



ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Н.А. ХРЕНОВ
(Москва)

СМЕНА КУЛЬТУРНЫХ ЦИКЛОВ НА РУБЕЖЕ XX—XXI ВЕКОВ: ПЕРЕДВИЖЕНИЕ ПЕРИФЕРИЙНЫХ СФЕР В ЦЕНТР КУЛЬТУРЫ

Цель предлагаемой вниманию читателей статьи — высказать ряд соображений по поводу проблемы, которая, как нам представляется, оказалась весьма актуальной для исследователей фольклора (хотя, естественно, она выходит далеко за рамки этой сферы). Речь идет об ассимиляции фольклористикой методов и достижений других наук: этнологии, семиотики, философии, эстетики, социологии, рецептивной эстетики, феноменологии, герменевтики и, наконец, культурологии. Актуальность этой проблемы ощущалась во время дискуссий на Первом Всероссийском конгрессе фольклористов. Прослеживалась она и в репликах участников круглого стола «Что такое фольклор?», проходившего на страницах альманаха «Традиционная культура» [Круглый стол 2005].

С одной стороны, современная фольклористика открыта всему новому. С другой, нельзя не обратить внимания на призывы ученых четко обозначить предмет, провести границы и не растворять фольклористику в других науках. Особенно настораживает специалистов альянс фольклористики и культурологии. Впрочем, такие же претензии иногда высказываются и искусствоведами по поводу ситуации в их области. Но в данном случае запретами ничего не решить. Это процесс стихийный, и какие-то частные его аспекты нередко остаются неосознанными, особенно когда происходит замыкание внутри отдельной научной дисциплины. Следовало бы разобраться, от каких факторов зависит сужение или расширение объекта / предмета исследования и какова историческая динамика этих процессов.

Статус фольклора в контексте культурных изменений. Решение задачи, которую мы перед собой ставим, предполагает, во-первых, возвращение к генезису фольклористики, что в немалой степени полезно и для осмысления ее современного состояния, а, во-вторых, выявление меняющегося статуса самого фольклора не только как предмета исследования, но и как культурного феномена в его исторической динамике. В конечном счете, этот статус определяется не наукой о фольклоре, а состоянием культуры в целом, что может и не получить отражения в фольклористике, поскольку в каждой науке существует инерция. Так возникает разбалансировка между предметом изучения, научными парадигмами и потребностями культуры. Это особенно очевидно сегодня, на рубеже XX—XXI вв., когда культура в России становится специфическим объектом внимания, а культурологическая рефлексия не может не воздействовать на фольклористику. Следовательно, на данном этапе взаимоотношения культурологии и фольклористики вызывают особый интерес.

Альянс фольклористики и культурологии неизбежен. Однако дело заключается не в простом воздействии культурологии на фольклористику. Сложившаяся культурная ситуация придает фольклору специфический статус, в результате чего представления, ранее сложившиеся в фольклористике, оказываются недостаточными и даже неадекватными. Иначе говоря, на рубеже XX—XXI вв. происходит грандиозная мутация культуры, радикально изменяющая и сам фольклор, и характер его научного описания. На примере этой ситуации мы попробуем проиллюстрировать одну значимую закономерность функционирова-



ния культуры, связанную с отношениями в ней центра и периферии, с движением каких-либо явлений из центра на периферию и наоборот. Однако прежде чем ставить вопрос таким образом, попробуем проследить логику меняющихся в историческом времени представлений о фольклоре.

Предлагаемая методология исследования: экскурс в исследовательские приемы «формалистов». Вспомним весьма конструктивную для понимания нашей сферы закономерность, выявленную в начале XX в. представителями русской «формальной» школы (Ю.Н. Тыняновым, В.Б. Шкловским, Б.М. Эйхенбаумом и др.). Они отмечали, что литература ускользает от жестких и статических определений. Очевидно, что это справедливо не только по отношению к исследуемым ими литературным фактам, но и по отношению к фольклорным и шире — культурным фактам.

Вводя в теорию литературы понятие «литературный факт», Ю.Н. Тынянов подразумевал внутреннее для литературы явление, обладающее высоким качеством художественности и для своего времени эффективно осуществляющее эстетические функции (хотя функционирование его в этом виде может быть и кратковременным). Согласно идее Ю.Н. Тынянова, представитель того или иного литературного поколения способен легко ориентироваться в том, какое явление литературы относится к литературному факту, что, однако, не означает, что представитель следующего поколения будет понимать под литературным фактом это же явление. Предмет ускользает, а потому возникает вопрос о границах искусства, его центре и периферии, т.е. вопрос, который при обсуждении проблематики фольклора мы делаем главным (на что указывает и название данной статьи). «И текучими здесь оказываются не только границы литературы, ее “периферия”, ее пограничные области — нет, дело идет о самом “центре”: не то, что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления, — нет, эти

самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает в периферию» [Тынянов 1977, 257]. Так, в эпоху кризиса литературы какие-то формы перемещаются из центра на периферию, а на их место, т.е. в центр, передвигаются такие явления, которые можно было бы назвать маргинальными. И в этом случае — заключал Ю.Н. Тынянов — ни о каком принципе преемственности или эволюции в истории литературы говорить не приходится. По сути, «формалисты» выявили специфическую, можно даже сказать, *инверсионную закономерность* истории литературы, да, собственно, и искусства.

В связи с этим обращает на себя внимание то обстоятельство, что граница между художественными и нехудожественными элементами в истории постоянно передвигается. Фиксируя оппозицию «искусство — быт», Ю.Н. Тынянов прослеживает, как в иные эпохи бытовые явления включаются в пространство искусства¹. Следовательно, литература как предмет исследования не располагает устойчивыми границами. Она втягивает в свою орбиту новые формы и очищает себя от того, что перестало соответствовать своему назначению. При этом формы, некогда выведенные за границы литературы, не остаются на периферии навсегда. Спустя какое-то время, иногда весьма продолжительное, они

¹ В качестве иллюстрации этого положения он приводил пример с перепиской. В эпоху кризиса главенствующего некогда жанра оды (как жанра антипсихологического) реабилитируется психология. Письмо превращается в литературный факт. «Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, “домашняя” малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных “грандиозным” приемам XVIII века. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к “Письмам русского путешественника”, где путевое письмо стало жанром» [Тынянов 1977, 265].



вновь становятся актуальными и потому вводятся в сферу литературы или, как выражается Ю.Н. Тынянов, становятся литературным фактом. В качестве примера можно было бы сослаться на актуализацию в начале XX в. структур авантюрного романа, которые после века психологического романа казались весьма архаичными. Впрочем, эта особенность литературы в свое время уже была предметом внимания «формалистов».

Фольклор как «несистемный остаток» в культуре модерна. Закономерность, выявленную Ю.Н. Тыняновым в пространстве истории литературы, мы попытаемся применить для понимания динамического процесса определения фольклора как предмета исследования, границы которого то расширяются, то сужаются. Причины такой подвижности следует искать не только внутри фольклора, но и в культуре в целом, поскольку здесь происходят изменения, способные во многом определять положение ускользающего во всей его целостности предмета. В этом ракурсе «формалисты» литературные факты не рассматривали, хотя на позднем этапе своей деятельности они неожиданно ощутили необходимость в расширении методологии, сделав предметом внимания не только тексты, но и их рецепцию².

Применяя наблюдения формалистов к фольклору, мы при этом не сводим его исключительно к вербальным текстам. Контекст функционирования нашего предмета тоже будет касаться не только оппозиции *литературы — нелитературы*, т.е. *художественного — нехудожественного*. Нас интересует культура в целом, точнее, ее *институционализованные* и *неинституционализованные* (т.е. вытесняемые) сферы. В XX в. последние прорываются в сознание, институционализируются в постфольклоре и в особенности в массовой культуре, представляющей нечто качественно иное, чем фольклор. Впрочем, такое расщепление на фольклор, постфольклор и массовую

² По сути дела, предвосхитив то, что позднее назовут рецептивной эстетикой [Эйхенбаум 1927].

культуру есть реакция на качественное изменение носителя фольклора — уже не земледельца, а горожанина — и социального функционирования фольклора, о чем мы скажем более подробно ниже.

Проблема заключается в том, что, расширяясь в масштабах и являясь средством институционализации бессознательного горожанина, а точнее человека массы, массовая культура в XX в. повторяет судьбу фольклора. Ведь как фольклор, который на протяжении Нового времени отторгался культурой и сформировавшейся в ней эстетической системой, оказываясь явлением, вытесненным на периферию, так и массовая культура отторгается существующей системой эстетики XX в. Однако, в отличие от фольклора, получившего в постпросветительской эстетике новый статус и по сути реабилитированного, массовая культура до сих пор продолжает оставаться в аксиологическом смысле явлением двойственным. С одной стороны, можно фиксировать стремление облагородить ее и наделить правами гражданства, с другой — дистанцироваться от нее и, соответственно, вывести за границы эстетики. В общем, вопрос о признании и статусе массовой культуры до сих пор остается открытым.

