания русского народа. Т. 1. СПб., 1841. С. 110, 105.

⁹⁶ Пословицы и поговорки. Л., 1968 С. 286.

народной анекдотической сказки и народного анекдота). Эти герои взаимодействуют, сходятся в конфликте или выступают по одиночке. Находчивость и глупость, ловкость и нерасторопность могут проявляться в самых разных областях человеческой деятельности и ситуациях повседневного общения, комически переиначенных в рассказе. В этой связи менее важными представляются коммуникативные ситуации, в которых проявляется взаимодействие слушателей и рассказчиков. Анекдот бытует в живой среде непосредственного, сиюминутного человеческого общения, и, как правило, рассчитан на мгновенное и схожее осознание реалий действительности. Образы его постоянных героев предстают под разными именами и в различных социальных ситуациях. Их восприятие людьми, как и преобразование сюжета анекдота, зависит от коммуникативной среды, закономерностей общения в повседневной жизни, человеческих вкусов и привычек.

Согласно полученным нами данным, 77,2% опрошенных считают, что анекдоты чаще всего рассказывают в компании, 33,4% — во время праздничного застолья, 27,9% — по соответствующему поводу, 27% — при общении с другом (подругой), 27% — в дороге. Видно, что персонажи анекдота существуют на уровне устной коммуникации, осуществляемой непосредственно в процессе контактов между людьми. Участники коммуникации чаще всего не равнодушны к анекдоту и его героям. 33% респондентов признали, что любят рассказывать анекдоты, 36,3% — больше любят слушать, чем рассказывать, а 28,8% — не любят, но при случае рассказывают.

Важной приметой времени стала публикация анекдотов в специальных сборниках и прессе. Начиная с 1990-х гг., выпускаются сборники анекдотов, которые можно разделить на общие (с тематическими разделами) и посвященные отдельной теме (застольные, о представителях той или иной профессии, об излюбленных героях). Появляются авторские сборники анекдотов. Существует качественная разница в восприятии устного и письменного текста: во втором случае исчезает ситуация общения, интонация. Их заменяют восприятие, память и воображение читателя, а также редакторская или авторская реконструкция устного текста. Сборники анекдотов по существу играют роль культурного проекта, где присутствует замысел и практическая его реализация. (Пример таких сборников — анекдоты от Р. Трахтенберга, издаваемые в виде тематических серий).

Таким образом, анекдот несет в себе как давно сложившиеся в устном народном творчестве черты (принцип построения сюжета и

тип героев), так и приметы современности. Он бытует в ситуациях активного общения слушателей и рассказчиков. Подобное общение, на наш взгляд, сохраняет особенности анекдота как устного жанра — вариативного, изменчивого и, тем не менее, переходящего из эпохи в эпоху. В нем ярко проявляются особенности социального мышления, опыта и, конечно, повествовательных навыков, присущих в большей мере традиционной культуре, но и не утраченных в современных индустриальных и постиндустриальных обществах. Сюжеты и образы как мировой, так и национальной культуры, трансформированные в анекдоте, выполняют важные функции накопления и трансляции социального опыта, а также передачи коммуникативных навыков, сохраняющих культурную целостность в любой общности людей. Анекдоты, вошедшие в сборники, можно рассматривать как одно из важнейших проявлений «второй жизни» этого жанра. Ведь в данном случае налицо расширение взаимосвязи устной и письменной формы сообщения за счет фиксации какого-либо варианта текста и массовости тиражей, а также благодаря сохранению излюбленных анекдотов, играющих важную культурную роль (воспроизведение злободневного образа путем обыгрывания его или ломки стереотипов и клишированных общественных представлений). Реальность, представленная в комическом свете, становится доступной для свежего, непредвзятого взгляда и, следовательно, для интеллектуального анализа.

ТРАДИЦИОННАЯ ТУВИНСКАЯ КУЛЬТУРА В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

Традиционная культура, как известно, представляет собой устойчивую, нединамичную структуру, характерная особенность которой состоит в том, что изменения в ней идут слишком медленно и потому практически не фиксируются коллективным сознанием носителей данной культуры.

Отношение к традиционной культуре в обществе в разные эпохи было различным. В эпоху Просвещения, например, велась активная борьба со всеми ее проявлениями: народное искусство считалось «примитивным» и не заслуживающим внимания, приверженность традициям — признаком отсталости, интерес к религиозным верованиям прошлого — проявлением невежества и суеверия. Однако позднее ситуация изменилась. В этой связи представляется необычайно интересным и важным вопрос о месте и роли традиционной культуры в современном обществе.

В повседневной речи слово «традиция» употребляется в одном ряду с «обычаем», «ритуалом», «обрядом» и т. п. В нашем случае традиция — то, что принято людьми с незапамятных времен и устойчиво повторяется, воспроизводится в потоке времени. Подразумевается, что традиция включает в себе нечто важное, представляющее безусловную ценность для данного сообщества и, следовательно, заслуживающее уважения и сохранения.

В этнографии термин «традиционная» обычно рассматривается как синоним слова «народная». Большинство этнографов полагает, что традиционная культура должна пониматься, прежде всего, как особая семиотическая система, возникшая в дописьменную эпоху.

Философы, культурологи и социологи подходят к определению традиции как явлению социальной коммуникации, т. е. определенной

формы общения людей. Благодаря традициям культурный опыт передается от одного поколения другим поколениям и от одного народа другим народам. Размышляя о традиции, указанные специалисты, в первую очередь, задают вопрос: не что транслирует культура в процессе социальной коммуникации, а как это происходит.

Очевидно, в науке имеют право на существование разные подходы. Каждый из них раскрывает ту или иную грань сложного и многомерного понятия — «традиционная культура».

В настоящей главе мы рассмотрим два компонента тувинской традиционной культуры — шаманизм и горловое пение (тув. хоомей) — с точки зрения их функционирования в прошлом и настоящем.

В основу анализа легли результаты полевых исследований, которые регулярно проводились в Республике Тува с 2000 по 2008 г. Республика Тува расположена в самом центре Азиатского материка, имеет площадь 175,5 тыс. кв. км. По данным переписи 2002 г., здесь проживает 310 тыс. человек. На юге Тува граничит с Монголией, на западе — с Республикой Алтай, на северо-западе — с Республикой Хакасия и Красноярским краем, на северо-востоке — с Иркутской областью, на востоке — с Республикой Бурятия. До 1912 г. Тува входила в состав Китая; после свержения маньчжурского ига была принята под протекторат России; с 1921 по 1944 гг. Тува была Народной Республикой; в октябре 1944 г. вошла в состав СССР; после распада Союза в 1991 г. преобразована в Республику Тува в составе Российской Федерации.

Тува издавна славится своими шаманами, получившими известность благодаря уникальным способностям предсказывать будущее и видеть прошлое, вызывать дождь, останавливать снегопад, общаться с духами, лизать раскаленное железо, вонзая в себя кинжал и при этом не пораниться. Не менее известно и тувинское горловое пение — особая форма традиционной музыкальной культуры, которую специалисты считают чрезвычайно сложной по технике исполнения.

Оба указанных компонента традиционной культуры никогда не исчезали и всегда были в той или иной мере востребованы. Сейчас они активно возрождаются в Туве и, более того, обретают широкую популярность далеко за пределами республики.

Горловое пение и шаманизм можно с полным правом называть этническими традициями тувинского народа, которые в наше время стали еще и этническими символами. Модификация и адаптация шаманизма и горлового пения к современным условиям есть не что иное, как их «вторая жизнь». В отличие от «первой жизни», когда культура

сохраняется как ценностно-нормативная основа функционирования этноса, во «второй жизни» с нею происходят весьма существенные изменения — она может менять свою конфигурацию, наполняться новым содержанием, обретать иные функции в новом социальном контексте. То, что происходит сейчас с тувинским горловым пением и шаманизмом, служит ярким тому подтверждением.

Шаманизм

Шаманизм у тувинцев представляет собой древнюю форму религии и повсеместно распространенную практику, при которой члены сообщества общаются с потусторонним миром при посредничестве шамана. Основными функциями шамана в традиционном тувинском обществе были лечение, обеспечение удачного промысла (охота, урожай), отведение несчастий, обнаружение пропавших людей и вещей, сопровождение умерших душ в загробный мир, иногда предсказание будущего. Традиционный шаман стоял на службе у сообщества и выступал его духовным (не светским) предводителем, а потому его социальная роль в жизни соответствующего сообщества была чрезвычайно велика.

Шаманский дар чаще всего передавался и до сих пор передается внутри одного рода. Если в роду был шаман, то «кровь его непременно отродится в потомках». Это как «дворянская порода», как «белая кость». Если сын или дочь шамана не обнаружат в себе шаманского дара, это не означает, что линия преемственности прервалась — кто-нибудь из будущих потомков обязательно родится с указанным призванием. Известный исследователь Сибири Е. К. Яковлев писал о невозможности избежать шаманской стези: «Бывает так, что духи одолевают ребенка или взрослого, а он их никак понять не может; такой, если не выучится, не делается шаманом, так и останется на всю жизнь без рассудка, глупый»⁹⁷. Знаменитый путешественник и исследователь Центральной Азии Г. Е. Грумм-Гржимайло отмечал, что «шаманская служба далеко не каждому по плечу», эта профессия «не принадлежит к числу привлекательных», а потому многие родители, в роду которых были потомственные шаманы, испытывают страх и

⁹⁷ Яковлев Е. К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея и объяснительный каталог этнографического отдела музея. Минусинск, 1900. С. 112.

