



Д.И. ВАРЛАМОВ

## УСТНАЯ И ПИСЬМЕННАЯ ТРАДИЦИИ: ОБЩНОСТЬ И РАЗЛИЧИЯ

Оппозиция *музыкальный фольклор / профессиональное<sup>1</sup> искусство*, принятая в искусствоведении, поддерживается и используется в качестве аксиомы большинством исследователей, среди которых Э.Е. Алексеев, Г.Л. Головинский, И.И. Земцовский, М.И. Имханицкий, А.С. Каргин и др. В основе разделения этих двух пластов музыкального искусства — их отношение к устной или письменной традициям. В данной статье мы попытаемся ответить на вопрос, действительно ли создание и функционирование текстов устной и письменной традиций связано с решением противоположных художественно-эстетических, семантических, семиотических, психологических и технологических задач, что позволит говорить о принципиальном различии творческих процессов, протекающих в народной и академической музыке.

Указывая на отсутствие в современном научном знании фундамента для дальнейшей разработки названной проблемы, Г.Л. Головинский видит ее решение во всестороннем сопоставлении музыкального фольклора и композиторского творчества «как двух *принципиально различных* систем художественного мышления (выделено мною. — Д.В.)» [Головинский 1981, 4]. Он определяет *фольклор* как особую сферу духовно-материальной культуры народа. Содержанием фольклора, по его мнению, является отражение в художественно-образной форме мировоззрения и психологии

<sup>1</sup> Традиционно употребляемый термин *профессиональное искусство*, взятый в социальном контексте, на наш взгляд, неверно отражает содержание явления, поэтому вместо дефиниции *профессиональная музыка* мы будем использовать в том же контексте более точный, с нашей точки зрения, термин *академическая музыка*.

народных масс<sup>2</sup> [Там же, 9]. В отличие от фольклора *профессиональное искусство (профессиональная музыка)*, по Головинскому, есть «индивидуальное авторское творчество, в котором значительна роль личного “изобретения”, идущего нередко вразрез с традициями; продукты такого творчества фиксируются письменно, в виде текста (во временных искусствах), которому обязан следовать исполнитель и с помощью которого произведение распространяется» [Там же, 10]. Таким образом, профессионализм рассматривается не как сумма творческих навыков и не как социальный статус создателей и потребителей художественного творчества, а как художественный метод, определяющий стиль в искусстве.

Однако художественный метод, так же как и стиль, согласно учению Б.Л. Яворского, является продуктом художественного мышления эпохи. А это означает, что и профессиональное искусство отражает в художественно-образной форме мировоззрение и психологию народа. В частности, в одном из писем к С.В. Протопопову ученый писал: «...искусство запечатлевает схему общественного процесса, и этот процесс диктует творцу способ выполнения, конструкцию и композицию его творческого задания» [Яворский 1964, 534].

Так чем же тогда специфичен фольклор? По Г.Л. Головинскому, отличительные признаки фольклора «определяются комплексом свойств, органически взаимосвязанных и взаимообусловленных. К их числу относят устность, импровизационность, особую роль традиций, вариантность как основную форму бытования отдельного творения, коллективность» [Головинский 1981, 9]. Он исхо-

<sup>2</sup> Нам более импонирует трактовка, предложенная А.С. Каргиным: фольклор — «бытовая традиционная для этноса духовная философско-эстетическая культура, отражающая его менталитет, сложившаяся в результате многовекового коллективного творчества путем устной коммуникации, проявляющаяся в бесконечной множественности индивидуально-личностных вариантов» [Каргин 1997, 17].



дит из того, что «сущность фольклора обусловлена целым комплексом взаимосвязанных свойств, признаков...» [Там же, 12], тогда как философы от Г. Гегеля до А.Ф. Лосева доказывают невозможность определения сущности явления по его свойствам и признакам. Следовательно, сопоставляя фольклор и профессиональное искусство по признакам, ученый кладет в основу своего рассуждения ложное методологическое основание.

