

# ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Н.А. ХРЕНОВ  
(Москва)

## СМЕНА КУЛЬТУРНЫХ ЦИКЛОВ НА РУБЕЖЕ XX—XXI ВЕКОВ: ПЕРЕДВИЖЕНИЕ ПЕРИФЕРИЙНЫХ СФЕР В ЦЕНТР КУЛЬТУРЫ<sup>1</sup>

**От социологии к грамματοлогии: противоречие между фольклорным текстом и способом его социального функционирования.** В понимании природы фольклора учеными XIX века многое определили представления о литературе, в которой, однако, действуют другие закономерности. Создание в литературе представляет собой нечто иное, чем исполнение. «Если между созданием и прочтением литературного произведения существует разрыв во времени, то в случае устного произведения такого разрыва нет: его создание и исполнение — это два аспекта одного и того же события. Поэтому и вопрос: “Когда будет исполняться то или иное устное произведение?” — не имеет смысла; можно сказать только: “Когда это устное произведение было исполнено?”. Устное произведение не создается для исполнения, оно создается в процессе исполнения» [Лорд 1994, 24].

Письменность и печать в немалой степени способствуют становлению того, что и называют «нетрадиционной» культурой. Это благоприятствует вытеснению в сферу коллективного бессознательно всего, что содержали в себе звуковые, устные и визуальные процессы челове-

ческого бытия. Впрочем, видимо, постиндустриальная цивилизация и ставит своей задачей реабилитацию содержания этого бытия, вытесненного на периферию тем, что М. Маклюен называет фонетическим алфавитом: «Фонетические буквы и числа стали первыми средствами фрагментации и детрайбализации человека» [Маклюен 2003, 122]. Это обстоятельство свидетельствует о новом прорыве архаики в культуру нашего времени. Как утверждает М. Маклюен, мгновенные скорости сегодня укрупняют время и пространство, возвращая человека в состояние интегрального и примитивного сознания, способствующего возрождению мифологического сознания. «По прошествии полувека, — пишет М. Маклюен, комментируя высказывание футуриста У. Боччони “Мы туземцы неведомой культуры”, — мы знаем о новой культуре электронной эры немного больше, и это приподняло завесу тайны, которой была окутана машина» [Там же, 172].

Таким образом, по мере распространения «галактики Гутенберга» фольклор втягивался в печатную культуру и оказывался от нее зависимым. Хотя постепенно выяснялось, что «галактика Гутенберга», способствуя утверждению общества как рассредоточенной в пространстве общности, слишком сужает структуру человеческой коммуникации. Чтобы этому сужению противодействовать, цивилизация уже на индустриальной и урбанизированной стадии была вынуждена компенсировать этот процесс актуализацией визуального начала коммуникации, что тоже ставило фольклор в новую ситуацию. Пытаясь проследить процесс освобождения мышления от логоцентрической рациональности в культуре, Ю. Кристева находит альтер-

<sup>1</sup> Окончание. Начало в № 3 (23) за 2006 г.



нативное и даже спасительное средство в жесте и вообще в невербальной коммуникации. Она пишет: «...Когда наша культура пытается постичь самоё себя в своих собственных основаниях — в слове, в понятии, в речи, одновременно она стремится оторваться от этих основ и встать на иную точку зрения, внеположную ее собственной системе» [Кристева 2004, 114]. Двойственность культуры проявляется, следовательно, с одной стороны, в примате словесного дискурса, с точки зрения которого любое проявление жестовости воспринимается как нечто дополнительное к слову или как иллюстрация речи, и, с другой стороны, в жестовости, понимаемой как самостоятельная по отношению к слову знаковая система. В последнем случае коммуникация уже выходит за границы западной культуры с ее логоцентричностью, чем и можно объяснить тяготение к коммуникативным системам, имеющим место в незападных цивилизациях<sup>2</sup>.

Выявляя чуждость печати природе фольклора, мы попробуем показать, что термин «чуждость» можно применить к культуре в целом, в которой фольклору пришлось функционировать в XIX веке. Мы уже уделили внимание смене социальной среды в индустриальную эпоху, определяющую не только способы функционирования фольклора, но и собственно рождение его новых жанров и его текстов, что и обуславливает актуальность социологического истолкования фольклора. Социология может объяснить лишь один из аспектов предмета фольклористики. Сильная сторона социологи-

<sup>2</sup> Имея в виду эту вторую тенденцию, Ю. Кристева пишет: «С другой стороны, всё более утверждается тенденция привлекать к рассмотрению иные по сравнению со словесными языками типы семиотической практики; одновременно растет интерес к изучению неевропейских цивилизаций, не сводимых к нашим культурным схемам, к семиотической практике животных, чаще всего носящей “аналогический характер”, в то время как в случае человеческой речи часть коммуникации осуществляется на основании принципа бинарности, а также к незвуковым разновидностям семиотической практики (письмо, графика, поведение, этикет)» [Там же, 116].