ужас, когда в их ребенке проявляются признаки избранничества⁹⁸. Здесь, очевидно, следует согласиться с мнением известного этнографа В. Н. Басилова. Последний считал, что к шаманизму, выполнявшему чрезвычайно важную социальную роль в обществе, следует относиться как к историко-культурному явлению, обладающему исключительной жизнеспособностью⁹⁹.

Английский путешественник Д. Каррутерс, посетивший Туву в начале XX в., заметил, что тувинцы скорее боятся своих шаманов, нежели любят их, т. к. те держат народ в своей власти; только шаманы обладают способностью поддерживать добрые отношения со злыми духами и только им знакомо искусство устанавливать связь между живыми и умершими¹⁰⁰.

Другому иностранному путешественнику, немцу О. Менхен-Хельфену, который побывал в Туве в первой четверти XX в., удалось зафиксировать обряд шаманского камлания. К этой довольно сложной процедуре, как правило, посторонних, а тем более людей иной веры, не допускают. Однако немецкому исследователю несравненно повезло, он получил возможность воочию наблюдать, как шаманка общалась с духом. Благодаря его описанию мы можем получить представление о «первой», аутентичной жизни традиционной культуры в социальном сообществе, где она возникла.

Дело было в селе Хондерегай Дзун-Хемчикского района в 1929 г. Молодую шаманку пригласили в дом, где болела маленькая девочка. О. Менхен-Хельфен описывает действие следующим образом: шаманка была в бубен, взывала к духам, которых она «умоляла, но не принуждала», временами у нее подкашивались ноги, она несколько раз падала в экстазе, но каждый раз поднималась и продолжала бить в бубен, удары ее были очень сильны. Шаманка потела, закатывала глаза, иногда она пила чай и курила трубку. Так она устанавливала контакт с духом болезни ребенка. Она обращалась к духу со словами: давай покурим, давай выпьем арагу (молочную водку — *Авт.*), поезжай со мной на лошади, разделим вместе плащ-шубу.

Через некоторое время шаманка обратилась к духу уже от имени больной девочки: я единственная дочь у матери, я еще не пробовала

⁹⁸ Грумм-Гржимайло Г. Е. Западная Монголия и Урянхайский край. Т. 1–3. СПб., 1926. С. 139–140.

⁹⁹ Басилов В. Н. Шаманство // Религиозные верования. Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 5. М., 1993. С. 225.

¹⁰⁰ Каррутерс Д. Неведомая Монголия. Ч. I. Урянхайский край. Пг., 1914. С. 266.

материнского молока, я не лежала у материнской груди; у меня больше нет крови, мое тело истощено, мои ребра выступают, мои щеки провалились, я ничего не ем. Это обращение буквально означало: я так бедна и несчастна, а ты, дух, так долго заставляешь меня просить о пощаде.

Наконец шаманке удается изгнать духа болезни из тела ребенка. Она размахивает бубном над девочкой, чтобы поймать духа и временно поместить его в свой бубен. Как только дух оказался в бубне, шаманка выходит из юрты; она переворачивает бубен и изгоняет духа из него. Обряд закончен. Вернувшись в юрту, она снимает свой плащ и головной убор, «некоторое время сидит тихо, тяжело переводя дух», «затем она вынимает из колыбели девочку и дает матери покормить ее», «муж сидит у очага и смотрит на дочь глазами полными любви»¹⁰¹.

О. Менхен-Хельфен явно симпатизирует шаманке и одновременно жалеет ее. Каждый раз камлать «от сумерек до полуночи», облачившись в тяжелый шаманский костюм, который едва способны выдерживать хрупкие женские плечи, а после обряда обессилив, падать в полном изнеможении — и «все это за какое-то жалкое вознаграждение». Что может быть в этом привлекательного? «Тот человек, который хотя бы раз присутствовал при таком диалоге с духами, — пишет исследователь, — никогда не усомнится в честности шамана».

Тувинские шаманы покорили немца. Каждый из них, на его взгляд, «представляет собой самостоятельную личность», обладающую уникальными качествами, которых у обычных людей не наблюдается. Особо запомнились О. Менхен-Хельфену старый шаман, точно предсказавший, чем кончится его поездка по Туве, и молодая шаманка, «удивительно красивая женщина», которая обучалась шаманскому ремеслу у более опытных шаманов. О них ученый пишет тепло и проникновенно: они «как живые стоят перед моими глазами, как будто я их только что видел»¹⁰².

Исследователь шаманизма М. Кенин-Лопсан записал со слов информаторов-очевидцев несколько историй, свидетельствующих о разных способах камлания шаманов в прошлом¹⁰³. В этом же Хондергее, где О. Менхен-Хельфен стал свидетелем шаманского камлания, жил шаман

¹⁰¹ Менхен-Хельфен О. Путешествия в азиатскую Туву. Берлин, 1931. С. 126–128. Перевод с немецкого на русский хранится в Архиве внешней политики Российской Федерации (АВП РФ). Фонд 153. Опись 7. Папка 3. Дело 6. Лл. 29–178.

¹⁰² Менхен-Хельфен О. Путешествия в азиатскую Туву... С.103, 123.

¹⁰³ См. сайт: <http://seidr.woods.ru/shaman2.html>.

Донгак Кайгал. Односельчане называли его «небесным волшебником». Коронный номер, к которому тот прибегал во время камлания, состоял в следующем: он просил опытного охотника зарядить кремневое ружье и затем выстрелить в него. Пуля попадала в грудь шамана, из раны лилась струя крови. Донгак Кайгал некоторое время находился в тяжелом обморочном состоянии, но постепенно приходил в себя и начинал тихо разговаривать с духами, бить колотушкой в бубен. Этот «номер» он обычно проделывал в юрте при свидетелях.

О другом известном шамане информант Монгуш Белек рассказал следующее: «Это было в юрте шамана Сата Сойзула, которая стояла на берегу реки Теректиг. Была осень. Наступил вечер. Шаман забил в себя нож, сделанный из небесного железа, как он сам объяснил присутствующим. Я видел, что нож медленно входил в грудь шамана после каждого удара колотушкой. Когда нож вошел в глубину груди, Сат Сойзул стал тихим и неподвижным. Все думали, что он умер, но через некоторое время шаман зашевелился, вытащил нож из груди и спокойно продолжил камлание».

Другой информатор М. Кенин-Лопсана — Дулуш Чамыян — рассказывал удивительную историю: «На реке Уюк Пий-Хемского кожууна жил великий шаман Хурен-оол. Обычно камлание он проводил вокруг костра, который тушил босыми ногами и ходил по горячей золе. Однажды шаман вместе со всеми косил сено. Среди косарей был русский купец Вавилин. “Какой хороший у тебя топор!” — воскликнул Хурен-оол. “Если мой топор так хорош, так проглоти его!” — бросил вызов Вавилин. Шаман долго “разговаривал” с духами, которые в тот момент находились рядом с ним. Затем Хурен-оол осторожно взял топор и на глазах у всех присутствующих медленно проглотил его. “Ты не человек!” — возмутился Вавилин и уехал домой. Так шаман-фокусник перехитрил русского купца и вернулся домой с новым топором».

В Монгун-Тайгинском кожууне жил шаман Саая Чимеккей. Он славился тем, что умел из ниоткуда «доставать» (материализовывать — *Авт.*) нужные вещи и предметы. Например, когда кончался табак, соседи обращались к нему. Шаман камлал всю ночь, а с наступлением рассвета через верхнее отверстие в юрте на его бубен падала целая пачка табака. Шаман раздавал табак всем присутствующим, но себе не брал. Говорил, что, если он будет курить этот табак, его шаманская сила ослабевает.

Многие шаманы славились ясновидением и ясновыслушанием. Они «читали» мысли других людей, «видели» спрятанные или украденные

предметы, им было подвластно то, что не доступно взору и слуху обычного человека. Такими способностями отличалась шаманка Чыртак, которая жила на берегу реки Хемчик. Когда она приезжала в чужой аал, то сразу узнавала, где и что лежит. Однажды Чыртак «увидела» в юрте кувшин с молочной водкой, спрятанный в шкафу. Она попросила хозяйку угостить ее, но та сказала, что у нее нет водки. Шаманка ушла, не сказав ни слова. На следующий день в юрту этой женщины ударила молния. Духи наказали хозяйку за столь непочтительное отношение к шаманке.

Информанты отмечают, что шаманка Чыртак умела «вызывать» молнию, которая в одном случае могла убить скот тех, кто ее обидел, а в другом — вылечить больного человека. Однажды к ней за помощью обратился охотник, жена которого долго болела. До этого ее в течение трех лет пользовал лама, но так и не сумел вылечить. Шаманка Чыртак сначала взяла в руки зеркало-кузунгу и погадала. «Я могу вылечить ее!» — сказала она и отправилась в юрту больной женщины. Она провела три сеанса камлания и после трех ночей сказала: «Мне пора отправляться домой. Не будет больше беды и опасности в нашем аале. Когда я удалюсь и буду едва видна вдали, прошу вас закрыть верхнее отверстие в юрте и оставить больную женщину одну. Освободите старую кровать, на которой она лежала, и переведите больную на другую сторону юрты. Всех детей выведите. Около нее никого не должно быть. Вижу, вы в этот день будете шерсть обрабатывать. Уверяю вас, для вас не будет никакой беды». Сказав это, Чыртак отправилась в путь.