Тем не менее проанализируем выделенные Г.Л. Головинским и другими исследователями признаки и свойства фольклора, отличающие его от академического искусства. В самом кратком изложении к ним относятся следующие:

— **практическая предназначенность**, т.е. та функция, которую фольклор призван выполнять в жизни (как искусство) и в быту (как «не-искусство», по В.Е. Гусеву, или как «предыскусство», по А.Н. Сохору);

— следствием практической предназначенности фольклора является отражение в произведениях **местных**, а в совокупности и **национальных** черт, признаков, свойств;

— **коллективность** фольклора (в двух аспектах: как коллективность творчества и как отражение коллективного мышления, мировосприятия);

— результатом коллективности творчества становится необычайно яркая и глубокая **типизация** отображаемого, **емкость** и **обобщенность** фольклорного образа;

— **устность**;

— как следствие устности рассматривается **незакрепленность (нестабильность) фольклорного произведения**, которая проявляется в таких свойствах, как **традиционность, импровизационность, вариантность** или **вариативность** и т.п.

Однако, на наш взгляд, фольклор и академическое искусство различаются не кардинально, а лишь в степени проявления тех или иных качеств, свойств, присущих искусству в целом и фольклору в частности. По сути Г.Л. Головинский сам вскрывает противоречие изложенной позиции, когда говорит о том,

что разделение фольклорного и профессионального (в нашей терминологии «академического») искусства — в удельном весе традиций и авторского «изобретения». «Художник-профессионал тоже следует некоторым традициям (произведение, абсолютно свободное от всякой связи с прежним искусством, вряд ли возможно)...» [Головинский 1981, 19]. Эту мысль целесообразно экстраполировать на многие другие свойства и качества музыкального искусства, в чем мы убедимся ниже.

Во-первых, **практическая предназначенность** в широком смысле свойственна любому музыкальному сочинению, поскольку само его создание является ответом на социальный заказ, без которого произведение может остаться социально невостребованным. Кроме того, современная социокультурная ситуация, значительный прогресс в развитии средств массовых коммуникаций показывают, насколько музыка вошла в жизнь и быт народа: радио, телевидение, аудио- и видеозаписывающие устройства стали неотъемлемой частью повседневной жизни человека, его практической деятельности. Этот фактор усиливает практическую направленность музыкального творчества в любых жанрах.

Во-вторых, отражение в произведениях **местных**, а в совокупности и **национальных** черт, признаков и т.д. свойственно не только фольклору, но и искусству вообще. В содержании произведений искусства находят воплощение процессы, связанные «с отражением особенностей национального быта, обычаев, традиций и национального психического склада, с постановкой проблем национальной жизни, освещением истории и т.д.» [Книга по эстетике 1983, 195].

В-третьих, об обязательности **типизации** и **обобщенности** справедливо говорить не только по отношению к фольклору, но и к академическому искусству. В частности С.Х. Раппопорт считает, что «искусство и в самом деле сосредоточивается на раскрытии человеческих отношений, и не каких-либо конкретных, частных, сиюминутных, а того устойчивого, необходимого, **типичного, общего**



(курсив мой. — Д.В.) для множества людей...» [Там же, 124]. И далее: «Искусству нужны особые, художественные представления о действительности. Они должны обладать высоким уровнем *обобщенности* (курсив мой. — Д.В.), включать в себя результаты осмысления множества фактов и отношений, обширного социально-исторического опыта» [Там же, 128].

В-четвертых, исследователи академического искусства убедительно доказывают объективность и неизбежность проявления *множественности, вариативности* в творческом процессе создания, интерпретации и восприятия музыкальных произведений. По мысли А. Кораллова, «искусство не могло бы выполнить своего практического предназначения, если бы не создавало эффект *вариантной множественности* восприятия... <...> *Произведение искусства включает в себе возможность такой вариантной множественности.* В этой особенности искусства и кроется объяснение творческой природы исполнительства. Исполнительские искусства — в их числе музыка — могут дважды создавать эффект вариантной множественности: сначала в интерпретации исполнителя, затем в восприятии слушателей» [Книга по эстетике 1983, 155—156]. И в другом месте: «Даже в исполнении одной и той же пьесы разными музыкантами мы замечаем печать индивидуальности интерпретатора» [Там же, 152].

Методологическое обоснование проявления феномена *множественности* в академическом искусстве хорошо представила Л.П. Казанцева: «Содержание музыкального произведения, сформированное композитором, — “код”, “шифр” множества потенциальных смыслов, своего рода “полуфабрикат”, который обычно (за исключением, пожалуй, электронной и конкретной музыки), чтобы состояться как полноценный художественный “продукт”, нуждается в усилиях музыканта-исполнителя. <...> Деятельность последнего носит творческий характер, который обуславливает собою особенности исполнительского содержания. Одна из них — охватываемая им

*множественность* трактовок. Отчасти — и это доказывает анализ композиторского слоя музыкального содержания — смысловая множественность музыки заложена самим автором в его опусе. Однако, попадая в руки исполнителей, она возрастает многократно» [Казанцева 2004, 10].