В момент своего возникновения фольклористика представляет собой явление маргинальное. Она не вписывается в систему представлений, возникшую в эпоху Просвещения, и в этом плане повторяет судьбу своего предмета изучения. Иное дело современная ситуация. Ведь постмодерн по отношению к фольклору занимает иную позицию, чем модерн. Современные философы-постмодернисты придают большое значение тем явлениям, которые функционируют, довлея над позицией «по краям». Толкователь идеи деконструкции Ж. Деррида пишет: «...дело ведь не в том, заметить или не заметить несистемное, а в том, что с ним дальше делать: вовсе отказать от поиска системности или строить из несистемного систему, покуда хватит сил. К тому же противоположность системного и несистемного во многом совпадает с противоположностью ставшего и становящегося. Ни то



ни другое не даны нам в чистом виде: за любой системой всегда будут маячить несистемные остатки, в нее не вошедшие, а в любой хаотической картине какие-то фрагменты начнут складываться в нечто более упорядоченное» [Деррида 2000, 71]. Интерес к «несистемным остаткам» сам Ж. Деррида объясняет переходной ситуацией в культуре, когда утвержденный современной логоцентрической культурой линейный принцип мышления отмирает. «Конец линейного письма — это конец книги, даже если еще и сегодня именно в виде книги так или иначе собираются воедино новые формы письма — литературного или теоретического» [Там же, 222]. Но отмирание линейного способа фиксации мысли в форме письма означает возврат к размытой и многомерной мысли, которая хотя и была упразднена в логических конструкциях нетрадиционной культуры, но, тем не менее, сохранилась между строк и «по краям». «...Речь идет не столько о том, чтобы собрать под обложкой книги неизданные письма, сколько о том, чтобы наконец прочитать в этих томах то, что издавна писалось между строк. Вот почему начало нелинейного письма потребовало перечесть всё прежде написанное, но уже в другой организации пространства. Проблема чтения — это сейчас передний край науки именно потому, что мы находимся сейчас в подвешенном состоянии (suspens) между двумя эпохами письма. Коль скоро мы начинаем писать, и писать по-новому, мы должны учиться иначе читать» [Там же, 223]. Если это так, то почему культура нелинейного письма продолжает проходить мимо текстов, словно предназначенных для нового прочтения, а именно фольклорных текстов и в еще большей степени текстов мифологических, без которых не понять текстов фольклорных?

Линейный принцип в литературе стал во многом выражением общего принципа линейности, утвердившегося в Новое время. Когда же стал очевиден кризис эстетики Нового времени, как и вообще всей культуры этой эпохи (что означало, прежде всего, распад линейно орга-

низованных текстов), в центр культуры начали перемещаться ранее вытесненные на периферию фольклорные тексты, организованные по иному принципу. Впрочем, этот альтернативный принцип организации текста сохранялся не только в фольклоре и мифе, но и в литературе, не утратившей с ними связь. Так, Ю.М. Лотман утверждал, что, начиная с Н.В. Гоголя, русский роман в своей глубинной сюжетной структуре ориентируется на миф, а для последнего с присущим ему циклическим временем понятие конца текста несущественно, поскольку повествование в нем может начинаться с любого места и в любом месте может быть оборвано. Исследователь привел достаточно аргументов в пользу того, что в момент апогея классического романа как выражения триумфа линейного сообщения в нем уже можно было фиксировать более архаический — циклический — принцип организации текстов³.

³ Собственно, логика мифа определяет и композицию русского романа, поэтому он очень часто не имеет финала в общепринятом смысле этого слова. «Показательно, что такие основные в истории русского романа XIX в. произведения, как “Евгений Онегин”, “Мертвые души”, “Братья Карамазовы”, вообще не имеют концов. В “Евгении Онегине” это результат сознательной авторской установки, в последних двух авторы не успели или не смогли реализовать свой план полностью. Но показательно, что это обстоятельство не мешает поколениям читателей воспринимать “Мертвые души” или “Братьев Карамазовых” как полноценные, “сказавшие свое слово” произведения. Не случайно высказывалось мнение, что продолжение только “испортило” бы “Мертвые души”. По сути дела, и “Война и мир” не имеет окончания, так как эпилог, вводящий Пьера в круг декабристов, начинает новый — “главный!” — сюжет, завершением которого должен был быть замысел “Декабриста”. Не имеет традиционного конца и “Воскресение”. Особенно же характерно то, что в “Анне Карениной” сюжетная линия Анны завершается по канонам трагического варианта “европейского” романа самоубийством героини, а линия Левина не получает конца, завершаясь картиной продолжающихся мучительных поисков героя» [Лотман 1993а, 97].



Раз Ю.М. Лотман констатирует резкий поворот к мифу уже в гоголевский период литературы, возникает интересный вопрос, связанный с циклическим развертыванием духовной культуры. Жаль, что мимо этих весьма показательных примеров прошел М. Маклюен, пытавшийся доказать, что электронные технологии разрушили линейный принцип организации текстов в XX в. [Маклюен 2003, 386].

Экскурс в историю возникновения и становления науки о фольклоре. Сосредоточим внимание на генезисе фольклористики, т.е. на ситуации XIX в., когда фольклор впервые оказался в центре внимания не только ученых, но и общества в целом. Вообще, как и почему возникают науки? Что их вызывает к жизни? Чем объяснить ренессансы в истории разных наук?

Любопытное суждение высказал М. Фуко, размышляя над судьбой гуманитарного знания в XIX в. Возникновение науки он связывает с противоречием, точнее препятствием: «Несомненно, что исторически возникновение каждой гуманитарной науки связано с какой-то проблемой, какой-то потребностью, каким-то теоретическим или историческим препятствием» [Фуко 1977, 440]. Вот как он объясняет актуальность зарождения в XIX в. таких наук, как психология и социология: «...для того, чтобы в течение XIX века психология постепенно превратилась в науку, потребовались те новые формы, которые индустриальное общество наложило на индивидов: для того, чтобы появилась рефлексия социологического типа, потребовалась, несомненно, та опасность, которая со времени революции нависла над равновесием социальных систем, установленных буржуазией» [Там же]. По мнению П. Штомпки, социология возникает как ответ на необходимость осмыслить колоссальные социальные сдвиги, связанные с европейскими революциями, с процессами индустриализации, урбанизации, разрушением традиционного, аграрного, общинного уклада жизни [Штомпка 1996, 135].

Запомним эту мысль о разрушении традиционного, аграрного, общинного уклада жизни. Теперь самое время поставить вопросы о том, когда зарождается фольклористика и какие задачи она призвана решать. Почему эта наука появляется и продолжает развиваться приблизительно в то же время, что и социология? Если социологию как науку к жизни вызывает распад традиционного общества, то что вызывает к жизни фольклористику? Казалось бы, ответ напрашивается такой: фольклористику вызывает к жизни романтизм с его пафосом сопротивления Просвещению, а точнее возникшему в эпоху Просвещения духу модерна [Хренов 2005а, 52]. Модерн провозглашает притязание на радикальный разрыв с традицией, на самую возможность такого разрыва. «Модерн больше не может и не хочет формировать свои ориентиры и критерии по образцу какой-либо другой эпохи, он должен черпать свою нормативность из самого себя» [Хабермас 2003, 12]. Однако как только обозначилась тенденция к разрыву с прошлым, в культуре стало нарастать сопротивление разрушительному пафосу модерна, что получило выражение в реабилитации средних веков, которые просветительская мысль представляла исключительно в мрачном свете. Реабилитация готической эпохи явилась исходным пунктом возникновения романтизма и актуализации в границах этого настроения интереса к истории, к преданиям, языку, мифам, устным пластам культуры, ко всему тому, что позднее Э. Кассирер назовет символическими формами мышления как оппозиции утверждающегося западного рационализма и логоцентризма. Так, романтизм вызвал к жизни подъем в историографии, филологии. Фольклористическая рефлексия стала проявлением филологического ренессанса в России, а, следовательно, предметом фольклористики стало слово или речь в ее устном выражении. Кстати, это обстоятельство обернулось не только позитивными, но и негативными сторонами, ведь свести традиционную культуру к устному слову невоз-



можно. Что же касается интереса к другим способам выражения, то филология их сдерживала.

Социологический аспект функционирования фольклора в XIX в. Романтизм и порожденный им ренессанс филологии еще мало что объясняет. Может быть, в данном случае правильнее было бы воспользоваться схемой Э. Тоффлера, связанной со сменой типа цивилизации, тем более что эта схема позволит поставить вопрос о социологическом аспекте бытования фольклора и о том, чем социология может быть полезна фольклористике. Правда, когда речь идет о социологии, следует иметь в виду, что здесь не существует единой системы описания объектов, а есть несколько систем описания или, можно сказать, несколько социологий: структурный функционализм, символический интеракционизм, конфликтология, теория обмена [Тернер 1985]. Являясь сторонниками метода, применяемого П.А. Сорокиным, мы выберем так называемый *цивилизационный подход* в современной социологии [Штомпка 1996, 186]. Подобной точки зрения придерживается и Э. Тоффлер, схема которого позволит нам приблизиться к обсуждению социологического аспекта бытования фольклора.