Люди закрыли верхнее отверстие в юрте, и в это же время из-за леса Ары-Арга, со стороны реки Ак, поднялась маленькая черная туча. Она быстро дошла до аала больной женщины и пролилась дождем. Загремел гром и засверкала молния. Три раза молния ударила в юрту больной женщины. Затем черная туча так же быстро исчезла, как и появилась. «Бедная женщина! Наверное, она стала жертвой молнии, присланной шаманкой Чыртак!» — думали соседи. Они зашли в юрту. Больная женщина спокойно сидела на кровати и была жива. В ту кровать, на которой она лежала прежде, попала молния, под кроватью в земле появились трещины. И тогда соседи вспомнили слова шаманки: «Ты, охотник, до единого уничтожил целую семью сурков. Когда они, эти сурки, были в норе, ты их всех убил дымом. От этого твоего жестокого истребления появился бук, и он был носителем тяжелой болезни твоей жены». После того как шаманка

Чыртак вылечила ударами молнии больную женщину, лама преподнес ей коня, овцу и белый войлок.

Приверженность тувинцев к шаманской традиции сохраняется по сей день. После распада СССР тувинский шаманизм, до этого находившийся в глухом подполье, получил толчок к возрождению — прежде всего как практика исцеления. Однако на этот раз он далеко шагнул за пределы тувинской территории и стал своеобразной визитной карточкой республики.

Так, тувинский шаман общества «Дунгур» («Бубен») Лазо Монгуш лечил пациентов с нарушениями опорно-двигательной системы в частной клинике Базеля (Швейцария). Он ежедневно принимал по 12–14 больных. Пресса отмечала, что после его сеансов пациенты чувствовали себя лучше, у них восстанавливались утраченные функции¹⁰⁴. В августе 2005 г. в Стамбуле на базе Университета Йедитепе (Yeditepe) состоялся Всемирный конгресс «Основные вызовы здоровью человека в 3-м тысячелетии». В числе 37 вопросов, вынесенных на обсуждение ученых, под пунктом 24 рассматривался вопрос «Местные традиции лечения людей и практика шаманизма». Россию на форуме представляли тувинские шаманы общества «Дунгур» Дугаар-Сюрюн Ооржак и выше упомянутый Лазо Монгуш. Они провели семинары по практикам тувинского шаманства.

Активную деятельность ведет известная потомственная шаманка Ай-Чурек Оюн, она же председатель централизованной религиозной организации тувинских шаманов «Тос-Дээр» («Девять Небес») в Кызыле. Ай-Чурек занимается целительской практикой в Италии, Швейцарии, Франции, Германии, США, а также по просьбе желающих регулярно устраивает в Москве камлания и ведет семинарские занятия по шаманским практикам и гаданию «хуваанак». Часто с лекциями о шаманизме в зарубежных университетах выступает доктор исторических наук и практикующий шаман в одном лице Монгуш Кенин-Лопсан. Так тувинский шаманизм обрел свою «вторую жизнь» в новом социальном контексте, часто при этом утрачивая исконную форму религии.

Одной из наиболее ярких фигур в постсоветской Туве, человеком, имевшим «шаманские корни», был Олег Тойдук, к сожалению, очень рано ушедший из жизни. Он умер в конце 1990-х гг. в возрасте 46 лет. Слава и известность пришли к нему в одночасье. Будучи потомственным шаманом Тойдук владел уникальными атрибутами, доставшими-

¹⁰⁴ См.: Газета «Труд». 5 мая 2004. № 81–82. С. 1.

ся ему по наследству, — шаманскими ээренами, т. е. духами-помощниками в виде клыка дикого кабана, когтя и ноздрей медведя, кузунгу (шаманского зеркала), хуваанака (набора из 41 камешка речной гальки, собранного из разных рек и источников). Были у него также дунгур (шаманский бубен), демчеек (звукоиздающий инструмент) и очур (монг. ваджра) — принадлежности буддийских культовых атрибутов. При помощи бубна-дунгура Тойдук изгонял злых духов из помещений, а демчеек и очур использовал при лечении больных. Он был единственным шаманом нового времени, умевшим лизать раскаленное железо. По словам самого Тойдука, этот прием, которым в совершенстве владели шаманы в прошлом, оказывал не только психологическое воздействие на больного, но и служил эффективным средством борьбы со злыми духами, насылающими разные болезни. «Когда пользуюсь таким средством, — признавался Тойдук, — ко мне приходит очень много новой энергии»¹⁰⁵.

Известно, что в прошлом шаманы вонзали в свою грудь нож так, что конец его выступал у них из спины. Таким образом, они не только не поражали себя насмерть, у них от таких ударов даже не оставалось следов на теле¹⁰⁶. В сравнении с этим способность Тойдука лизать раскаленное железо может показаться вполне обычной, но она заметно выделяла его из числа новоиспеченных шаманов, которым подобное было не под силу.

Тойдук занимался не только лечебной практикой, но и гадал. Обычно он делал это при помощи кузунгу. Он направлял зеркало лицевой стороной к человеку и таким образом «считывал» информацию. Однажды к нему обратилась женщина с просьбой «посмотреть», стоит ли ей ехать в Москву (она собиралась навестить сына). Тойдук категорично дал отрицательный ответ, что заставило женщину отказаться от поездки. Буквально через пару дней у нее умерла мать, а спустя неделю при трагических обстоятельствах погиб ее родной брат. Шаман, предвидя трагические события, уберег женщину от того, чтобы она в этот момент оказалась в дороге, вдали от близких¹⁰⁷.

Другой пример точного предсказания, сделанного Тойдуком, мы получили от очевидца событий. Стояла группа людей, они разгова-

¹⁰⁵ См.: Газета «Труд». 5 мая 2004. С. 30–34.

¹⁰⁶ Грумм-Гржимайло Г. Е. Западная Монголия и Урянхайский край... С. 134.

¹⁰⁷ Март-оол С. Персоналии тувинских шаманов (шаман Тойтук-хам) и проблема создания биографической базы данных сибирских шаманов // *Seres Lectionum Studiorumque Instituti Asiae Interioris*. Vol. 1. Budapest, 2002. P. 31.

ривали друг с другом. Среди них был Тойдук. Вдруг он неожиданно обратился к рядом стоящему мужчине с предостережением: «Тебе не следует в ближайшее время водить машину. От тебя пахнет железом. Ты можешь попасть в автокатастрофу». На что мужчина, слывший первоклассным водителем, ответил: «Не может быть. Я классно вожу машину». Через три недели он со своей семьей попал в автокатастрофу, в которой погибли все.

Однажды некое высокопоставленное лицо пригласило Тойдука в Москву для лечения больного, пострадавшего в результате автомобильной аварии. Пациента мучили сильные головные боли. Трех сеансов шамана оказалось достаточно, чтобы самочувствие больного улучшилось. Попутно Тойдука попросили посмотреть младенца с родовой черепно-мозговой травмой. И то, чего не могла сделать современная европейская медицина, оказалось подвластно тувинскому шаману.

Следует заметить, что шаманов такого уровня, как Тойдук, в Туве сейчас рождается крайне мало. Однако люди по-прежнему готовы прибегать к их услугам. Впрочем, у современных тувинцев не наблюдается тотальной зависимости от шаманов, как это было у их предков, что свидетельствует об иной роли шаманизма в обществе Тувы. К шаманам часто обращаются не столько как к духовным вождям народа, как это было в древности, сколько за исцелением, гаданием, в качестве клиента.

Взаимоотношения между шаманами и посетителями в наши дни складываются неоднозначно. Это наглядно иллюстрирует история нашего информанта Белек-кыс Салчак (1955 г. рождения, уроженка Кызыла). В начале 1990-х гг. Белек-кыс Салчак открыла в Кызыле небольшой частный магазин по продаже спиртных напитков. Дела у нее пошли хорошо, товар раскупался быстро, в семье появился материальный достаток. Но однажды женщина попала в аварию, после которой долго не могла поправиться. Она обратилась к шаману, тот сказал, что причиной ее бед является соседка, у которой якобы «плохой глаз» и «черный язык», и обещал устранить негативное влияние. Однако здоровье к Белек-кыс не возвращалось, а отношения с соседкой разладились окончательно. Тогда она обратилась за помощью к тибетским ламам.

Другую историю поведала нам Валентина Балчий-оол (1934 г. рождения, уроженка Барун-Хемчикского кожууна, педагог по образованию). У женщины из квартиры пропала большая сумма денег,

которые она копила на покупку автомобиля для сына. Когда она обратилась за помощью к шаману, тот сказал, что деньги у нее украл односельчанин, недавно побывавший у женщины в гостях. Описанные шаманом события действительно имели место, все сходилось буквально до мелочей. Установив виновника, шаман посоветовал Валентине «ликвидировать его естественным образом» и предложил «сценарий» несчастного случая, к которому ни один следователь не смог бы «подкопаться». Женщина категорически отказалась от этого, о чем впоследствии ни разу не пожалела.