Вариантная множественность авторских художественных творений встречается и в качестве многократного использования популярных мелодий в сочинениях других композиторов (ср. опера Ж. Бизе «Кармен» и скрипичная транскрипция П. Сарасате «Концертная фантазия на темы оперы “Кармен”», балет Р. Щедрина «Кармен-сюита»), а также в многочисленных попури для различных инструментов, ансамблей и оркестров. Подобная вариантная множественность очень широко используется и в современном народно-инструментальном искусстве в форме вариаций, фантазий, рапсодий на народные темы. Приводить конкретные примеры, думается, нет необходимости.

Каждое музыкальное произведение есть своего рода «*вещь в себе*» (И. Кант) или «*самое само*» (А.Ф. Лосев), и потому всякое его исполнение, иначе говоря звуковое воплощение, всегда есть создание чего-то нового, имеющего множество проявлений.

И всё же важнейшими дифференциальными признаками фольклора и академического творчества как разновидностей музыкального искусства традиционно считаются *устность* и *письменность* (по утверждению многих фольклористов, фольклорное творчество не совместимо с письменностью), а также *коллективность* и *индивидуальность* художественного процесса. Однако и здесь при ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем заблуждения, укоренившиеся в научном обиходе. Рассмотрим эту проблему более подробно.

В музыковедении разделение культуры на устную и письменную позволяет условно наметить границу между двумя методами музыкального мышления, причем граница эта, на наш взгляд, неопределенна и легко преодолима в обоих на-



правлениях. Устность и письменность — это, прежде всего, различные методы хранения, обработки и передачи музыкальной информации. Письменность как система графических знаков, применяемых для записи музыки, появилась в глубокой древности. Совершенствуясь, различные формы табулатуры и нотации веками сосуществовали и взаимодействовали с устными формами. Постепенное внедрение и активное распространение нового, прогрессивного метода значительно расширило и обогатило возможности музыкального творчества и исполнительства, но не изменило его сущности, ибо в основе обоих методов лежит *искусство устного интонирования*.

Нотные знаки в системе музыкальной записи, также как и любой вид табулатуры, вряд ли самоценны для общества (хотя и являются элементами культуры определенной нации и эпохи). Они лишь компоненты цепи, посредники, связывающие создателя музыкального произведения с исполнителем. Слушатель не является звеном этой цепи; он воспринимает музыку не в нотных знаках, а в звуках.

Сама природа музыкального исполнительства принципиально немыслима без устного интонирования, независимо от того фиксируется исполняемая музыка в записи или нет. Жизнь музыкального произведения в нотной или иной системе записи, равно как в памяти исполнителя, есть лишь потенциальная форма существования. Ее актуализация и, соответственно, реальная жизнь музыкального явления возможны только в звучании, в создании чувственных ощущений и художественных образов, которые не поддаются никакой фиксации (кроме естественной фиксации в сознании и в подсознании человека). Именно поэтому мы настаиваем на отсутствии *принципиальной* разницы между художественными результатами устной и письменной форм хранения и передачи музыкальной информации. Новый метод, конечно, должен влиять на творческий результат, но как способ достижения цели вовсе не ориентирован на изменение его сущности.

Современное музыкальное мышление, связанное с письменной традицией, открывает дорогу для расширения и совершенствования технических и, главное, художественно-выразительных возможностей музыкального творчества, немислимых при использовании только традиционного устного метода. Но при этом преемственность в развитии искусства не нарушается. Вспомним слова Б.В. Асафьева о том, что «от музыки бытовой до музыки, которую принято называть художественной<sup>3</sup> <...> расстояние значительное, но, по существу, это — непрерывная линия» [Асафьев 1987, 101]. И.И. Земцовский и А.Б. Кунанбаева подчеркивают, что Б.В. Асафьев «...не дробил национальную музыкальную культуру, не разрывал ее на народную и профессиональную, и потому, рассуждая о фольклоре, легко вовлекал композиторскую музыку, а в методологических статьях касался равно и одновременно музыки устной и письменной традиции» [Асафьев 1987, 5].