Э. Тоффлер подводит итог угасающей индустриальной цивилизации и ставит своей целью распознавание процессов становления цивилизации нового, или третьего, типа, который он называет постиндустриальной цивилизацией. Концепция Э. Тоффлера интересна прежде всего тем, что он сопоставляет и анализирует имеющие место в истории три типа цивилизации. Характеристика каждого из них позволяет глубже представить социальную среду функционирования фольклора и, соответственно, изменение его социальных функций в истории, а следовательно, вычленив подход к фольклору, который можно назвать социологическим.

В XIX в., когда возникает фольклористика, разворачивается процесс угасания земледельческой цивилизации и возникает цивилизация индустриальная с присущими ей процессами урба-

низации. Фольклористика, как и социология, возникает в ответ на распад традиционных обществ и тех институтов и механизмов, что имеют место внутри этих обществ. Собственно, П. Штомпка уже сосредоточил внимание на разрушении традиционного, аграрного уклада жизни.

Если особенности земледельческой и индустриальной цивилизаций более или менее очевидны, то характер постиндустриальной цивилизации еще не во всем ясен, ибо мы находимся в процессе ее становления. Отсутствие исторической дистанции затрудняет характеристику этой цивилизации. Основные закономерности ее функционирования еще предстоит осознать. Соответственно, по-новому предстоит осознать и сферу фольклора, во всяком случае, в ее социологических очертаниях, что необходимо при изучении современного состояния фольклора и связанных с ним расширяющихся представлений о фольклоре. Однако интересно уже то, что на стадии постиндустриальной цивилизации, как пытается доказать Э. Тоффлер, происходит некоторое возвращение к земледельческой цивилизации, точнее характерным для нее ценностям, и возникает оппозиция по отношению к индустриальной цивилизации с присущей ей гипертрофией городской жизни, процессами урбанизации и омассовления всех сфер жизни. Иначе говоря, Э. Тоффлер зафиксировал одну из особенностей циклического развертывания истории — регресс к некогда имевшим место процессам, вытесненным на поздних этапах истории. К этой особенности мы вернемся, когда будем обсуждать культурологический аспект фольклора.

В связи с этим выводом Э. Тоффлер пишет: «В наиболее быстро развивающихся сообществах третьей волны мы встречаемся с явлениями, которые вызывают ощущение *déjà vu*, обладающими всей притягательностью патриархального прошлого. Самое удивительное, что цивилизации первой и третьей волны более сходны между собой, чем с цивилизацией второй волны. Иными словами, они кажутся родственными» [Тоффлер 1999, 539]. Таким образом, постин-



дустриальная цивилизация резко разрывает связь с непосредственно ей предшествующей цивилизацией и регрессирует к доиндустриальной, т.е. сельскохозяйственной цивилизации. Вот почему на протяжении всего XX в. искусство так активно возрождало архаику, в том числе и фольклор. Объяснение данного парадокса можно найти лишь в циклических теориях. Это очень важное заключение Э. Тоффлера позволяет понять, почему сегодня, т.е. в процессе становления постиндустриальной цивилизации, предпочитаемым предметом исследования становится фольклор [Конгресс 2005]. Можно утверждать, что наука о фольклоре в наши дни переживает подъем, что уже неоднократно имело место в истории и что в свое время стало решающей причиной возникновения науки о фольклоре.

Фольклор на стадии трансформации общности в общество. Когда Э. Тоффлер фиксирует созвучность первой и третьей волны, т.е. сельскохозяйственной и постиндустриальной цивилизаций, акцент он ставит на «притягательности патриархального прошлого» как особенности сельскохозяйственной цивилизации. Что это такое, пожалуй, точнее разъяснил другой социолог — Ф. Теннис, исследовавший вопрос об отношениях между обществом и общностью [Теннис 2002]. Если *общность* он отождествляет с деревней и типичными для нее образом жизни и характером связей между людьми, то *общество* он связывает с городами. В них обычаи и обряды, на которых основывается общность, заменяются конвенцией и правом.

По сути дела, Ф. Теннис разводит не столько сельский и городской образ жизни, а сообщества людей, конституируемые в границах того, что Э. Тоффлер называет сельскохозяйственной и индустриальной цивилизациями. Общность (по Ф. Теннису) является следствием функционирования сельскохозяйственной цивилизации. В России общность продолжала функционировать в формах деревенской общины вплоть до коллективизации. Соответственно, она способствовала сохранению традиционных форм мышления, проявлявшихся не только в фольк-

лоре, но и в восприятии событий политической истории.

Суждения Ф. Тенниса весьма значимы для понимания фольклора. Ведь одно дело, когда обычаи и обряды совпадают с конвенциями и правом, и совсем другое, когда эти явления обособляются. Лишаясь религиозно-дидактических функций, обряды трансформируются исключительно в эстетические феномены, а следовательно, их уже можно изучать исключительно искусствоведческими методами. По сути, это суждение — ключ к выявлению основополагающих функций традиционного фольклора или фольклора, функционирующего в границах сельскохозяйственной цивилизации, как функций регулятивных и воспитательных. Поскольку фольклор эти функции осуществлял, его можно с полным правом назвать социальным институтом. С обособлением конвенций и права фольклор утрачивает регулятивную и воспитательную функции, а значит, перестает способствовать выживанию общности, возникшей в сельскохозяйственной цивилизации, становясь исключительно художественным феноменом. Утрата основополагающих функций приводит к вырождению и угасанию фольклора в давно сложившихся, т.е. традиционных, формах или в формах, репрезентативных для сельскохозяйственной цивилизации.

Именно в процессе этой трансформации компенсаторная функция фольклора, второстепенная в сельскохозяйственной цивилизации, превращается в основополагающую, что ведет к качественному видоизменению фольклора и гипертрофии его эстетической функции. Стоит ли доказывать, что творцом, а точнее, питательной средой фольклора предстает именно общность, возникшая и функционирующая в границах сельскохозяйственной цивилизации. Естественно, что в контексте новой, становящейся с XVIII в. цивилизации, она постепенно распадается. Причем, если называть фольклор социальным институтом, то, поскольку любой социальный институт, в соответствии с функционалистскими положениями, призван способствовать выживанию цивилизации (в этом и заключается его основополагающая функция), пер-



востепенной функцией фольклора является обеспечение выживания земледельческой цивилизации. В ней вызывается к жизни специфическая общность людей, которая нуждается в институционализации присущей ей картины мира или творимой этой общностью культуры. Определяющим способом институционализации картины мира в земледельческой цивилизации как раз и становится фольклор. Именно общность этого типа представляет предмет социологии. Следовательно, социология общности, функционирующей в земледельческой цивилизации, перетекает в социологию фольклора как социального института. Это один из значимых аспектов междисциплинарного изучения фольклора.

Что касается поздней истории, то на стадии индустриальной цивилизации тип общности радикально изменяется, как изменяется и тип цивилизации. Это, естественно, сказывается на судьбе фольклора. Возникающий в границах индустриальной цивилизации тип общности людей Ф. Теннис называет обществом. Творцом общества является уже третье сословие, которое перестает быть маргинальным. Эти два образования, т.е. общность и общество, по мысли Ф. Тенниса, вовсе не сосуществуют, а находятся в оппозиции. Сущность общности подчеркивается в следующем суждении: «...Общность есть устойчивая и подлинная совместная жизнь, общество — лишь преходящая и иллюзорная. И потому сама общность должна пониматься как живой организм, а общество — как механический агрегат и артефакт» [Теннис 2002, 12]. Наконец, от Ф. Тенниса не ускользает такая закономерность общности, как культ семьи, родителей, старшего поколения, дома, т.е. всего того, что нам знакомо по традиционному фольклору. Определяющую роль в общности играет отец как основа всей традиционной культуры: «...отцовство выступает как наиболее чистое основание идеи господства в рамках общности, где оно означает не использование и употребление на благо господина, а воспитание и научение как завершающую стадию порождения; приобщение, исходя-

щее от полноты собственной жизни, на которое лишь постепенно может быть получен ответ подрастающего поколения и тем самым учреждено отношение подлинной взаимности. Первенец обладает здесь естественным превосходством: он ближе всех стоит к отцу и заступает место стареющего родителя; поэтому именно ему с самого его рождения, соответственно идее, начинает передаваться совершенная власть отца и таким образом в непривычной череде отцов и сыновей проступает идея вновь и вновь разгорающегося жизненного пламени. Мы знаем, что это правило наследования не было изначальным, поскольку и патриархату, по-видимому, предшествовало господство матери и ее брата. Но поскольку в борьбе и трудах господство мужчины оказывается более целесообразным и поскольку благодаря браку отцовство приобретает достоверность естественного факта — постольку господство отца является всеобщей формой культурного состояния» [Там же, 20].