ческого подхода заключается в его способности выявлять функции предмета. Социологический подход — это функциональный подход. Он уязвим по части анализа самого фольклорного текста, ибо переносит акцент с самих текстов на их функции в социальной среде, а последние, как мы уже успели отметить, радикально изменились в момент перехода от земледельческой к индустриальной цивилизации. В то же время социологический аспект помогает зафиксировать противоречие, важное для понимания фольклора. Оно состоит в том, что в поздней культуре, когда общность сменяется обществом, способы функционирования фольклора и собственно фольклор не находятся в гармонии. Но, чтобы этот вопрос поставить, социологии недостаточно. Тут уже нужна философия, а точнее, то, что Ж. Деррида называет «грамматологией», — наука о письме.

#### **Фольклор в контексте взаимоотношений между вербальным и визуальным началами в культуре XX века.**

XIX век — век, в который возникает фольклористика, — ренессанс печатной культуры. Уже это обстоятельство свидетельствует о распаде общности, или традиционного общества, как стихии живой речи. Естественно, что в этом процессе Запад опережает Россию. Живая речь как основа фольклора отступает на периферию перед всемогущим печатным словом. Правда, следует говорить не о живой речи, а о непосредственной коммуникации, развертывающейся в локальных пространствах, границы которых устанавливаются в пределах слышимости человеческого голоса. Непосредственная коммуникация, кроме слова, включает в себя многие слагаемые — звуковое и интонационное богатство, музыкальность, пластику, жест, визуальные проявления бытия.

М. Маклюен реабилитацию архаики в культуре XX в., а следовательно, и мифологического сознания целиком связывает с распространением визуальных технологий [Маклюен 2003, 219]. С ними же он соотносит и актуализацию невозможного в эпоху письма и печати коллективного бессознательного [Маклюен



2003а, 358]. Однако очевидно, что чем активнее себя проявляет коллективное бессознательное, тем активнее становятся проявления мифа и фольклора. Можно утверждать, что, способствуя эскалации визуального начала, электронные технологии тем самым высвобождают фольклор от давления «галактики Гутенберга», что не может не определять реабилитацию тех аспектов фольклора, которые до сих пор считались латентными. Это обстоятельство во многом определяет функционирование фольклора в индустриальной и постиндустриальной цивилизациях. И оно же требует нового определения фольклора.

Оппозиция между индивидуальным бессознательным, соотносимым с письмом и печатью, и коллективным бессознательным, соотносимым с визуальными технологиями, может и должна быть рассмотрена как оппозиция Запада, т.е. нетрадиционной культуры, с одной стороны, и Востока как культуры традиционной — с другой. Поскольку в восточных культурах фонетический алфавит и возникающие на его основе письмо и печать столь очевидного развития не получили, они во многом сохраняли и устные пласты, и богатство жеста, и выразительность визуальных проявлений бытия. Для нас в этой оппозиции, а точнее, иерархии интересен культурный опыт России как типа цивилизации, продолжающего по мере овладения преимуществами цивилизации глаза сохранять особенности цивилизации уха: «...Россия до сих пор остается в основном устным, племенным миром, который переживает детрайбализацию и еще только открывает для себя индивидуализм как новшество» [Маклюен 2003, 219]. В культуре соборного типа письмо и печать функционируют, демонстрируя специфические, фольклорные способы рецепции. Тем не менее характеризовать русскую культуру в целом как ориентирующуюся исключительно на устные пласты коммуникации, даже в том случае, когда речь заходит о рецепции письма и печати, было бы неверно. Ведь исследователи XIX века уже поняли, что культура и присущая ей коммуникация совсем не однородны.

Первый набросок такой дифференцированной морфологии коммуникации связан с именем Ф.И. Буслаева. Он утверждал, что каждая народность должна рассматриваться как «совокупность разновременных, иногда друг другу противоречащих и противоборствующих результатов исторической жизни, как бы слоями накопившихся в течение веков» [Буслаев 1908, 304]. К первому слою он относит устное народное творчество, первобытные предания мифологической и доисторической формации. Ко второму слою — народные книги или лубочные издания, предшествующие собственно книгопечатанию и представляющие собой рисунки с объяснительным текстом. К третьему — культуру «образованной публики», или меньшинства, которому доступно образование и все блага книжной культуры. Характеризуя названные три слоя культуры, Ф.И. Буслаев говорит не только о последовательности их возникновения, но и об их одновременном существовании. В массе народа первичный слой культуры оказывается не изжитым, а лишь «застывшим и окаменевшим в нравах и обычаях», он соответствует «безграмотной массе простонародья как остаток эпохи, предшествующей введению и распространению грамотности» [Там же]. Вот этот-то пласт устной культуры, бытующий в среде простонародья, в XIX веке назвали «народным искусством», что, естественно, соответствовало языку науки того времени.