Часть тувинской интеллигенции рассматривает шаманизм как изначально присущее тувинцам мировоззрение, которое помогает им жить и выживать в экстремальных условиях. Он выступает, с одной стороны, как своеобразный способ жизнеобеспечения этноса, с другой, как фактор, способствующий духовному единству и этнической интеграции народа. Однако другая часть интеллигенции крайне негативно относится к шаманизму как способу этнической интеграции.

Сколь бы противоречивым ни было мнение о современном тувинском шаманизме, факт остается фактом: шаманизм имеет в Туве свою нишу; спрос на шаманов реально существует; люди, имеющие шаманские способности, продолжают рождаться.

Однако возникает вполне правомерный вопрос: в чем состоит отличие традиционного шаманизма от современного? Где проходит грань между его прошлой и современной жизнью? Чтобы получить ответы на эти вопросы, следует обратить внимание на определенные отличия, существующие между традиционным и современным шаманизмом.

Если в традиционной культуре способности к шаманизму были прерогативой только тех, кого, с точки зрения соплеменников, явно и очевидно выбрали духи, или же этот дар передавался по наследству, то в современных условиях он стал доступен практически любому, кто принимает базовые положения шаманизма. Человеку достаточно ощущать «зов» или переживать спонтанные контакты с миром духов; выбор в пользу шаманизма для него не представляется обязательным, возможно прекращение шаманской практики без ущерба для здоровья.

Современный шаманизм придерживается следующего мировоззрения: весь мир наделен духами; контакт с вне-человеческой реальностью осуществляется с их помощью и через них; духи — это опре-

деленным образом упакованная энергия, они обладают различными свойствами и возможностями; человек находится в неразрывной связи со всем миром, включая космос; он един с природой, является ее неотъемлемой частью; мир духов доступен любому человеку (в то время как в традиционной культуре такое доступно только шаману — избраннику духов), человек может установить прочную связь с этим миром, черпать оттуда помощь и поддержку, получать советы и мудрость.

Если раньше после шаманской инициации наблюдалось радикальное и внезапное изменение личности, которое почти всегда сопровождалось серьезной болезнью (болезнь отступала только после того, как человек принимал путь шамана и «отдавал» себя духам) или даже сопровождалась клинической смертью, то сейчас изменение личности происходит постепенно и, как правило, не сопровождается угрозой для здоровья.

В традиционном обществе шаманизм занимал центральное место в жизни «избранника духов», все остальное уходило на второй и третий планы. В современных условиях человек сам решает, на какое место поставить шаманскую практику. Как правило, она вполне успешно совмещается с другими аспектами повседневной деятельности. Это хорошо видно на примере ранее упомянутого М. Кенин-Лопсана — исследователя шаманизма, практикующего шамана, популярного тувинского писателя в одном лице.

Если в деятельности традиционного шамана существует огромное количество правил и табу, нарушение которых может привести к серьезным последствиям, для современного шамана запретов обычно не существует, хотя они могут появиться в результате особых договоренностей с духами. Тогда их нарушение приведет к потере силы, полученной от духов. Травматические последствия возможны, но встречаются крайне редко.

Если раньше шаман мог работать только внутри собственного племени и его сила напрямую зависела от конкретного географического места, то сегодня он может практиковать в одиночку и для него уже не требуется привязки к определенной географической локации или этнической группе.

В традиционном шаманизме существовал строго определенный культурный и символический контекст, в рамках которого существовал шаман. Современный шаманизм не привязан к определенному культурно-символическому контексту. Здесь во многом сказалось

влияние исследований американского антрополога М. Харнера, который стал первым популяризатором шаманских практик. Как утверждает исследователь, «любой человек может научиться классической шаманской технике: путешествию в мир духов»¹⁰⁸. М. Харнером был введен термин «базовый шаманизм», который был сформулирован в результате исследования традиционных шаманских практик, выделения сути (англ. core — база, ядро) и «вычитания» культурно-социального контекста (тибетского, бурятского, тувинского, африканского и т. д.). Базовый шаманизм олицетворяет шаманские техники в «чистом виде». Обучение этим техникам и их использование составляет основу современного шаманизма. В итоге последний, в силу отсутствия жестких предписаний, становится источником духовного познания и воздействия на окружающих. С точки зрения современных специалистов, жесткие границы между человеком и остальным миром существуют исключительно в сознании практикующего шамана. Общение с миром духов дает силу, здоровье, ощущение связи со всем сущим, понимание собственной глубинной природы и сути, возможность помогать другим.

В то же время в кругу практикующих базовый шаманизм наблюдается стремление «одевать» практику в собственный культурно-символический контекст. Так, на основе неошаманизма рождается новая традиция — городской шаманизм. Это парадоксальное существование шаманских практик вдали от мест силы и природы, в основном в городах, обретает собственные черты: индивидуализм; урбанизм, оторванность от природы; влияние науки, психологии; опора в основном на письменный способ передачи традиции; доступность информации о других культурах и традициях.

Ростком неошаманизма в Туве стала так называемая «шаманская» клиника, которая открылась в Кызыле несколько лет назад. В ней ведут прием «новые» шаманы, которые ставят пациентам весьма своеобразные диагнозы: «твоя душа похитил злой дух», «болезнь пришла от духа воды»; а также устраивают сеансы гадания (гадают на камнях, косточках, на картах таро) или просто ведут душевные беседы.

Известный шаман нового времени Николай Ооржак открыл в Кызыле частные курсы для желающих приобщиться к традиционной культуре. На них он знакомит слушателей с мировоззрением шаманизма, обучает их шаманским ритуальным практикам. По мнению Н. Ооржака, эти занятия способствуют гармонизации личности, само-

¹⁰⁸ См. сайт: <http://www.shamanism.org>.

исцелению и самопознанию; улучшают движение энергии по чакрам (энергетическим каналам) и приближают духовное просветление. Насколько это соответствует действительности — вопрос спорный, однако опровергнуть факт «второй жизни» шаманизма в Туве не представляется возможным.

Традиционная певческая культура

Спектр музыкальных интересов и предпочтений у тувинцев с давних времен был достаточно широк и своеобразен, а песенное творчество — чрезвычайно богатым и развитым. Известный исследователь Центральной Азии Г. Е. Грумм-Гржимайло утверждал, что тувинец «поет в пути, на отдыхе и на работе»¹⁰⁹; музыковед А. В. Анохин считал, что «из всех тюркских племен сойоты (тувинцы — *Авт.*) — самое певучее племя»¹¹⁰.

О пении как состоянии души тувинца говорят многие исследователи. Однажды В. Л. Попов, например, стал свидетелем того, как тувинец запел в совершенно неожиданной ситуации: «Оригинальное зрелище представляла собой переправа урянхов (тувинцев — *Авт.*) через реку. Все они, раздевшись, складывают свою одежду на лошадь и сев на нее, бредут по реке, пока лошадь не сплывет, тогда всадник сваливается с лошади в воду и плывет возле нее, или сбоку, или сзади, держась за гриву или за хвост лошади. При этом урянхаец начинает петь священные шаманские песни, оглашая воздух какими-то ноющими, жалобными мотивами»¹¹¹. О любви тувинцев к музицированию пишет также английский путешественник Д. Каррутерс: «Хотя и расположенный к меланхолии, туземец (тувинец — *Авт.*) позволяет себе иногда заниматься музыкой, которая, без сомнения, служит внешним выражением его самого. Он поет, например, и играет на дудке, причем совершенно своеобразно вдует в себя, а не выдувает звуки, почему получаемый музыкальный эффект приобретает самый печальный и патетический колорит. Специальным музыкальным инструментом туземцев является нечто вроде волынки и, кроме того, барабаны и трубы волхвов и курьезная двухструнная

¹⁰⁹ Грумм-Гржимайло Г. Е. Западная Монголия и Урянхайский край... С. 113.

¹¹⁰ См.: Рукописный фонд Тувинского института гуманитарных исследований. Т. 299. Д. 2125. Л. 19.

¹¹¹ Попов В. Л. Через Саяны и Монголию // Урянхай, Тыва дептер. Т. 3. М., 2007. С. 301.

скрипка, дополняющая список музыкальных инструментов туземцев. Урянхайская музыка представляет особый интерес для исследователя-этнографа, так как является особенностью этого народа, служа выражением расовой меланхолии. Среди монголов нам никогда не приходилось слышать похожей на эту музыку»¹¹². Немецкая исследовательница Э. Таубе отмечает, что праздники у тувинцев «часто сопровождаются многочасовым коллективным пением, которое может порою длиться до глубокой ночи»¹¹³.