Представления Ф. Тенниса со схемой Э. Тоффлера не расходятся. Наоборот, Ф. Теннис дает почувствовать, что подразумевать под земледельческой цивилизацией, для которой характерен особый тип связей между людьми, система нравственности, культ старшего поколения, роль семьи и т.д. Если исходить из схемы Ф. Тенниса, то о фольклоре можно сказать, что это порождение духа общности, т.е. особого мировосприятия и особой культуры, которые на поздних этапах истории — уже истории общества, когда постфигуративная культура сменяется культурой кофигуративной (М. Мид), а не общности, — вытесняется на периферию, занимая сферы коллективного бессознательного. Следовательно, возвращаясь к вопросу о генезисе науки, мы можем констатировать, что возникновение фольклористической рефлексии в России связано с радикальным разрывом между общностью и обществом как следствием становления нетрадиционной культуры. Фольклористика выражает ностальгический комплекс по угасающей стихии, т.е. общности как порождению земледельческой цивилиза-



ции, комплекс, возникший в урбанизационной среде индустриальной цивилизации. Можно даже утверждать, что наука о фольклоре возникает в момент, когда социальная почва его функционирования исчезает, а следовательно, в какой-то степени исчезает и фольклор как предмет изучения (по крайней мере, в тех формах, что сложились в земледельческой цивилизации).

Естественно, что возникновение фольклористики уже означало изменение статуса фольклора, сложившегося в Новое время. Парадоксальным является то, что процесс реабилитации фольклора, вытесненного модерном, начинается в момент, когда исчезает его социальная основа. Однако процесс этот растянулся не только на XIX, но и на XX в., поэтому мы и до сих пор вынуждены констатировать расширение предмета изучения фольклористики, означающее восстановление в правах образования, сформировавшегося на стадии земледельческой цивилизации. Что же касается общности как социальной базы фольклора, то, разрушаясь в контексте индустриальной цивилизации, она всё же не перестает оказывать воздействие на духовную культуру. Возможно, дух общности является предпосылкой для всех возможных в поздней истории (в том числе, и политических) типов утопии и не только утопии консервативного типа. В какой-то степени активизация на рубеже XX—XXI вв. фольклористики тоже несет на себе печать романтизма и утопизма. Притягательность общности в том виде, как она сложилась в земледельческой цивилизации, еще долгое время будет питать утопическое сознание последующих столетий. Между тем, естественно, что в эпоху электронных технологий и всемирной паутины такой общности больше уже не существует.

Судьба фольклора в индустриальной цивилизации. Концепция Э. Тоффлера многое объясняет в социологических механизмах функционирования фольклора на рубеже XX—XXI вв. и прежде всего то, что возникшие в городах в эпоху индустриальной цивилизации массовид-

ные образования сегодня, в процессе становления постиндустриального общества, дробятся и дифференцируются, демонстрируя множество стилей жизни. В связи с этим не может не происходить трансформация в процессах функционирования фольклорных текстов. «Растущая дифференциация продуктов и сервиса также отражает растущее разнообразие действительных потребностей, ценностей и стилей жизни в обществе третьей волны, переставая быть массовой» [Тоффлер 1999, 377]. Следовательно, функционирование фольклора тесно связано с функционированием групповых и субкультурных ценностей. Распад индустриальной доминанты, объединяющей в постиндустриальной цивилизации разнородные образования, компенсируется новым прорывом в архаику, что затрагивает и фольклор.

Однако для начала обратимся к эпохе, когда индустриальная цивилизация только нарождается, выступая могильщиком земледельческой цивилизации, а следовательно, и функционирующего в ее границах традиционного или классического фольклора. Возникающая в Новое время индустриальная цивилизация приводит к разрушению того, что Ф. Теннис называет общностью. Но поскольку общность — социальная основа существовавших традиционных, даже классических форм фольклора, с ее разрушением угасают и традиционные формы фольклора. Что же приходит на место общности? Вместо исконных и естественных связей между людьми в границах общности, оформленных в обычаи и обряды, к жизни вызывается общество атомизированных индивидов, вступающих в отношения соперничества и конкуренции. «Возможность установления общественных отношений не предполагает нечего, кроме множества голых индивидуумов, способных что-либо совершить, а потому также и что-либо пообещать друг другу. Поэтому общество как то целое, на которое должна распространяться система конвенциональных правил, по своей идее ничем не ограничено; оно постоянно взламывает все свои действительные и слу-



чайно возникающие границы. А поскольку каждый в нем стремится к своей собственной выгоде и признает остальных лишь в той мере и до тех пор, пока они способствуют ей, поскольку отношение всех ко всем прежде и помимо заключения конвенции и, опять-таки, прежде и помимо всякого особого контракта может быть понято как потенциальная враждебность или как состояние латентной войны, на фоне которой и различаются тогда все примеры упомянутого единения воле, выражающегося в таком же числе мирных договоров и соглашений» [Теннис 2002, 83].

Фольклористы конца XIX — начала XX в. и вообще все, кто в это время писал о фольклоре, осмыслили ситуацию в парадигме, близкой к той, которую позднее предложит Э. Тоффлер. Для них становление промышленно-фабричной цивилизации было причиной вырождения и угасания фольклора. Земледельческая цивилизация как Атлантида уходит на дно, и фольклор лишается своей социологической основы. В границах формирующейся индустриальной цивилизации, в урбанизированной среде возникает новая разновидность фольклора. Она принципиально отличается от фольклора, имевшего место в земледельческой цивилизации. В некоторых случаях новый фольклор стали называть массовой культурой, о чем свидетельствует известная работа К.И. Чуковского [Чуковский 1910]. Позднее для обозначения фольклора нового типа придумают иные термины, например «третья культура» [Прокофьев 1983; Поздеев 2002], «пост-фольклор» [Колотаев 2005, 26] и т.д. Однако обратим внимание на то, что, когда это новое явление возникает, его не принимают за фольклор и оценивают резко негативно. Здесь мы сталкиваемся с ситуацией относительности в оценках того, что такое художественный факт (правда, уже применительно к фольклору).

Пытаясь поставить вопрос о разграничении художественных и нехудожественных текстов, т.е., по сути дела, вернуться к методологии «формалистов», Ю.М. Лотман констатировал, что нали-

чие художественных текстов подразумевает одновременное существование текстов нехудожественных. Причем воспринимающий их коллектив умеет фиксировать несходство между ними [Лотман 1992, 203]. Но что это значит — иметь представление о том, что такое художественный текст, и о несходстве художественных и нехудожественных текстов? По Ю.М. Лотману получается, что художественным текстом будет всякий текст, реализующий для данного коллектива или культуры эстетическую функцию и, что очень важно, определенным образом построенный. Это не означает, что критерии отделения художественных текстов от нехудожественных сохраняются на все времена. Наоборот, в меняющейся социальной ситуации тексты, казавшиеся длительное время художественными, оказываются неспособными осуществлять свою функцию и ее начинают осуществлять тексты, которые до этого времени классифицировались эстетическим сознанием общества как нехудожественные. Данная логика суждений приводит исследователя к следующей трехуровневой структуре эстетической иерархии, устанавливающейся на определенном этапе истории в определенной культуре: «Вся система текстов, входящих в культуру, в ценностном отношении организуется трехступенчатой шкалой: “верх”, отождествляемый с высшими ценностными характеристиками, “низ”, представляющий противоположность его, и промежуточная сфера, нейтральная в аксиологическом отношении» [Лотман 1992, 206]. Эта иерархия позволяет понять, что функционирование некоей совокупности текстов, классифицируемых каким-то коллективом как нехудожественные, в перспективе имеет возможность функционировать не как что-то внешнее, чуждое, незнаковое для культуры, а как выражение внутренней для этой культуры системы ценностей. Иначе говоря, в данном случае Ю.М. Лотман подтверждает открытую еще в начале XX в. представителями «формальной» школы закономерность, согласно которой в истории культуры ее «низ» и «верх» способны меняться местами.



Нечто подобное, а именно перевертывание отношений между «верхом» и «низом» в эстетической иерархии, обнаруживается на рубеже XIX—XX вв., в момент пика становления индустриальной цивилизации, что, видимо, следует рассматривать как следствие количественного увеличения в городах массовой публики, вторгшейся в художественную жизнь и активно потребовавшей институционализации ее вкусов. Когда это произошло, корпус текстов, которые предыдущие поколения критики и публики не относили к фольклору и вообще к художественным текстам, начал активно перемещаться с периферии к центру художественной иерархии. Иначе говоря, то, что с художественным текстом не ассоциировалось, это качество приобрело. Так, в 1920-е гг. был реабилитирован «низ» художественной иерархии, что повлекло за собой со стороны представителей «формальной» школы, в частности В.Б. Шкловского, интерес к массовой литературе [Шкловский 1929].