Наконец, вывод Л.С. Выготского о том, что «с психологической точки зрения нет принципиальной разницы между процессами народного (коллективного. — *Д.В.*) и личного творчества» [Выготский 1987, 19], подтверждает мысль о единстве процессов в традиционном и современном искусстве и убеждает нас в том, что секрет своеобразия двух исследуемых систем не в различии признаков, а в удельном весе того или иного качества или свойства в каждом из них. Л.С. Выготский обращал внимание на то, что «прежняя точка зрения, будто существует принципиальное различие между процессами и продуктами народного и личного творчества, кажется ныне единодушно оставленной всеми. Сейчас никто не решился бы утверждать, что русская былина, записанная со слов архангельского рыбака, и пушкинская поэма, тщательно выправленная им в черновиках, суть продукты различных творческих

<sup>3</sup> Термином *художественная музыка* во времена Б.В. Асафьева называли то, что позже стали именовать *профессиональной*, иначе — *академической музыкой*.



процессов. Факты показывают как раз обратное: точное изучение устанавливает, что разница здесь чисто количественная» [Там же, 18].

Выводы исследователей первой половины XX века подтверждают и некоторые наши современники. Так, А.С. Каргин пишет: «В последнее время большие дискуссии возникли по вопросу о *коллективности*, анонимности фольклорного творчества. Оказалось, что и этот устойчивый признак сегодня всё более трансформируется. Идея личного авторства, которая якобы противоречит фольклорным канонам, признается всё большим числом ученых» [Каргин 1990, 29].

Таким образом, мы при поддержке известных ученых приходим к выводу, что все перечисленные выше признаки и свойства фольклора не являются специфическими только для него, а в той или иной степени проявляются и в академическом искусстве. К примеру, вариативность в большей мере присуща фольклору, но не чужда и академическому искусству, а множественность вариантов можно считать качеством, равно проявляющимся как в устной, так и в письменной традиции.

В критике дифференциализма в исследовании культуры и искусства с нами солидарны В.А. Поздеев и К.Б. Соколов. Первый считает, что специфические черты фольклора, «...которые традиционно выделяют ученые, такие как устность, коллективность, анонимность, вариативность, способы трансмиссии, полифункциональность и амбивалентность, можно выделить и в других видах искусства...» [Поздеев 2005, 301], а второй признает, что «...при ближайшем рассмотрении оказывается, что ни один из этих критериев не позволяет сколько-нибудь отделить “фольклорное” от “профессионального”» [Соколов 2000, 11].

Оппозиции «фольклор — академическое искусство» в действительности вообще существовать не может. В основе любой из культур, как бы их ни разделяли: «народная — профессиональная», «устная — письменная», «западная —

восточная» и т.п., — не заложено противопоставления иной культуре. Среди ее признаков может быть лишь выделяющееся из общего, специфическое, особенное. Но сама культура, сущность которой в созидании, не может противопоставлять себя никому и ничему.

Флейта — музыкальный инструмент, отличающийся от подобных ей по многим признакам, не способна противопоставлять себя балалайке или жалейке. Поэзия С. Есенина не может сама себя противопоставлять поэзии В. Маяковского или Р. Рождественского. Культуры противопоставляются людьми: сначала на уровне логических абстракций, а затем и в практической деятельности. Но это не имеет ничего общего с сущностью самих культур.

Противопоставлять фольклор и академическое искусство, устную и письменную традиции — всё равно, что противопоставлять корень фруктового дерева его плодам. Конечно, они разные, но родились из одного семени, и потому настолько взаимосвязаны, что не могут существовать один без другого: корень питает плод, который становится основой для рождения нового растения. Так же как дерево распускает свои ветви, так и из фольклора рождались «ответвления» (по классификации А.С. Каргина это неофольклор, фольклоризм, некоторые виды художественной самодеятельности и т.д.). Академическое искусство также вышло из фольклора и до сих пор продолжает им подпитываться. Как писал И.И. Земцовский: «При известной независимости эти две системы, будучи двумя ветвями одного национально-культурного процесса, разнообразно взаимодействуют, причем как сознательно, так и стихийно, органически, бессознательно» [Земцовский 1977, 16].

Письменная традиция появилась из устной в результате эволюции музыкального мышления человечества. Веками они сосуществовали на равных, обогащая друг друга, и сегодня, достигнув исторического совершенства, обе традиции открыты для творческого диалога.