Как писал известный специалист по песенному творчеству тюркских народов А. Н. Аксенов, «большая часть традиционных песен тувинцев имеет лирико-созерцательный характер, а основной обобщающий и поэтический образ этих песен — образ родного края. В их песнях любовно воспеваются “великая река” — Енисей, “великая гора” — Саяны, степи и долины, а также Танды-Тыва — исконная родина тувинцев. Эти образы ассоциируются то с кочевьями, то с воспоминаниями об охоте, то с мыслью о любимом и верном друге — коне — постоянном спутнике, называемом в песнях множеством ласковых имен»¹¹⁴. «В специфическом воплощении музыкально-выразительными средствами образа родной природы, — замечает В. Ю. Сузукей, — в создании своеобразного ее звукообраза отразилась самобытность этнического миропонимания, мировосприятия, мироощущения, преломленного в художественном сознании народа»¹¹⁵.

Некоторые исследователи считают, что песенное творчество тувинцев не получило бы такого широкого распространения и развития, не будь скотоводство их основным занятием. В качестве аргумента выдвигается следующий тезис: у юного пастуха, следующего целый день за стадом то по горному склону, то в долине реки или на степных просторах, возникает вполне естественная потребность в передаче чувств, переживаний и дум, навеянных окружающей природой, воспоминаниями или мечтами. В большинстве случаев она удовлетворяется посредством пения или различного рода звукоподражаниями, иногда игрой с эффектом эха или же музицированием на разных ин-

¹¹² Каррутерс Д. Неведомая Монголия... С. 235–236.

¹¹³ Таубе Э. Изучение фольклора у тувинцев Монгольской Народной Республики // Советская этнография. № 5. М., 1975. С. 109.

¹¹⁴ Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 28.

¹¹⁵ Сузукей В. Ю. О музыкальном наследии кочевников Центральной Азии // Ученые записки Тувинского института гуманитарных исследований. Вып. XIX. Кызыл, 2002. С. 117.

струментах, изготавливаемых из подручных материалов — листьев, стволов зонтичных или зерновых культур и т. д.

Многие информанты, опрошенные нами во время полевых исследований, признавались, что научились петь в раннем детстве, когда целыми днями пасли скот, и с тех пор поют при первом же удобном случае. Песни у них, как правило, исполняются на одну и ту же мелодию, хотя по смыслу и содержанию они совершенно различны. А. В. Анохин находил мелодии тувинских песен самобытными и отрицал наличие в них постороннего музыкального влияния¹¹⁶. О богатом разнообразии текстов народных песен можно судить по материалам, собранным Г. Золбаяром и Э. Таубе¹¹⁷.

Особое место в музыкальной культуре тувинцев занимает горловое пение — хоомей. Оно развито у относительно небольшого числа народов в Саяно-Алтайском ареале центральноазиатского культурно-исторического региона — тувинцев, хакасов, алтайцев, монголов, а за пределами этой этнокультурной зоны — у башкир (как известно, они — выходцы из Центральной Азии) и в виде рудимента — у якутов и бурят. По признанию специалистов, именно тувинцы сохраняют указанную традицию в наиболее полном виде, во всем многообразии и богатстве стилей, в тесном и органичном единстве со всей духовной культурой. Данное обстоятельство, по мнению известного тувиноведа С. И. Вайнштейна, позволяет с достаточным основанием предположить, что этот удивительный вид народного искусства возник первоначально в Саяно-Алтае у древних кочевников горно-степных районов бассейна Верхнего Енисея, т. е. в том ареале, где уже в I тысячелетии н. э. жили древнетюркские племена — непосредственные предки современных тувинцев¹¹⁸.

Горловое пение сейчас активно возрождается в Туве как вид искусства и оригинальный жанр музыкального фольклора. В. Ю. Сузукей отмечает, что «оно, как и прежде, представляет собой довольно автономное и специфическое явление, которое, будучи целостной, реально функционирующей художественной традицией, так или иначе выражает суть исторического бытия и духовного своеобразия тувинцев»¹¹⁹.

¹¹⁶ Цит по: *Кыргыз* З. К. Тувинское горловое пение. Новосибирск, 2002. С. 14.

¹¹⁷ *Золбаяр Г.* Алдын дагша (на тув. яз). Кызыл, 1993; *Таубе Э.* Сказки и предания алтайских тувинцев. М., 1994.

¹¹⁸ *Вайнштейн С. И.* Феномен музыкального искусства, рожденный в степях // Советская этнография. 1980. № 1. С. 155–156.

¹¹⁹ *Сузукей В. Ю.* Хоомей в контексте современности // Гуманитарные исследования в Туве. М., 2002. С. 313–316.

Как полагают филологи-фольклористы, бытование древних мифов, легенд, сказок, содержащих термины и сюжеты, связанные с хоомеем, служит одним из устных свидетельств древности этого искусства. Лингвисты оживленно обсуждают народную терминологию по хоомею, уделяя при этом значительное внимание происхождению различных терминов, что, по их мнению, должно пролить свет на происхождение самого изучаемого явления. Ученые-медики проявляют особый интерес к физиологическому строению гортани исполнителей горлового пения. Философы заняты изучением эстетического аспекта, а также определением того, в какой степени в хоомее отражены мировоззренческие основы тувинской культуры.

Как объект научного изучения, хоомей замечателен, в первую очередь, необычностью, неповторимостью своего звучания: исполнитель-хоомейжи во время пения одновременно издает два разных звука, один из которых неподготовленный слушатель может принять за игру какого-либо инструмента. Между тем, на самом деле оба звука исходят из гортани человека. Г. Е. Грумм-Гржимайло писал, что хоомей «далеко не обычное явление; этот род пения — специальность особых мастеров этого дела, которые путем долговременной практики выработали у себя способность управлять диафрагмой, что и обеспечивает им возможность вводить в легкие новый запас воздуха, если не по окончании музыкальной фразы..., то после достаточно продолжительного периода». Он также назвал тувинское горловое пение «песнями без слов», в которых присутствуют «три формы вокальной музыки: 1) текст песни доминирует над музыкальным инструментом, 2) текст вовсе отсутствует (песни без слов) и голос, аккомпанируемый инструментом, исполняет роль *prima* и 3) смешение этих родов пения»¹²⁰. Известный этномузыковед Е. В. Гиппиус, слушая записи тувинских хоомейжи, признался, что его «поразило национальное своеобразие высокоразвитой тувинской мелодии, а более всего — традиционное одиночное двухголосное горловое пение»¹²¹.

Материалы фольклора тувинцев показывают, что горловое пение как особый жанр музыкальной культуры развивался у них в органическом синтезе с песенным творчеством и впитал в себя неповторимый колорит природных реалий, хозяйственного уклада,

¹²⁰ Грумм-Гржимайло Г. Е. Западная Монголия и Урянхайский край... С. 108, 114.

¹²¹ См.: Кыргыз З. К. Народная песня и ее исследователи // Музыка Сибири и Дальнего Востока. М., 1982. С. 120–143.

быта и верований. Особенно это отмечают иностранные специалисты. Так, американский исследователь этнической музыки Т. Левин, очарованный пением тувинского хоомейжи, отметил, что «его песни на природе звучат особенно легко и свободно, они напоминают то грохот горной реки, то свист ветра, то шум вековых кедров, а их чудесная, чистая и могучая мелодия заставляет сердце биться учащенно»¹²².

Исконно хоомей считался искусством мужского пения, символизирующим мужскую удаль, вдохновение доброго молодца. Исполнение, как правило, было сольным. К этому жанру относятся так называемые песни пастуха, табунщика, охотника, оленевода, холостяка, ловеласа и т. д. В зависимости от ситуации они исполняются либо в сопровождении музыкальных инструментов (игила, шоора, довшнуура, бызанчы, хомуса), либо без них.

Тувинцы, в отличие от других народов, владеющих всего одним или двумя стилями горлового пения, мастерски используют восемь стилей — хоомей, каргыраа, сыгыт, борбан, эзенги, хунзат, хову каргыраагы и суг каргыраазы.

По мнению информантов, хоомей в прошлом имел практическое значение. Например, исполняя его, охотник мог подзвать к себе любого зверя, а чабан — найти потерявшееся животное. Музицирование в тайге должно было обеспечить человеку удачу не только в охоте, но и во всех других делах и хозяйственных заботах. Предполагалось, что дух-хозяин тайги, земли или воды, которому поклоняется охотник, при почтительном отношении со стороны человека будет оберегать последнего от неприятностей или несчастных случаев, охранять здоровье, счастье семейного очага.

Однако позже с хоомеем стали происходить изменения, обусловившие его «вторую жизнь». С одной стороны, он стал одним из видов светского искусства, пользующимся успехом у всех слоев населения, чего раньше с ним не наблюдалось. С другой стороны, хоомей, будучи традиционно мужским искусством, неожиданно приобрел «женское лицо». В 1998 г. был создан первый женский ансамбль горлового пения «Тыва кызы» (русс. «Дочери Тувы»). Своим появлением он обязан известному хоомейжи Хунаштар-оолу Ооржаку (1932–1993), которому и принадлежала соответствующая идея. Он же выступил консультантом будущих исполнительниц хоомея как по вокалу, так и по репертуару.

¹²² См.: *Кыргыс З. К.* Хоомей — жемчужина Тувы. Кызыл, 1992. С. 109–111.