Однако предложенная Ю.М. Лотманом иерархическая структура функционирования художественных текстов всё же не является универсальной. Она не учитывает социологического фактора, в частности, той смены типов цивилизации, которую фиксирует Э. Тоффлер. Видимо, как перевертывание «верха» и «низа», так и введение в систему искусства нехудожественных текстов характерно для процессов, развертывающихся внутри того или иного типа цивилизации. Применительно к определенному типу цивилизации эта лотмановская система реальна. Однако смена типов цивилизации является слишком радикальным процессом, чтобы сохранить констатируемую Ю.М. Лотманом логику. Можно предположить, что наречение принципиально новой цивилизации, сменяющей предыдущую, в данном случае, земледельческую, приводит не просто к изменению статуса разных уровней художественного текста, а к возникновению принципиально новых текстов. Наречение индустриальной цивилизации связано с распадом общины и формированием в урбанизационных цент-

рах того, что будут называть анонимным образованием или массой. Но там, где масса, там и массовая культура, которую эта масса порождает, благоприятствуя ей и высоко ее оценивая. По сути дела, массовая культура возникает в границах индустриальной цивилизации как ответ на распад земледельческой общности, как Вызов. Таким образом, можно утверждать, что на рубеже XIX—XX вв. в границах индустриальной цивилизации возникает специфический уровень художественных текстов, которых раньше, в земледельческой цивилизации, не существовало. Этот уровень располагается между профессиональным искусством, с одной стороны, и фольклором, с другой [Прокофьев 1983, 12]. Как можно предположить, он активно ассимилирует как профессиональное искусство, так и фольклор. Массовая культура вынуждена ассимилировать профессиональное искусство, так как в культуре Нового времени именно профессиональное искусство обладает высоким статусом и является точкой отсчета для эстетических оценок. Ассимиляция массовой культурой фольклора продиктована закономерностями массовой рецепции, которая была отшлифована в эпоху земледельческой цивилизации.

Относя возникновение массовой культуры к рубежу XIX—XX вв., мы, конечно, не совсем точны. Хронологические границы массовой культуры — это временные границы функционирования индустриальной цивилизации. Кроме того, они зависят от типа культуры. В одних странах индустриальная цивилизация возникает раньше (Запад), в других — с запозданием (Россия). Имея в виду рубеж XIX—XX вв., мы фиксируем процессы, характерные для России. Естественно, что возникновение в границах индустриальной цивилизации нового уровня художественных текстов, т.е. массовой культуры, позволило по-новому прочесть историю искусства и историю культуры. И в предыдущей истории, т.е. истории земледельческой цивилизации, можно было отыскать прецеденты массовой культуры, особенно в тех регионах мира, где развертывались интенсив-



ные процессы урбанизации и коммерциализации. Собственно, этим путем и двигались исследователи «формальной» школы, обнаруживающие массив таких текстов, которыми исследователи раньше никогда не интересовались и которые считались маргинальными [Гриц, Тренин, Никитин 1929].

Постфольклор как порождение индустриальной цивилизации. Если исходить из того, что с закатом земледельческой цивилизации фольклор перестал существовать, а становящаяся индустриальная цивилизация порождает уже не фольклор, а нечто принципиально иное, проблемное, пока не поддающееся определению, то невольно приходится формулировать следующее парадоксальное утверждение: фольклористика как научная дисциплина зарождается и входит в общественное сознание в момент, когда ее непосредственный предмет изучения исчезает. Однако фольклор не исчез, он просто радикально изменился в соответствии с ценностями индустриальной цивилизации. Оценивая его с социологической точки зрения, можно утверждать, что это был уже другой фольклор, свободный от некоторых определяющих его функций, существенных для земледельческой цивилизации. Новый фольклор явился порождением другой социальной среды — среды городской, в которой обряды и ритуалы как регулятивные средства отступают перед конвенциями и правом.

Однако социологическая методология, которая была и продолжает оставаться верной функционализму в его дюркгеймовском понимании, должна ставить акцент не только на смене социальной среды функционирования фольклора, но и, соответственно, на смене его социальных функций. И хотя функциональный подход в социологии способен описать лишь функции объекта, а не сам объект, нельзя абстрагироваться от того, что смена функций фольклорного текста не может не оказывать воздействия на сам текст (тем более что в XIX в. радикально изменяется не только социальная среда, но и культурный контекст бытования фольклора). То обстоятель-

ство, что реакция на изменившийся фольклор была негативная, что этот изменившийся фольклор не был за фольклор признан, во многом объяснялось сменой его социальных функций. Для увеличивающейся в своих масштабах городской массы фольклор переставал быть регулятивным и воспитательным средством. Следовательно, активизировались его компенсаторные функции. Утрачивая сверхчувственное начало, фольклор трансформировался в чисто эстетический феномен или, что более точно, в развлечение. Это означало, что он переставал быть собой, а культура, в которой он раньше функционировал, т.е. традиционная культура, тоже распалась.

С начала XIX в. постоянно слышны жалобы на вытеснение старинной крестьянской песни новым песенным материалом. Такие жалобы, как свидетельствует исследователь, приобретают характер истерического вопля [Соболев 1930, 74]. Новый репертуар приносит увеличивающаяся в своем объеме масса фабричных. Происходит это даже в отдаленных, глухих сельских районах. Влияние города и фабрики распространяется, по выражению наблюдающих за этим процессом ученых, как зараза, которая затрагивает не только сферу народного творчества, т.е. фольклора, но и сферу быта, поведения, культуры. «Симптомы этой, всё более и более прививаемой к крестьянскому населению болезни повсюду одни и те же: свобода в отношениях полов, ослабление родительской власти и религиозности, развитие моды в одежде, увеличение удовольствий, замена старых песен новыми и появление типов городской бедноты, жалких по виду и нравственному убожеству» [Там же]. Городская среда давала больше простора для свободы личности, чем среда традиционная. Здесь разрушался конфигуративный принцип смены поколений, смысл которого, по М. Мид, заключается в зеркальном повторении младшим поколением образа жизни среднего и старшего поколения⁴ [Мид

⁴ Вот почему в классическом фольклоре старшее поколение предстает почти в религиозной ауре и его установкам необходимо



1988]. Именно в городах наметился нигилизм по отношению к старшему поколению — поколению отцов, что получило выражение в философии Н.Ф. Федорова [Хренов 2005, 21].

Фабричный, т.е. вчерашний крестьянин, уже не пользовался домотканой холстиной, а носил миткаль и коленкор. Считая крестьянский труд недостойным, он уходил в Петербург и Москву на заработки. Характеризуя фабричного, обычно подчеркивают его бесшабашный разгул, независимость характера, предерзостное отношение к начальству и т.д. [Соболев 1930, 78]. Естественно, что все эти мотивы воспроизводятся в городском романсе — новом фольклорном жанре, рожденном городом. Этот жанр демонстрирует веселящихся молодцов — грамотных городских шеголей и сердцеведов, которые отвыкают от крестьянского труда, а в своих развлечениях подражают дворянам. Их интересы лежат за пределами «распроклятого селенья», которое «тюрьмой можно называть», — т.е. в городе, в столице [Там же, 83]. Естественно, эти новые герои в России как тип цивилизации, во многом еще сохраняющем средневековые традиции, оцениваются отрицательно. Ведь герой постфольклора — горожанин в первом поколении, порвавший связь с общностью, функционирующей в земледельческой цивилизации, — оказывается ни чем иным, как человеком массы со всеми вытекающими отсюда последствиями. Это обстоятельство следует помнить, давая оценку той распространяющейся в XX в. массовой культуре, которая явилась выражением человека массы, уже утратившего связь с традиционной, земледельческой культурой, но не успевшего стать своим в культуре, которая создавалась творческой элитой [Хренов 2003, 333].

Ощувив свободу и свое новое положение, человек массы оказался способным создавать, а главное, стимулировать создание текстов, в которых реабилитировалось то содержание бессознательно-

неукоснительно следовать, в противном случае умершие старшие могут вернуться и нанести вред.

го, которое в традиционной культуре и, соответственно, в фольклоре исключалось. Регулятивная функция этих текстов отступила перед их компенсаторной функцией. Такого рода тексты актуализировали далеко не лучшие стороны человека массы. Не случайно, пытаясь выявить потребности и вкусы зрителей первых кинотеатров, К.И. Чуковский ощущал то, что позднее проявилось в политических формах и отождествлялось с фашизмом [Чуковский 1969, 149]. В художественную сферу вторглось обычно вытесняемое в бессознательное содержание, связанное с разрушительными инстинктами человека массы, которые именно в массовой культуре начали активно институционализироваться. Стоит ли удивляться последствиям, к которым это привело в пространстве политической истории, — бунтам, революциям и войнам? Индустриальная цивилизация проявила в человеке то, что не допускалось в границах земледельческой цивилизации. Именно это обстоятельство позволяет фольклор и массовую культуру не сближать, а, напротив, резко разводить. Реабилитируя разрушительные комплексы человека массы, массовая культура свидетельствует о начавшейся переходной эпохе в культуре как оборотной стороне кризиса и распада традиционной культуры, которую мы отождествляем с земледельческой цивилизацией.