Итак, противопоставление фольклора и академического искусства в теории



и практике с научной точки зрения можно признать необоснованным. Однако для нашего исследования этот вывод недостаточен. Необходимо определить характер кросскультурных отношений этих феноменов, сравнить их, выявить общее, универсальное и специфическое, индивидуальное.

Ученые используют разные подходы к выявлению уровней анализа музыкального искусства. Мы избираем для анализа кросскультурных отношений фольклора и академического искусства такие составляющие, как социальная функциональность, способы хранения и передачи информации, художественно-эстетические особенности, художественно-выразительные средства, социально-психологические особенности, социально-педагогическая сущность и некоторые другие, в конечном счете замыкающиеся на специфике художественного мышления народа и эпохи.

• С точки зрения **социальной функциональности** культуры и искусства принято считать, что фольклор есть сама действительность, а академическое искусство — отражение действительности. Именно поэтому фольклор, перенесенный на сцену, по мнению большинства теоретиков, теряет свои коренные свойства и становится искусством.

Аутентичный фольклор исторически выполнял коммуникативную функцию. Художественно-эстетическая функция, важнейшая для искусства, являлась для него дополнительной. Отсюда отличия в семантике языка фольклора и академической музыки: смыслообразующие единицы первого — символы, второго — интонации.

Однако тот социокультурный феномен, который сегодня всё еще называют фольклором, — не аутентичный фольклор, а **неофольклор**, в процессе эволюции во многом утративший изначальную чисто коммуникативную функцию и сформировавший художественно-эстетическую. Неофольклор является дериватом фольклора, а потому несет в себе черты и фольклорных, и академических традиций. Неофольклорное мышление

сохранило символичность языка фольклора, выработав собственный интонационный язык, хотя и отличный от академического, но формирующийся по тем же принципам и законам. Образно говоря, язык неофольклора можно назвать языком этнического и национального общения, языком академического искусства — языком межнациональной коммуникации.

Сегодня неофольклор так же, как и академическое искусство, отражает действительность, имеет художественное содержание, обладает способностью эмоционального воздействия на зрителей и участников, а потому должен рассматриваться как искусство. Об этом говорит вышеупомянутый факт перенесения фольклора на сцену, где он не вдруг «становится» искусством (он был им и ранее), а просто ярче выявляет себя как искусство.

• С точки зрения **способов хранения и передачи информации** неофольклор использует устную традицию, академическое искусство — письменную, что, однако, не исключает взаимопроникновения (взаимообмена) традиций. Каждый из этих методов в сравнении с другим имеет как преимущества, так и недостатки. Устный метод обладает огромными возможностями передачи живой интонации, однако он проигрывает письменному в возможностях создания и фиксации сложных по форме и музыкальному языку произведений.

В устной форме произведение передается непосредственно от человека к человеку, иначе говоря «интонационно», в письменной же — с помощью посредника (нотная система знаков или иная табулатура). Вместе с тем сама жизнь музыкального произведения в обеих системах протекает одинаково — в интонационном воплощении. Б.В. Асафьев писал об этом так: «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, то есть в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее — в его повторных воспроизведениях слушателями — для себя...» [Асафьев 1963, 264].



• С точки зрения **художественно-эстетической** неофольклор отражает мирозерцание и систему ценностей прошлых эпох, академическое искусство — многообразную палитру современных мыслей, эмоций и представлений. В глубочайшей древности фольклор был единственной формой музыкального самовыражения личности и этноса. Появившиеся в новую и новейшую эпохи академическое искусство и современные формы народного творчества ограничили сферу бытования фольклора. Время выкристаллизовало творения народа, коллективное творчество подняло их до высоких образцов национальной, а порой и мировой культуры, что позволяет неофольклору как преемнику фольклорных традиций сегодня выполнять функцию питательной среды, семантического и интонационного кладезя для других форм музыкального творчества.

Смена эпох и соответствующих им принципов музыкального мышления не уничтожает приобретенного художественно-эстетического опыта, а сохраняет его на социальном и генетическом уровне, благодаря чему происходит накопление и расширение творческого потенциала человечества. Именно поэтому в более поздние эпохи мы наблюдаем проявления в искусстве черт, характерных, казалось бы, для ушедших времен, а современный макростиль чаще всего именуют полистилистикой.