Дебют ансамбля «Тыва кызы» состоялся на Международном симпозиуме «Хоомей» в 1998 г. и стал знаменательным событием в музыкальной жизни республики. Первое публичное выступление женщин-хоомейжи вызвало самые противоречивые отклики как в среде профессиональных музыкантов, так и рядовых слушателей. Одни восхищались ими, другие удивлялись и негодовали одновременно, третьи категорически не принимали хоомей в женском исполнении. Однако со временем ансамбль доказал свою жизнеспособность. Сегодня «Тыва кызы» успешно гастролирует по России и за рубежом, не уступая по мастерству мужским коллективам «горловиков». По признанию критиков, ансамбль отличается оригинальность репертуара, неповторимость голосов и невероятно высокий творческий потенциал.

Таким образом, хоомей не просто ушел из быта, где играл важную роль еще при «первой жизни», но и претерпел значительные изменения в рамках «второй жизни». Эти изменения свидетельствуют о его незаурядных творческих потенциях, способности к развитию и демонстрации новых проявлений. В. Ю. Сузукей отмечает, что «...этот жанр экстраординарного пения, претерпевая существенную трансформацию в наши дни, проявляет таким образом невероятную пластичность. Именно в жизнестойкости и неисчерпаемости творческого начала хоомей ярко проявляется его гибкость и способность соответствовать художественным запросам и эстетическим поискам общества на новом этапе бытия, обретая тем самым возможность быть переданным следующим поколениям»¹²³.

Сегодня горловое пение — явление не только этническое, но и полинациональное. По признанию специалистов, хоомей давно вышел за пределы региона и стал культурным достоянием всего человечества¹²⁴, а мастерство тувинских исполнителей этого жанра трудно превзойти. Здесь уместно вспомнить замечание Н. П. Москаленко: «Горловое пение (хоомей), встречавшееся лишь в отдельных кожуунах Тувы и мало известное за пределами республики, ныне получило неслыханное ранее развитие, став предметом особой национальной гордости тувинцев и специального, профессионального обучения. Хоомей становится объектом покровительства и изучения не только со стороны тувинской республики, но и со стороны ЮНЕСКО. "Горло-

¹²³ Сузукей В. Ю. Хоомей в контексте современности... С. 314.

¹²⁴ Ренстрем У. Шведские ученые о хоомее // Мелодии хоомей. Кызыл, 1994. С. 72.

вики” выезжают в разные страны мира с концертами, популяризируя свою национальную культуру»¹²⁵.

В связи с этим вспоминаются вроде бы ничем не примечательные случаи. Первый имел место в Северной Индии в 1999 г. Во время Посвящения в Ямантаку Тантру, которое давал Его святейшество Далай-лама XIV буддистам, съехавшимся со всех концов мира, одна американка обратилась к нам с банальным вопросом: откуда мы приехали. Ответ «Из России» ее не удовлетворил. Она попросила уточнить, какую республику мы представляем. Узнав, что мы из Тувы, она восторженно воскликнула: «О, Тува! Это известное место. Там есть горловое пение». Как потом выяснилось, в Америке тувинское горловое пение пользуется спросом: специальные кассеты с записями хоомея применяются в некоторых медицинских центрах в психотерапевтических целях. Мы становимся свидетелями того, как горловое пение приобретает новую функцию, а именно — лечебную, чего не было при его «первой жизни».

Американское телевидение регулярно ведет специальные передачи с участием тувинских «горловиков». Так, в 1985 г. известный Конгар-оол Ондар и его юный ученик Бады-Доржу Ондар (на тот момент ему было 9 лет) стали участниками одного из самых рейтинговых ток-шоу Д. Леттермана. Учитель и ученик демонстрировали горловое пение в прямом эфире. Позже тувинских «горловиков» принимал известный американский комик и телеведущий Ч. Чейз. В настоящее время Бады-Доржу Ондар — солист тувинского ансамбля «Алаш»; в 2008 г. он был удостоен звания народный хоомейжи Тувы — самого высокого титула для исполнителей этого жанра.

Второй случай произошел в Венгрии в 2003 г. Венгерские коллеги сообщили, что на кафедре востоковедения Будапештского университета открыто тувинское отделение, на котором преподают тувинский язык. Преподавателем оказался молодой венгр Ласло Дьерд, который до этого долгое время стажировался в Туве. Выяснилось также, что доктор Ласло прекрасно исполняет тувинское горловое пение. Он неоднократно принимал участие в Международном конкурсе «Хоомей» в Кызыле.

Третий случай связан с Японией. Находясь там в 2007 г., мы узнали о молодом японце Тодорики Масахико, который так же, как и Ласло, долго жил в Туве, где занимался тувинским языком и хоомеем. Он стал первым японским исполнителем горлового пения. Позже, уже в Туве,

¹²⁵ Москаленко Н. П. Этнополитическая история Тувы в XX в. М., 2004. С. 208.

мы познакомились с японкой Мао Терада. Она впервые услышала тувинских исполнителей горлового пения в Токио в середине 1990-х гг. Концерт произвел на нее настолько сильное впечатление, что ей захотелось во что бы ни стало побывать в Туве. Мечту Мао осуществила через несколько лет: она специально приехала на конкурс «Хоомей» в качестве иностранной гостьи, интересующейся этим «экзотическим» видом искусства. Сейчас Мао обосновалась в Туве, она серьезно занимается тувинской музыкой, в первую очередь хоомеем.

Тувинское горловое пение получило популярность в самых широких музыкальных кругах. Хоомей часто используется в качестве музыкальных треков как в российских, так и в зарубежных фильмах. Некоторые западные и американские музыкальные ансамбли включают в репертуар так называемую этномузыку, в т. ч. и тувинский хоомей.

Известно, что многообразие существующих в мире культур в значительной мере обусловлено многообразием соответствующих культурных традиций. Благодаря современным средствам коммуникации возможности заимствования и взаимообмена между различными народами в сфере культурного наследия значительно расширяются. Заимствуемые элементы культурного наследия, выступающие для заимствующей культуры первоначально в роли инноваций впоследствии нередко приживаются в ней, становясь органической частью собственного культурного комплекса. Развитие тувинского горлового пения в наши дни служит ярким подтверждением этого тезиса. Хоомей, частично утратив связь с аутентичным носителем культуры, стал современным видом искусства, приобретающим интернациональный характер. А это уже иная «жизнь» традиционной культуры.

Вышеизложенный материал наглядно показал, что в современном тувинском шаманизме и хоомее появилось много инноваций, которых не было и не могло быть в их первоначальном варианте. Например, шаманы старшего поколения никогда раньше не гадали на картах, не вызывали дождь или снег в порядке эксперимента (они делали это исключительно в практических целях), в то время как их современные последователи занимаются и тем, и другим. Если раньше горловое пение имело практическое значение и широко применялось в быту, то сегодня оно стало популярным видом искусства, способом врачевания, экзотическим зрелищем, этническим брендом и весьма успешным коммерческим проектом (ансамбли горловики собирают

большие залы как в России, так и за рубежом). Горловое пение исполняют даже женщины, что раньше считалось непозволительным.

С другой стороны, шаманизм и горловое пение прочно завоевали свое место в т. н. «массовой культуре». Современной массовой культурой в равной мере используется далеко не все ценное, что есть в традиционной культуре (по крайней мере, не все, что заслуживает внимания с точки зрения специалистов). Отбираются, в первую очередь, те образцы, которые соответствуют критерию «технологичности» по ряду параметров: внешней привлекательности (аттрактивности), символичности, вариативности, высоким суггестивным возможностям, пригодности для тиражирования и передачи по коммуникативным каналам. Шаманизм и горловое пение оказались именно теми образцами традиционной культуры, которые наиболее отвечают предъявленным требованиям.

Однако сказать, что современное тувинское общество только адаптирует и утилизирует свою традиционную культуру, было бы совершенно недостаточно. В последние годы как российские, так и зарубежные исследователи все настойчивее говорят и пишут о возникновении принципиально нового типа культуры, представляющего собой, по существу, некий симбиоз традиционной и массовой, популярной культур. Одни авторы называют это новое явление «промежуточной», другие — «третьей» культурой. Из этого следует, что между традиционной и массовой культурами нет антагонизма. Их активное и глубокое взаимодействие в современных условиях — очевидный факт. Сфера этого взаимодействия будет расширяться по мере распространения новых технологий и способов коммуникации.

ФОРМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ТВОРЧЕСТВО В СЕТИ ИНТЕРНЕТ (ИНФОРМАЦИОННЫЙ АСПЕКТ)

Глобальная информационная сеть Интернет отражает «вторую жизнь» народной культуры в нескольких аспектах.

По типу информационных материалов (сайтов) можно выделить следующие группы информации.

1. Законодательство в области народных промыслов (федеральное, региональное).
2. Музеи и галереи, посвященные промыслам, народному творчеству, фольклору и т. п.
3. Курсы в учебных и образовательных организациях, касающиеся народных промыслов и навыков непрофессионального творчества.
4. Обучение ремесленным навыкам, в т. ч. народных промыслов и непрофессионального искусства, как способ обеспечить занятость незащищенных слоев населения (безработных, инвалидов, женщин с детьми-инвалидами и т. п.).
5. Общественные движения, как правило, патриотические, включающие в себя занятия промыслами и народным искусством.
6. Организации мастеров какого-либо ремесла (включая народные промыслы), посвященные какому-либо виду народного творчества.
7. Юридические сведения о фирмах, занимающихся изготовлением и/или продажей изделий народных промыслов.
8. Публицистика, прежде всего новости и интернет-версии статей СМИ.