Чтобы понять, что такое массовая культура, необходимо учитывать склонность человека массы к утопизму, который в XX в. проявляется не только в культуре, но и в политике. В этом смысле показателен сам образ города, создаваемый человеком массы. Ведь в сознании горожанина в первом поколении город отождествляется именно с утопией. В этой новой социальной среде жажда развлечений, досуга, свободы как элементов материализовавшейся утопии разрушает сакральное начало жизни. «Основной чертой образа фабричного в песнях первой половины прошлого века является бесшабашный разгул с субъективным сознанием какого-то молодчества и удалства, отличающих “фабричных молодцов” от других социальных

групп» [Соболев 1930, 86]. Верхом желания и блаженства для фабричного и городского щеголя является праздничная жизнь как реализация городской утопии. «Мы уже упомянули выше, — пишет В.О. Михневич — что все эти сыны народа, деморализованные городом или фабрикой, не в состоянии критически разобраться в том хаосе коверкающих их внешний и внутренний облик и, в большинстве случаев, развращающих впечатлений, понятий и привычек, которые ими так жадно усваиваются под видом “образованности”. На самом деле положение вещей представляется нередко в более безотрадном виде. У городского простолюдина и так называемого “фабричного крестьянина” не только не является никакой протестующей критики, никаких моральных сдержек против засасывающей его смрадной тины городского распутства, разгула и суетности; но он видит в них как бы верх блаженства и житейской удачи, выше которых ничего не остается желать. Он тщеславится не одними фасонистыми жилетками и “французскими” рубашками, но и тем, например, что он здоров выпить “до чертиков”, что он имеет возможность бражничать и дебоширствовать по кабакам и трактирам с утра и до поздней ночи» [Михневич 1880, 772]. Эти стороны городской жизни человека массы, получая отражение в постфольклоре, и вызывали отторжение.

В силу того, что для традиционного человека город предстает реализацией земледельческой утопии, фольклор здесь воссоздает утопический мир и, соответственно, повертывается своей компенсаторной и развлекательной стороной. Это не удивительно, ведь культура чувственного типа, или культура модерна, оказывается в апогее своего развития. XIX век — век мелодрамы, стихия которой не могла не прорваться и в фольклор, деформируя его традиционную сюжеттику. Новый герой дает волю своим чувствам, страстям и инстинктам, а фольклорный текст воссоздает интимные, эротические аспекты бытия. Традиционные жанры фольклора — былина, историческая песня, духовный стих — в современном репертуаре не сохраня-

ются. Зато оказывается востребован жанр баллады как наиболее мелодраматичный. «Секрет ее жизнестойкости, очевидно, в характере содержания, захватывающего своим драматизмом, в остроте, “вечности” тематики: любовь, ревность, измена, клевета, трагическая смерть. На вопрос собирателя, что нравится в балладе о Кате-пастушке и укротителе зверей — чернобровом Андриюшке, одна из певиц во Владимирской области, где эта баллада крайне распространена, ответила: “Нравится, что про любовь, про женское горе и обиду, про измену, что за сердце берет”» [Померанцева 1974, 203]. Это признание недвусмысленно свидетельствует о нарастающем мелодраматизме фольклора. Близким мелодраме оказывается и городская романс, в который втягиваются и балладные мотивы.

Пытаясь осмыслить процесс разложения народной песни, А.А. Веселовский констатирует, что «простонародная» песня, действительно, вырождается и вырождается давно, как вырождается и простонародье в общении с более культурным классом. «Перенимание низшим классом привычек и взглядов высшего начинается обыкновенно с грубого копирования. В начале перенимается внешний облик: костюм, манера себя держать и т.д.; затем кое-какие взгляды, мелкие привычки, обычаи — результат более близкого общения с высшим классом» [Веселовский 1909, 56]. Исследователь касается социологической основы процесса, связанной с проникновением новых полукультурных элементов в простонародную среду. Проводниками этого разложения были писари, целовальники, подьячие и т.д. «Щеголь-писарь, плут-подьячий и мошенник-целовальник были внесены в обиход песни и сами внесли в нее новые мотивы, новые положения» [Там же, 55]. Что касается эпохи петровских реформ, то эта эпоха продолжила процесс вырождения крестьянского фольклора: «Все эти сержанты и поручики, побывавшие за границей, не только участвовали в походах, но и познакомились с заграничной жизнью, конечно, не умственной, а внешней, с ее лоском и испорченностью. Проводниками разложения были и бары, кото-



рые со времени послабления военной службы расселились по поместьям. Болотов упоминает, что у них были хоры песенников, исполнявших старинные песни, а наряду с этим барская молодежь распевала в старинных усадьбах новомодные романсы и песенки, большей частью любовного содержания. Таким образом происходил бессознательный обмен песенного материала. Баричи занимались интрижками с крестьянками, а у старых бар бывали нередко и гаремы. И вот барич, как и щеголь-сержант, и плут-подьячий заносится в живую летопись — песню и пополняет ее новыми представлениями. Наконец, разложителем песни является отхожий элемент народонаселения, правда, незначительный, но с которым все-таки приходится считаться» [Там же].

Горожанин уже не ощущает необходимости жертвовать своими страстями ради какого-нибудь общего идеала или ради своей семьи, родителей и близких. Именно это определяет негативное отношение к новому фольклору и отказ классифицировать его как фольклор. И вот констатация ситуации в фольклористике исследователя 1920-х гг.: «Уже первый этап в истории русской фольклористики оказался крайне неблагоприятным в смысле отсутствия интереса к устно-поэтической продукции фабрики и завода. Проходили десятилетия, мифологическая школа уступила место другим научным направлениям, а отношение к устной поэзии оставалось всё тем же: альфой и омегой собирательских опытов и научных исследований признавала всё тот же крестьянский фольклор, и притом в наиболее архаических своих проявлениях. Если иногда ученый и заявляет, что “мы были бы до крайности односторонни, если бы ценили в песнях только их относительную древность, мало давая цены новейшим песням”, то он всё же, скрепя сердце, только по необходимости мирится с новыми запросами “народа”, т.е. крестьянства, которое или переделывает свои старые песни на новый лад, или складывает новые, подчиняя свое вдохновение влиянию барского двора, фабрики, городского кабака или современного острога, под-

лаживаясь притом, насколько умеет, и ко вкусу той среды, которую считает выше себя по образованию. О самостоятельных некрестьянских струях устной поэзии здесь нет и речи» [Соболев 1930, 75]. Однако призыв к фиксации творчества, имеющего место в субкультуре фабричных и горожан, означал уже признание постфольклора как полноценной формы, к чему наука первых десятилетий XX в. не была готовой.

От постфольклора к постпостфольклору. Если продолжать в данном вопросе придерживаться социологической точки зрения, то нельзя не прийти к следующему выводу: в отличие от фольклора, постфольклор — это явление, рождающееся в границах индустриальной цивилизации, т.е. в XIX и XX вв. Носителями постфольклора являются массовидные образования людей, мигрирующие в города и, следовательно, отрывающиеся от своих этнических и национальных корней и включающиеся в городские сообщества.

Для выражения нового явления, возникшего в городской среде полтора столетия назад, мы используем термин, который входит в науку сегодня. Появившийся для обозначения процессов, характерных уже для постиндустриальной цивилизации, этот термин в реальности выражает смысл явлений, возникших именно в индустриальной цивилизации. Однако он не просто обозначает эти новые, родившиеся в городской среде явления, но и оценивает их. Причем, оценивает не так, как это делали поколения, оказавшиеся в ситуации становления индустриальной цивилизации. Понятие «постфольклор» предполагает уже не отрицательную, а положительную оценку. Постфольклор — это все-таки фольклор, хотя он и возникает после эпохи классического фольклора. Постфольклор отличается от собственно фольклора, но является его продолжением.

Применительно к фольклору происходит то, что позднее будет сформулировано в институциональной теории искусства. Оценка произведения искусства вовсе не всегда и не во всем вытекает

из внутренних его свойств. Произведением искусства становится тот артефакт, которому какая-либо социальная группа, общество или сообщество специалистов (в данном случае эстетиков и искусствоведов) присвоили статус произведения искусства. Иначе говоря, художественность является не только эстетическим, но и общественным свойством. Художественным часто оказывается то, что высоко оценивается внутри какой-то общности, общества или культуры⁵.