• С точки зрения **художественно-выразительных средств** в академической и фольклорной музыке обнаруживаются в большинстве своем сходные интонационные элементы (это неудивительно, ведь фольклор является их источником). Однако с **социально-психологической** точки зрения семантика и характер связи между этими элементами зачастую различны (выше мы говорили об особенностях фольклорного и академического мышления, что является основой различного психологического отношения к музыке в разные исторические эпохи).

Вместе с тем в искусстве наблюдается постоянная тенденция к сближению

и взаимопроникновению двух исследуемых систем. К примеру, фольклоризм, или вторичный фольклор, в его сценических формах использует письменную традицию в качестве метода хранения и передачи фольклорных произведений, а академическое искусство всё более стремится использовать богатейшие художественные и эстетические ресурсы фольклора. Так, еще в 1970-х гг. И.И. Земцовский писал, что в настоящее время активизируется главная тенденция: «...тяготение в рамках письменной музыкальной культуры к свободе народной музыки как музыки устной традиции» [Земцовский 1977, 16]. Это проявляется в использовании нетемперированных строев, ритмических долей без указания точных длительностей, алеаторической вариантности интервалов и ритмов, глissандирующего скольжения, движущихся «кластеров» в гетерофонии, сонорных эффектов и т.п. Данная тенденция в новом веке приобретает еще больший размах.

• **Социально-педагогическая сущность** и фольклора, и академического искусства заключается в концентрации воспитательного, познавательного и образовательного содержания во всех сферах и формах их функционирования. Общность фольклора и академического искусства, их отличие от других форм воспитательно-познавательной деятельности заключается в том, что педагогическая функция в них реализуется художественно-эстетически. В конечном счете, именно в педагогической функции раскрывается главное социальное предназначение объектов, поэтому мы рассматриваем ее в единстве с социальной как метасистему по отношению к другим выявленным функциям.

\* \* \*

Современная эпоха аккумулирует и генерирует художественные достижения предшествующих эпох. Эта закономерность обнаруживается в многообразии жанров, форм и других проявлений современного и традиционного музыкального искусства и реализуется в одно-

временном развитии двух традиций — устной и письменной.

Специфика возникших в разные исторические эпохи, но существующих параллельно традиций заключается, на наш взгляд, в своеобразии их стилового наполнения, поскольку стиль оказывается выразителем мышления многочисленных этносоциальных образований в различные периоды их существования. **Особенность фольклорной традиции — синкретичность мышления его носителей**, поэтому процесс академизации можно назвать также процессом **асинкретизации и формирования интонационного мышления**.

Специфические системы художественного мышления в данных традициях используют своеобразные формы и методы творчества. Однако их объединяет несколько **социально-художественных принципов**, которые исторически обусловлены (их внутреннее наполнение с развитием общества изменяется), но их сущность остается неизменной.

Важнейшим из них, в значительной степени определяющим жизнеспособность того или иного феномена музыкального искусства, является **принцип народности**. Народность как имманентное качество явлений культуры и искусства, отраженное в общественном сознании, есть ключевой вопрос теории и практики художественного творчества. Народность — это своего рода социально-художественная абстракция, тем не менее объективно выражающая критерий общественно-исторической значимости музыкальных феноменов. Мы рассматриваем народность как социохудожественный модус, имеющий пространственно-временную природу, определенную структуру и равно проявляющуюся в любом виде творчества (фольклорном, академическом и др.) сущность.

Как фундаментальное понятие категория народного, в свою очередь, складывается из трех составляющих. Первые две — неразрывно связанные **социальная значимость** и **этническое своеобразие**. Музыкальный инструмент, жанр и другие явления культуры и искусства ста-

новятся народными тогда, когда они социально значимы (имеют высокий социальный статус) и этнически своеобразны (имеют специфические признаки, характерные для конкретной этнической или социальной общности). Третьей составляющей, без которой не может проявиться сущность народного, является **художественность**, поскольку народное всегда художественно с позиций конкретного общества (в противном случае оно не может быть социально значимым).

Следующим принципом, демонстрирующим общность фольклорной и академической традиций, является **принцип ментальности**. Его суть заключается в художественно-эстетическом отражении в музыке менталитета конкретных этносоциальных общностей<sup>4</sup>. Как известно, менталитет этносоциальной общности ярко проявляется и в фольклоре, и в национальном академическом искусстве. Здесь действуют следующие объективные закономерности:

— общность менталитета народа (независимо от особенностей функционирования составляющих его субкультур) отчетливо выражена в том, как антропосоциальное качество реализуется в психологии, быте и творчестве конкретной социокультурной среды, что определяется историческими, социальными, генетическими и природными условиями его существования;

— общность в психологии и ментальности, несмотря на многообразие локальных субкультур, обеспечивает создание и сохранение в народе единой культурной парадигмы.