В содержательном смысле имеющаяся информация позволяет выявить несколько основных общественных позиций в отношении к народному искусству. Оценивая ситуацию в целом, стоит отметить,

что народное искусство в сети Интернет представлено одновременно и как экономическое, и как социальное, и как культурное явление, но, чаще всего, с перевесом в одну из этих областей.

В сравнении с еще памятным положением дел в советские времена, стоит отметить главное отличие: промыслы и народная культура рассматриваются, прежде всего, как средство пополнения семейного бюджета независимо от художественного качества изделия и связи с традицией как самого изделия, так и его авторов и программ обучения.

В этом качестве изделия народных промыслов упоминаются преимущественно в описаниях отдельных мелких компаний и в списках профессий, которым обучают безработных. Например¹²⁶: «Виды деятельности ООО: Организация производства и выпуск детских игрушек, товаров народного потребления, художественного промысла, консультационная, рекламная, торгово-закупочная»; «Деловой женский центр (ДЖЦ) намеревается установить связь с фирмами, заинтересованными в реализации продуктов надомного труда от изготовления приманки для рыб до выращенного на участке урожая. Мастера народных промыслов предлагают обучение основам своего дела»; «Белгородский учебный центр занятости населения предлагает курс “Художественное плетение из лозы”. Срок обучения — 2 месяца. Обучение бесплатное — по направлению Службы занятости»; «Список специальностей областного центра занятости весьма разнообразен: пользователь ПК (персонального компьютера — *Авт.*), секретарь, мастер отделочных и строительных работ, портной, закройщик, продавец, специалист компьютерной графики, фермер-овощевод, -птицевод, -пчеловод и многие другие. На стендах выставки экспонируются произведения безработных, закончивших обучение в центре: изделия из бисера, соломки, металла, лоскута, из ткани с художественной росписью, гобелены ручной работы, вышивки, деревянные резные изделия».

Таким образом, с точки зрения возможного источника дохода, занятия промыслами приравниваются к любой другой работе, не требующей ничего, кроме овладения базовыми навыками ручного труда. Это своего рода возвращение промыслам их исходных целей — труда в целях жизнеобеспечения, без дополнительных коннотаций.

¹²⁶ Цитаты приводятся дословно, здесь и далее орфография источников сохранена.

Надо сказать, что особенно распространена ориентация на возрождение и/или воспроизведение внехудожественных промыслов, ремесел, рассчитанных на жизнеобеспечение, в рамках проектов по восстановлению культур малых народов (например, оленеводство у саамов) или в ходе исторических реконструкций (изготовление канатов, кораблестроение — наряду с ткачеством, изготовлением обуви и т. п.).

С другой стороны, символическое значение промыслов и ремесел тоже иногда становится самоцелью — в экологических движениях, нередко обладающих явной идеологической направленностью, подчас даже весьма радикального толка. Вот один из примеров. «Томское движение “Сибирские Берендеи” выносит на рассмотрение свой проект создания экологического поселка, состоящего из родовых поместий.... Обустройство поселка позволит: ... сделав дом автономным, и выращивая продукты в своем поместье, получить экономическую свободу и устойчивость к всевозможным кризисам; создать в своем поместье Пространство Любви, что позволит наладить взаимоотношения между членами семьи, усилить и навечно сохранить любовь между ними, которая будет жить в их сердцах и вокруг... Занятия населения: работа в мастерских — возрождение ремесел, народных промыслов, обучение ремеслам; возрождение первозданных свойств плодов и овощей, испорченных селекцией...».

Таким образом, различного рода народные промыслы выступают в основном как средство жизнеобеспечения. А вот народное творчество как образ жизни используется в качестве лозунгов и отчасти реализуется на практике скорее как элемент существования субкультуры. Причем такие субкультуры могут быть как формой модной нынче исторической реконструкции, так и элементом мировоззрения, в т. ч. в рамках сект. Так, вышеупомянутое движение «Сибирские берендеи», а также аналогичные (например, «Лукоморье») существуют в рамках т. н. Фонда «Анастасия» — яркого примера современного сектантства.

Художественные промыслы и непрофессиональное творчество

Художественные промыслы воспринимаются властями и отдельными предпринимателями и как национальная ценность, и как способ привлечения туристов. В этом качестве промыслы получают поддержку со стороны федеральных и местных властных органов и отдельных спонсоров.

Однако если осознание национальной значимости, не требующее финансовых вложений, широковещательно заявляется на всех уровнях, то прямая поддержка промыслов путем выделения средств — огромная редкость. Фактически в Интернете не удалось найти тому никаких примеров — в лучшем случае встречаются налоговые послабления.

Еще хуже обстоит дело с поощрением туризма по местам промыслов. Так, на сайте объединения «Гжель» есть специальная строчка «Туризм», содержащая одну строку-приглашение, но нет ни адресов гостиниц, ни даже маршрута: близлежащих станций железной дороги или шоссе. Значительная часть промыслов существует за счет энтузиазма самих мастеров, активно продвигающих свое творчество, прежде всего как способ заработка путем продажи изделий.

Поддержка промыслов, конституированных как народные

Во многих российских городах с советских времен действуют различные образовательные учреждения (от университетов до лицеев-училищ), в которых целиком или на уровне факультетов преподаются основы народных художественных промыслов — как для будущих мастеров, так и для педагогов, которым предстоит обучать следующие поколения работников.

В 2003 г. правительством РФ создана Высшая школа народных искусств (ВШНИ) — государственное учебное заведение высшего профессионального образования в области традиционного декоративно-прикладного искусства, осуществляющее профессиональную подготовку художников декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Новый вуз состоит из базового института (собственно ВШНИ) в Санкт-Петербурге и филиала — Московской школы художественных ремесел (также институт) — в Москве. Санкт-петербургский ВШНИ состоит из трех ступеней: вуз, колледж и школа-интернат для детей, обучающихся в 5-х–9-х классах. Московская школа художественных ремесел ведет обучение по двум ступеням: в вузе и колледже. Ведется подготовка по следующим специализациям: художественная вышивка, художественное кружевоплетение, художественная роспись тканей, художественная резьба по кости, художественная роспись по металлу и папье-маше, ювелирное искусство. Выпускникам присваивается квалификация «художник декоративно-прикладного искусства» (в вузе) и «худож-

ник декоративно-прикладного искусства и народных промыслов» (в колледже).

В Кузбассе профессиональное училище народных промыслов получило по инициативе А. Г. Тулеева статус губернаторского учреждения.

Администрация Хабаровского края создает в ульчском селе Булава филиал технологического колледжа для подготовки профессиональных мастеров резьбы по дереву и кости, изготовлению национальных изделий из меха, рыбьей кожи, освоения других ремесел.

С 1998 г. в Поволжье ведется прием на обучение по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Заявлено, что обучение базируется на достижениях художников Тольятти, Самары, Сызрани, Ульяновска в декоративно-прикладном искусстве и традициях корабельной и домового резьбы Поволжья.

Важно отметить, что и в учебных заведениях народные промыслы нередко рассматриваются прежде всего с точки зрения развития частного предпринимательства. Так, в Тольятти обучение навыкам народного искусства ведется более 30 лет, и сегодня это учебное заведение называется «профессиональным лицеем народных промыслов и предпринимательства».

В ряде вузов созданы факультеты предпринимательства в сфере народного промысла. Специальность называется «менеджмент по профилю “народный промысел”»: «В процессе учебы осваиваются особенности предпринимательства и менеджмента народного промысла, широко изучаются народные промыслы народов России и СНГ. Выпускники приобретают квалификацию, позволяющую заниматься частным предпринимательством в сфере народного художественного промысла, работой с народными умельцами, организации цехов народных мастеров, узнают рынки сбыта продукции народных умельцев и способы их организации».

Именной грант компании «ЛУКОЙЛ-Пермь» в номинации «Поддержка народных промыслов и ремесел» оговаривает, что «предпочтение отдавалось проектам, ориентированным на создание новых рабочих мест, формирование эффективных каналов сбыта продукции, выработку действенной маркетинговой политики, организацию новых цехов, артелей, мастерских, центров промыслов и ремесел». Некоммерческая организация Академия декоративно-прикладного искусства и предпринимательства учреждена в селе Толбухино Ярославского района, причем и глава администрации района, и председа-

тель попечительского совета академии подчеркивают коммерческую направленность нового учреждения: «Мы хотим дать людям удочку в руки, а уж рыбу пускай сами научатся ловить». Стоит отметить, что в планах работы академии фигурируют выездные мастер-классы, предполагается, что «основной процесс обучения возьмут на себя мастера народных промыслов на местах». Впрочем, с какой стати они должны это делать и каковы вообще финансовые основы работы нового учреждения, из имеющейся информации неясно.

Таким образом, на основании анализа материалов Интернета можно сделать единственный вывод: народные промыслы выживают самостоятельно, а власти и бизнес используют обращение к ним как способ повышения собственной значимости, но помощи фактически не предоставляют. Впрочем, промыслы находятся в таком положении, что упоминание их рядом с именами политических деятелей или предпринимателей, пусть даже ради рекламы этих персонажей, оказывается косвенной рекламой и самих промыслов и хотя бы этим поддерживает выживание локальных художественных традиций декоративно-прикладного искусства.