Если этой логике следовать, то получается, что научное сообщество в сфере эстетики, а точнее просветительской эстетики, господствовавшей на протяжении всего Нового времени, отказало фольклору в художественном и эстетическом статусе. Это, во-первых, касается классических форм фольклора, рожденных в недрах земледельческой культуры. Во-вторых, это особенно касается того фольклора, что вызывается к жизни индустриальной цивилизацией с ее интенсивными процессами урбанизации. Если реабилитации классического,

⁵ Эту «теорию относительности» применительно к оценке художественного текста американский эстетик формулирует так: «Особые методы, которыми историки, теоретики искусства и критики описывают вещи, сохраняются и исправляются традициями, благодаря которым они появились. В западной культуре (а я действительно верю, что это перекресток культур) мы признаем артефакты, которые доставляют удовольствие нашим чувствам и интеллекту. Разнообразные критические школы выделяют различные характеристики. Это объясняет и то, почему мы учимся воспринимать определенные свойства и почему различные объекты или явления оцениваются различно в пространстве и времени. Традиции разнообразны и также изменчивы. Поэтому различные свойства и считаются достойными внимания и осознания. Те, кто не знаком с определенными традициями, не только должны убедиться, что отдельное свойство доставляет удовольствие, но должны быть прежде всего обучены воспринять его. Изменения в истории искусства определяются изменениями в способах описания объектов. Так, содержание, формальные свойства, замысел и так далее — всё важно, значимо в обсуждении произведения искусства, но редко всё это имеет одинаковую значимость» [Итон 1997, 282].

т.е. земледельческого фольклора во многом способствовал романтизм и его резонанс в культуре XIX в., то новому фольклору или постфольклору не помогала и эта романтическая традиция.

В качестве эксперта, негативно оценивающего городской фольклор, рождающейся в XIX в., сошлемся на В.О. Михневича. Вот его констатация разрушительных последствий воздействия фабричной, или индустриальной, цивилизации на традиционную культуру: «Нельзя не видеть без боли сердечной, как с каждым днем, под могучим веянием стремящейся на всех парах цивилизации, мало-помалу исчезают в народе его племенные оригинальные черты, изменяется быт, выветриваясь от стародавней, проведенной резцом истории складки, забываются предания и чисто народные песни, коверкается язык и, взамен поэтической старины с ее ярким индивидуальным колоритом, распространяется повсюду и во всем какое-то досадливое, бесхарактерное, нередко карикатурное обезьянничество, именуемое “образованностью”, которая идет неразлучно с презрением ко всему родному» [Михневич 1880, 750]. А вот что он пишет о трансформации традиционного фольклора в городской фольклор: «...в какой-то степени эти “малі сраці” (т.е. новые певцы и сказители. — Н.Х.) со своим песнопевческим безвкусным новшеством вытеснили ныне старинную народную песню и ее хранителей — певцов былого, симпатичного типа, можно видеть из того, во-первых, что последние в настоящее время почти совершенно вымерли уже и, во-вторых, что для собирания не растерянных еще пока и не искаженных окончательно “народных фантазий” приходится странствовать в непролазную глушь и дичь лесов и топей какого-нибудь Заонежья, лежащего за пределами цивилизации. Дошло до того, что истинно народных “сказителей” и певцов, точно какое “чудо-юдо морское”, возят на показ по столицам, да и как же иначе, если какой-нибудь Остап Вересай или Рябинин являются последними могилками вымершего цикла древнерусских певцов, если в мелодических звуках бандуры одного и в певучих, эпического



стройка пересказах другого слышалась как бы лебединая песня всего нашего старинного народного песнетворчества. Уже Рыбников заявил, что даже в глухом Заонежье, куда городская “образованность” не проторила еще себе широкой дороги, у большинства сказителей (существовавших еще в бытность там автора) вряд ли найдутся наследники и через двадцать, тридцать лет, по смерти лучших представителей поколения певцов, былины и в Олонецкой губернии удержатся в памяти у очень немногих из сельского населения» [Михневич 1880, 752].

Для В.О. Михневича рождение фабричного фольклора — свидетельство вырождения фольклора вообще. Для него это псевдофольклор и нефольклор. Однако когда спустя почти столетия к этому вопросу возвращается П.М. Соболев, фабричный фольклор он оценивает уже как разновидность фольклора, рожденную в новой, возникающей городской среде (что свидетельствует о широко применяемом в фольклористике 1920-х гг., как, собственно, и во многих других научных дисциплинах этого времени, социологическом подходе⁶). Кроме фольклора разбойничьего, тюремного, солдатского, мещанского, купеческого, лакейского, бурлацкого фольклористы обнаруживают еще и фабричный фольклор.

Отмеченные нами изменения в фольклористике выражают одну из закономерностей постиндустриальной цивилизации, зафиксированную Э. Тоффлером, а именно: в новой цивилизации такие человеческие образования, как массы и классы, теряют свое значение. «Вместо высоко стратифицированного общества, в котором несколько крупных блоков объединяются, чтобы сформировать большинство, мы имеем конфигуративное общество — общество, где тысячи меньшинств, многие из которых временны, кружатся в водовороте и образуют абсолютно новые преходящие модели, редко объединяющиеся в 51% консенсус по крупным проблемам» [Тоффлер

⁶ Кстати, сторонником такого подхода к изучению фольклора в 1920-е гг. был Ю.М. Соколов [Соколов 1928].

1999, 661]. Эта социологическая закономерность, указывающая на необходимость дифференцированного изучения фольклора, свидетельствует и об актуальности социологического подхода для современного фольклориста. И сегодня фольклористу такая постановка вопроса не чужда⁷. Поскольку распад той массивной общности, что формировалась в истекшем столетии в городах, означает и финал индустриальной цивилизации, современные исследователи фольклора обязаны уловить специфические стихии, являющиеся репрезентативными уже для постиндустриальной цивилизации.

Однако вернемся к вопросу о генезисе фольклористики. Появление новой науки совпадает с исчезновением из социальной жизни ее предмета или с опасностью его исчезновения. Получается совсем по М. Фуко: когда становится очевидным, что классический фольклор, рожденный в границах земледельческой цивилизации, противоречит установкам новой, индустриальной цивилизации, возникает потребность в фольклористической рефлексии — рефлексии, высоко оценивающей то, что перестает существовать. В связи с этим всё, что в границах индустриальной цивилизации возникает, — это уже не фольклор, а что-то другое, что иногда называют «третьей культурой» или «постфольклором». Иначе говоря, постфольклор, который сегодня пытаются искать, уже имел место в границах индустриальной цивилизации (т.е. в XIX в.). Он и был порождением этой цивилизации. Что же касается сегодняшней ситуации, то поскольку мы существуем в реальности провозглашенной постиндустриальной цивилизации, то, наверное, точнее было бы говорить уже о *постпостфольклоре*, хотя, что это

⁷ В качестве примера можно указать на исследования по городскому фольклору, опубликованные в книге под редакцией С.Ю. Неклюдова [Современный городской фольклор 2003]. Нельзя не упомянуть и о опубликованной в альманахе «Традиционная культура» статье В.В. Блажеса о солдатском фольклоре [Блажес 2000]. Социологи, в свою очередь, разрабатывают тот раздел науки, который связан с субкультурной стратификацией [Хренов, Соколов 2001].



такое, определить чрезвычайно трудно. Но о том, что представлял собой постфольклор в XIX в. и как его воспринимали, говорить можно.

Вводя сегодня в научный оборот понятие «постфольклор», мы с опозданием больше, чем на столетие, наконец-то получаем возможность обозначить огромный пласт творчества, в XIX—XX вв. имевшего место в границах городов (хотя не исключено, что это такое же приблизительное понятие, каким в XIX в. было сочетание «народное искусство»). Однако поскольку индустриальную цивилизацию уже успела сменить постиндустриальная цивилизация, то вполне возможно говорить уже не о постфольклоре, а о чем-то совсем другом, что мы в силу отсутствия исторической дистанции осознать неспособны. Не случайно сегодня раздаются призывы перестать употреблять уже установившиеся понятия и использовать новые. Например, для осмысления опыта современной культуры один из исследователей предлагает прибегнуть к термину «популярное искусство»⁸. Однако этот термин

⁸ Ср.: «И всё же сказать, что современное массовое общество только адаптирует и утилизует традиционную культуру для своих потребностей, было бы совершенно недостаточно. В последние годы некоторые исследователи как у нас в стране, так и за рубежом, всё настойчивее говорят и пишут о возникновении принципиально нового типа культуры, являющего собой, по существу, некий симбиоз культуры традиционной и массовой. Одни авторы называют это новое явление «промежуточной», другие — «третьей» культурой. Мне представляется наиболее подходящим выражение «популярная культура». Термин «популярная культура» (его не надо смешивать с «поп-культурой») указывает на непосредственного адресата, для которого предназначены возникающие на пороге XXI столетия новые виды художественной, социокультурной практики. Эпитет «популярная», помимо этого, свидетельствует о масштабности и распространённости определенных тенденций в культуре. Наконец, важным преимуществом названного термина представляется то, что он не «замаран» прошлым опытом негативного оценочного использования, как это, например, произошло в научном языке с термином «массовая культура» [Захаров 2004, 110].