Наконец, третьим объединяющим исследуемые традиции принципом является **принцип взаимообусловленности**. Его содержание раскрывается в процессе анализа кросскультурных взаимодействий фольклора и академического ис-

<sup>4</sup> Так, М.А. Смирнов доказывает объективную связь между психическим складом народа и результатами его (неважно, коллективного или индивидуального) музыкального творчества [Смирнов 1983].





кусства, оказывающих существенное влияние на динамику развития каждого из них. На наш взгляд, в основе этой динамики лежит закон *конвергенции социокультурных модусов* (см. об этом подробнее: [Варламов 2001]). Постоянная интеграция устной и письменной традиций постепенно приводят нас к новому культурному образованию, являющемуся синтезом прошлых и настоящих субкультур и носящему сегодня название народной культуры.

### Литература

- Асафьев 1963 — *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л., 1963.
- Асафьев 1987 — *Асафьев Б.В.* О народной музыке / Сост. И.И. Земцовский, А.Б. Кунанбаева. Л., 1987.
- Варламов 2001 — *Варламов Д.И.* Конвергенция социокультурных модусов народности художественного творчества на основе их субстанционального единства // Педагогика. Вып. 2: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2001. С. 78—80.
- Выготский 1987 — *Выготский Л.С.* Психология искусства / Под ред. М.Г. Ярошевского. М., 1987.
- Головинский 1981 — *Головинский Г.Л.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX—XX веков. Очерки. М., 1981.
- Земцовский 1977 — *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л., 1977.
- Казанцева 2004 — *Казанцева Л.П.* Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни. Астрахань, 2004.
- Каргин 1990 — *Каргин А.С.* Народное художественное творчество. Структура. Формы. Свойства. М., 1990.
- Каргин 1997 — *Каргин А.С.* Народная художественная культура: Учеб. пособие. М., 1997.
- Книга по эстетике 1983 — Книга по эстетике для музыкантов / Ред. И.А. Константинов, К. Ангелов (НРБ). М., 1983.
- Поздеев 2005 — *Поздеев В.А.* «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докл. М., 2005. Т. 1. С. 300—308.
- Смирнов 1983 — *Смирнов М.А.* Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия. М., 1983.
- Соколов 2000 — *Соколов К.Б.* Субкультурная стратификация и городской фольклор // Традиционная культура. 2000. № 1. С. 10—17.
- Яворский 1964 — *Яворский Б.Л.* Воспоминания, статьи и письма. М., 1964. Т. 1.

О.И. КУЛАПИНА

## ТЕЗИСЫ О СПЕЦИФИКЕ ЭТНОМУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВАХ ИЗУЧЕНИЯ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

В своей работе «Апология слуха» И.И. Земцовский фактически ломает традиционную парадигму этномузыкологических исследований, объединяя под знаменем антропологии всё музыкознание [Земцовский 2002]. В этой же статье ученый характеризует особый тип национального мышления — *этномузыкальное*. Под этим термином подразумевается музыкальное мышление народа, которое проявляется в обширном материале русского народного песенного и инструментального искусства и характеризуется открытостью, универсальностью. Оно может быть представлено в виде модели динамически развивающейся ладовой системы русского фольклора, поэтому цель предлагаемых тезисов заключается в раскрытии сущности этномузыкального мышления и в обозначении перспектив дальнейшей разработки этой проблемы на основе исследования особенностей ладовой системы русской народной музыки.

Генезис разных типов этномузыкального мышления не одинаков. Если *модальный тип* устанавливает вариантно-попевочный дискурс фиксацией опорных тонов рассредоточенного типа, то *ладотональный тип* — средоточием внутрिलाдовых тяготений к устою или опорному тону, а *тонально-гармонический тип* — интервально-аккордовыми соотношениями с их ладофункциональными свойствами.

Этномузыкальное мышление генетически связано с категорией лада, но названные типы предстают в разных обликах. Например, если ладотональный тип, имеющий сугубо ладовой статус, представлен непосредственно ладами народной музыки и выражен главным

Представляем научные центры

91