Новые промыслы

Почти незаметно, без отражения в прессе и официальных документах, усилиями отдельных энтузиастов возрождаются и создаются новые промыслы на базе традиционных. Пожалуй, самый известный пример — резьба «Татьянка». Объявления о приеме на курсы обучения этой резьбе недавно оказались во всех газетах, популярен специальный сайт <http://tatianka.da.ru> со следующей рецензией: «Крупнейший сайт, посвященный резьбе по дереву. Обучение резьбе по дереву, очная и заочная формы, предоставление надомной работы. На сайте вы сможете узнать историю резьбы, посетить магазин, посмотреть готовые изделия и купить понравившиеся» с постоянным рефреном, что навыки этой резьбы «доступны абсолютно всем».

Впрочем, индивидуальные мастера чаще действуют как предприниматели малого бизнеса (см. выше) и рассматривают художественные промыслы как сферу предпринимательства, аналогичную, например, фотоателье или парикмахерской — дело, требующее навыков и профессионализма, но необязательно укорененное в традиции. Так, в Ачинске профессиональный художник, окончив курсы «Основ предпринимательства» с помощью службы занятости, в ранге индивиду-

ального предпринимателя организовал Центр народных промыслов и ремесел. Созданный им Центр и производит, и реализует изделия народных промыслов самого широкого профиля: керамические изделия, изделия из бересты, лозы, панно и поделки из кожи, картины. Другими словами, Центр народных промыслов фактически действует как магазин сувениров.

Иногда местные власти начинают рассматривать отдельные, произвольно выбранные умения и навыки как основу для создания местного народного промысла. Так, вышивка бисером в городе Похвистнево Самарской области, надеются в мэрии, «со временем станет народным промыслом», хотя сами работы, вышитые бисером, отнюдь не являются традиционными. Сама же идея возникла не на основе изучения истории края, а по итогам «выставки, которую привез областной фонд по развитию народных промыслов». Дети, инвалиды и безработные обучаются бесплатно, а для остальных вводится платное обучение, т. е. промысел рассматривается и как возможность получения навыков, необходимых (косвенным образом) для жизнеобеспечения, и как способ досуга.

Новации возникают и на более основательной (как с точки зрения подготовки мастеров, так и с точки зрения «соответствия» региону) базе. Так, в той же Самаре в 1992 г. группой производителей и мастеров-художников образовано предприятие народных художественных промыслов ООО «ЭРКОН», основной целью которого еще на этапе замысла было «соединение трех технологий и видов народных художественных промыслов: высокотемпературной расписной эмали (финифть), художественной обработки дерева и драгоценных металлов». Как писали сами идеологи проекта, «дерево обладает глубокой внутренней силой и энергией, финифть — глубоким внутренним свечением, не свойственным другим краскам. Зародилась идея о соединении двух тайн природы в изделиях народных художественных промыслов. Главным было сохранить и возродить древние традиции искусства финифти, художественной обработки дерева (с морением и вощением) и драгоценных металлов». Поскольку Самара еще до революции была достаточно развитым промышленным и буржуазным центром, энтузиасты применяли новые технологии («сочетающие резьбу по дереву, миниатюры из финифти в обработке мельхиоровой сканью и зернью») к изделиям, свойственным городской, а не народной культуре, — таким, как настольные и карманные часы, футляры для подзорных труб.

Еще один вариант действий энтузиастов — восстановление угасшего местного промысла. Так, в Шушенском районе Красноярского края при финансовой и консультационной поддержке службы занятости бывший безработный организовал ремесленную мастерскую. Работа в мастерской позволила обеспечить занятость нескольких специалистов ликвидированной Шушенской фабрики сувениров (продукция мастерской — предметы быта и сувениры из дерева с росписью и резьбой, в уникальной технике, представленной только на юге края).

Промыслы в Интернете

Интернет стал мощным средством продвижения народных промыслов: это и канал передачи информации, и способ продажи работ, и возможность обучения.

О сайте, посвященном резьбе «Татьянка», мы уже упомянули. Но это далеко не основной ресурс, затрагивающий тему промыслов.

Наиболее масштабен по замыслу, пожалуй, Портал информационной поддержки ремесел и народных промыслов России «Ремесленничество России» (www.remeslennik.ru). Ресурс содержит информацию о Московской палате ремесел, ремесленном реестре Москвы, видах ремесленной деятельности, центрах ремесленного обучения. Организован виртуальный каталог «Народные художественные промыслы России».

Большинство сайтов посвящено отдельным авторам и школам и предлагает прежде всего произведения на продажу. Но при этом сохраняются и другие функции сети: информационная и коммуникативная (возможность обмена информацией, знакомства и т. п.). Так, например, сайты «Межрегиональная школа мастеров» («резьба по дереву, народные ремесла, обучение мастеров, плетение из лозы, роспись по дереву, народные промыслы»), а также сайты, посвященные какому-либо одному виду промысла. Например, одна из компаний предлагает целый ассортимент произведений, выполненных в технике резьбы по дереву: иконы, панно, маски, рамы для зеркал, мебель.

Важно отметить, что информация в Интернете обладает способностью функционировать и в качестве каталога продаж, и в качестве источника сведений о текущей ситуации, и в качестве коммуникатора: возможна связь с владельцем сайта.

Характеризуя общие черты «второй жизни» народной культуры в том виде, как она отражена в сети Интернет, можно отметить, что традиционные народные промыслы трактуются в нескольких аспектах:

- рассматриваются как своеобразные художественно-символические системы (в малой части материалов);
- предлагаются в качестве одного из способов жизнеобеспечения (занятости рабочей силы, формы малого бизнеса). Однако успехи на этой ниве сомнительны. По крайней мере, таких примеров в сети Интернет практически нет.

К теме поддержки народной культуры в различных формах обращаются и представители власти, и современные российские предприниматели. Однако, судя по результатам, такое обращение свидетельствует скорее о положительных коннотациях темы, чем о реальном желании поддержать промыслы и/или отдельные очаги традиционной культуры, поскольку широковещательные заявления не сопровождаются (по крайней мере, в доступных нам источниках) какой-либо последовательной или разовой, но серьезной финансовой поддержкой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разнонаправленные тенденции в современном социокультурном процессе определяют неизбежность и даже естественность совмещения двух трендов. С одной стороны, идет расслоение, дробление культур, субкультур, их размежевание в поиске своих истоков, исторических и религиозных корней. С другой стороны, очевидно тяготение к неким общим современным культурным стандартам, которое проходит прежде всего через всю массовую культуру, получившую универсальное распространение.

Наряду с уже признанным мультикультурализмом все большее место завоевывает транскulturализм, когда один и тот же индивид, группа, сообщество, общество в целом становятся одновременно носителями (или представителями, а, может быть, даже потребителями) нескольких культур разных эпох и регионов. Например жители некоего северного русского села на свой престольный праздник Троицы утром идут в православную церковь на литургию, потом устраивают общее застолье в сельском клубе, затем водят хороводы по-старинному, а вечером в том же клубе устраивается молодежная дискотека. Организаторы и участники довольны, а вот научные работники, в частности фольклористы, не очень готовы к такому типу праздника.

«Вторая жизнь» — это разные формы инкорпорирования элементов традиционной народной культуры в пестрое современное культурное поле. В книге на разном культурном материале рассмотрены два различных направления, по которым элементы традиционной народной культуры включаются в современное социокультурное пространство. Одно из них связано со стремлением сохранить и воспроизвести традиционный культурный текст в

разных проектных формах (главы 1, 2, 4, 6, 7), другое определяется установкой на использование, обработку традиционных текстов в современных видах творческой, преимущественно авторской деятельности (главы 1, 3, 5).

Усиление роли разного рода проектных инициатив связано с деятельностью всевозможных организаций, фондов, общественных объединений; важное место в этом процессе должно принадлежать СМИ и Интернету. Прежний носитель и создатель традиционной культуры по существу перестает быть таковым. Он приемлет разные культуры или их элементы при ослабленном восприятии их, как «своих», и вообще при ослаблении нормативно-ценностной роли культуры. Размывание границ культур при сохраняющемся тяготении этносоциальных сообществ, групп к своим истокам порождает в наше время различные, иногда причудливые формы «второй», альтернативной жизни народной культуры.

ВТОРАЯ ЖИЗНЬ ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

Под редакцией Михайловой Н.Г

Редактор: *канд. ист. наук А.В. Дадыкин*
Верстка: *О.В. Панова*

ISBN 978-5-8188-0193-3

Издательская лицензия ЛР № 065828 от 20.04.1998 г.

Подписано в печать с готового оригинал-макета

Формат 60х90 1/16, печать офсетная.

Гарнитура Ньютон. Усл. печ.л. 11,3

ООО «НБ-Медиа».

Торговая марка издательства — NOTA BENE.

Тираж 1000 экз.

Заказ книги на сайте издательства

www.nbpublish.com

или по тел: (495) 424-26-02.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных
файлов в типографии «Вишневый Пирог» (CherryPie)

Адрес офиса: 115114, Москва, 2-й Кожевнический пер., д. 12.