весьма расплывчат и выходом из положения он кажется лишь до тех пор, пока мы не касаемся оценок этой разновидности искусства. Ведь по сути в данном случае предпринимается попытка реабилитировать огромный пласт современной культуры, давно уже имевший обозначение, т.е. массовую культуру. И всё же не следует забывать, что в контексте индустриальной цивилизации в формах массовой культуры был актуализирован и институционализирован разрушительный и негативный потенциал человека массы, а именно это и определяет оценку массовой культуры. Изменить эту оценку просто невозможно. Другое дело, что в контексте постиндустриальной цивилизации происходит новое расщепление уже известных пластов культуры и вполне возможно, что кроме постфольклора и массовой культуры возникают и новые образования, о которых мы или не догадываемся, или имеем приблизительную информацию. Во всяком случае, социологический подход, весьма чувствительный к различным субкультурам и контркультурам, способен помочь решить этот вопрос.

Как уже было сказано, использовать понятие «постфольклор» для осмысления того, что сегодня происходит в сфере фольклора, неэффективно, поскольку это явление, будучи порождением индустриальной цивилизации, успело мутировать и стать качественно иным и, следовательно, для его обозначения необходимо какое-то новое понятие. Видимо, постиндустриальной цивилизации должно соответствовать понятие «постпостфольклор», хотя, как развести его с постфольклором, пока неясно. В этом отношении можно было бы лишь сослаться на Ю.М. Лотмана, который при определении фольклора исходил не из собственно фольклорного текста, а из его рецепции, в которой предельно активизируется игровая стихия. При этом проявления игровой стихии исследователь не сводит лишь к рецепции. В фольклоре сам текст уже подразумевает игру. Кстати, эта особенность рецепции фольклора делает активизацию на рубеже XX—XXI вв. фольклора и фольклористики со-



звучной постмодернизму, который, как известно, тоже много внимания уделяет игре. Но дело не только в постмодернизме. Представитель философской герменевтики Х.-Г. Гадамер тоже провозглашает игру способом бытия произведения искусства, что ставит его даже в оппозицию кантовской эстетике, которая, открыв заново после античности значимость игры для эстетики, всё же акцентирует другие аспекты игры⁹.

Однако то, что стремится в тексте классического искусства реабилитировать Х.-Г. Гадамер, заключено в природе фольклорного текста. «В фольклорном тексте перед нами нечто совершенно не равное словесной записи сказки, песни или поставленной в экспозицию игрушке, повешенному на стену лубку. Фольклорный текст — сложное и многоплановое целое. В него входят как компоненты некоторая система канонических правил или содержащихся в памяти исполнителя текстов — образцов, на основании которых он создает свой исходный текст. Но этот исходный текст так же равен фольклорному произведению, как игрушка не адекватна игре. В обоих случаях перед нами некоторый провоцирующий элемент, который должен стимулировать свободную игру всего коллектива с текстом, в ходе которой и возникает то целое, что составляет текст фольклорного типа. Всякий, кто наблюдал, как носитель фольклорного сознания рассматривает (именно “рас-

сматривает”, не смотрит) какую-либо картину, замечал, что изображение превращается при этом в объект игры: его вертят, тыкают пальцами, заливаясь при этом хохотом, за изображенных на картинке людей говорят, сочиняя целые диалоги, и сюжеты, картину разыгрывают, она выступает как стимулятор своеобразного действия» [Лотман 1993, 188]. Повышение игрового момента в восприятии фольклорного текста объясняется тем, что здесь текст не есть нечто данное изначально, что следует получить пассивному воспринимающему субъекту. Текст возникает в процессе игры. Именно это обстоятельство отделяет фольклор от классического искусства, которое в Новое время утверждает себя как идеальный образец и эстетическая норма. Не случайно в таком игровом поведении в процессе рецепции текста носителем фольклорного сознания человек письменной и печатной культуры усматривает невоспитанность.

Однако в наше время, т.е. во время технообразов [Коклен 2002, 67], внедренная классическим искусством эстетическая норма рецепции разрушается. Это особенно проявляется в интерактивных формах трансляции телевизионных передач, вовлекающих зрителя в действие. На телевидении оживает и игровая стихия, и архаический способ рецепции текста. Так, может быть, постпостфольклор утверждается в телевизионных формах? Вполне допустимо, что актуализация в формах телевидения такого архаического способа рецепции означает фольклорную реальность или, что более точно, реальность постпостфольклора. Тем не менее сколь бы ни был соблазнительным искусством искать в современных формах фольклора признаки постмодернизма, последний еще не способен ответить на вопрос о том, что такое «постпостфольклор». Мы попытаемся понять это возникающее в границах постиндустриальной цивилизации образование, соотнося его со сменой культурных ориентаций или со становлением альтернативной культуры.

(Продолжение следует.)

⁹ Ср.: «...Наша задача состоит в освобождении этого понятия (игры. — *Н.Х.*) от субъективного значения, которое свойственно ему в трактовке Канта и Шиллера и к тому же подчинило себе всю новейшую эстетику и антропологию. Когда мы в связи с художественным опытом говорим об игре, то “игра” подразумевает не поведение и даже не душевное состояние творящего или наслаждающегося и вообще не свободу субъективности, включающуюся в игру, но способ бытия самого произведения искусства. Анализ эстетического сознания привел нас к тому, что противопоставление эстетического сознания и предмета искусства не соответствует реальному положению вещей. В силу этой причины нам и важно обращение к понятию игры» [Гадамер 1988, 147].



Литература

- Блажес 2000 — *Блажес В.В.* Солдатский юмор // Традиционная культура. 2000. № 1. С. 53—61.
- Веселовский 1909 — *Веселовский А.А.* Любвиная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII века. СПб., 1909.
- Гадамер 1988 — *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
- Гриц, Тренин, Никитин 1929 — *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. М., 1929.
- Деррида 2000 — *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000.
- Захаров 2004 — *Захаров А.В.* Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. 2004. № 7. С. 105—115.
- Итон 1997 — *Итон М.* Искусство и неискусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 271—288.
- Коклен 2002 — *Коклен А.* Эстетика перед лицом технообразов // Декоративное искусство. 2002. № 1. С. 67—79.
- Колотаев 2005 — *Колотаев В.А.* Современная массовая культура как информационное пространство постфольклора // Массовая культура на рубеже веков. М.; СПб., 2005. С. 26—41.
- Конгресс 2005 — Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докл. М., 2005. Т. 1, 2.
- Круглый стол 2005 — Круглый стол «Что такое фольклор?» (Навстречу Первому Всероссийскому конгрессу фольклористов) // Традиционная культура. 2005. № 2 (18). С. 3—14; № 3 (19). С. 3—12; № 4 (20). С. 3—15.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 203—215.
- Лотман 1993 — *Лотман Ю.М.* Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 185—200.
- Лотман 1993а — *Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 91—106.
- Маклюен 2003 — *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003.
- Мид 1988 — *Мид М.* Культура и мир детства. М., 1988.
- Михневич 1880 — *Михневич В.О.* Извращение народного песнетворчества // Исторический вестник. 1880. № 12. С. 749—774.
- Поздеев 2002 — *Поздеев В.А.* Фольклор и литература в контексте «третьей» культуры. М., 2002.
- Померанцева 1974 — *Померанцева Э.В.* Баллада и жестокий романс // Русский фольклор. Вып. XIV: Проблемы художественной формы. Л., 1974. С. 202—209.
- Прокофьев 1983 — *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. 6—28.
- Соболев 1930 — *Соболев П.М.* Образ фабрично-заводского рабочего в песенном фольклоре XIX века // Литература и марксизм. 1930. № 2. С. 74—94.
- Современный городской фольклор 2003 — Современный городской фольклор / Отв. ред. С.Ю. Неклюдов. М., 2003.
- Соколов 1928 — *Соколов Ю.М.* О социологическом изучении фольклора. (Ответ проф. Ю. Поливке) // Литература и марксизм. 1928. № 2. С. 24—50.
- Теннис 2002 — *Теннис Ф.* Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. СПб., 2002.
- Тернер 1985 — *Тернер Д.* Структура социологической теории. М., 1985.
- Тоффлер 1999 — *Тоффлер Э.* Третья волна. М., 1999.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Фуко 1977 — *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.
- Хабермас 2003 — *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003.
- Хренов 2003 — *Хренов Н.А.* Человек как субъект в инверсионных волнах российской цивилизации // Цивилизация. Восхождение и слом. М., 2003.
- Хренов 2005 — *Хренов Н.А.* Смена поколений в границах культуры модерна: надежды, иллюзии, реальность // Поколение в социокультурном контексте XX века. М., 2005. С. 21—111.
- Хренов 2005а — *Хренов Н.А.* Традиционная культура в эпоху глобализации // Традиционная культура. 2005. № 2 (18). С. 52—59.
- Хренов, Соколов 2001 — *Хренов Н.А., Соколов К.Б.* Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность). СПб., 2001.
- Чуковский 1969 — *Чуковский К.И.* Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 117—149.
- Шкловский 1929 — *Шкловский В.Б.* Матвей Комаров — житель города Москвы. Л., 1929.
- Штомпка 1996 — *Штомпка П.* Социология социальных изменений. М., 1996.
- Эйхенбаум 1927 — *Эйхенбаум Б.М.* Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9. С. 47—52.