Разумеется, понятие «народная культура» звучит неточно, приблизительно. Интерес к культурным слоям, не пользующимся письмом, сегодня возрастает, по крайней мере, в философии, что не может не вызывать недоумения. М. Маклюен объясняет это весьма парадоксально. XX век, а точнее, возникшие в его границах электронные технологии возвращают человечество к истокам цивилизации, к тому этапу, когда исчерпавшая себя культура уха трансформируется в визуальную культуру, т.е. когда возникает фонетический алфавит, отрывая индивида от племени. «Современные ученые и физики часто бывают сбиты с толку тем фактом, что, проникая в са-



мые глубокие слои бесписьменного сознания, мы наталкиваемся на наиболее передовые и изощренные идеи науки и искусства XX века. Эта тема вызывает всё больше эмоций и споров, по мере того как наш мир под влиянием электрической технологии переходит от визуальной к аудиовизуальной ориентации» [Маклюен 2003а, 39]. Фиксируя интерес к бесписьменным обществам в среде философов, мы прежде всего имеем в виду Ж. Дерриду с его грамматологией, в которой ощущается идея кардинального пересмотра и переосмысления не только науки, но и ценностей, представленных так называемой «нетрадиционной культурой», т.е. Западом, и прежде всего определяющего для функционирования этой культуры письма. В идее грамматологии скрывается и весьма ценная идея возможного и оздоровительного для культуры в целом ренессанса фольклора и традиционной культуры.

**Фольклор в культуре модерна.** Конечно, идею Ж. Дерриды о деконструкции можно толковать по-разному. Так, Н.С. Автономова, глубокий толкователь текстов философа, ставя вопрос о смысле предлагаемой им деконструкции, пишет: «Для одних деконструкция — это “благая весть”, необходимая для оживления наших культурных институтов, для поддержания традиции как “живого” бытия; это-де сама ответственность в действии — право задать любой вопрос и сомневаться в истине любого тезиса. Для других деконструкция — это нигилистический жест мысли, ведущий к разрушению традиций и институтов, верований и ценностей (так Деррида с его безответственной игрой по принципу “всё сгодится” — противник Просвещения, а в вину деконструкции можно поставить что угодно — от подрыва философского образования в американских университетах до националистических войн в Центральной Европе). А третьи комментируют: Деррида действительно не “просвещенец”, так как не берется осуждать человеческие предрассудки; он сборщик утильсырья, “старьевщик” (garbage), подбирающий то, что осталось невостребованным в крупных синтезах

и конструкциях, в том числе и в Просвещении (ведь оно отвергло, например, литературу и веру), — так что если постараться, то можно увидеть в Дерриде и глашатая Нового Просвещения и, если угодно, чуть ли не неопознанного Мессию» [Автономова 2000, 51].

Из этой характеристики, данной автору проекта деконструкции (которую можно было бы представить деконструкцией нетрадиционной, т.е. западной культуры), мы прежде всего вычитываем характеристику философа как «старьевщика», т.е. мыслителя, ускользающего от обсуждения явлений, типичных для «крупных синтезов и конструкций». Что подразумевать под этими крупными синтезами и конструкциями? Ясно, что к таковым следует прежде всего отнести проект модерна, т.е. проект Просвещения (что, собственно, имеет в виду и Н.С. Автономова). Однако это не означает, что философ выступает глашатаем нового Просвещения, как пытается представить исследователь его сочинений. Идея деконструкции Ж. Дерриды — проявление всё того же сопротивления модерну, который берет свое начало даже не в романтизме, а еще в самом Просвещении, в философии Ж.-Ж. Руссо, толкованию идей которого Ж. Деррида и посвящено. Но особенно очевидным сопротивлением модерну предстает именно романтизм. Идея деконструкции Ж. Дерриды может быть истолкована как новый вариант романтизма в его постмодернистской оболочке. Если это новый вариант романтизма, то, естественно, что идея деконструкции имеет прямое отношение и к фольклору, и к фольклористике. Образ Ж. Дерриды как «старьевщика», т.е. бунтаря против крупных синтезов и конструкций, весьма примечателен для реабилитации фольклора в культуре модерна (а XX век развертывался во многом в контексте этой культуры). Ведь всякий фольклорист предстает именно «старьевщиком», делая предметом изучения то, что культурой модерна оказывается невостребовано, что возвращает к тем эпохам, которые были для фольклора наиболее плодотворными.



Трудно отрицательно оценивать роль печати в культуре, на чем настаивает Ж. Деррида, подвергая деконструкции фундамент западной цивилизации, многим обязанный письму. В самом деле, благодаря печатной книге произошло то, что М. Маклюен называет «революцией в самовыражении»: «В условиях преобладания рукописи роль авторства была неясной и неопределенной, подобно роли менестреля. Поэтому к самовыражению не проявлялось особого интереса. Книгопечатание же создало такое средство коммуникации, благодаря которому открылась возможность громко и дерзновенно высказаться перед всем миром, а также пуститься в плавание по миру книг, до той поры прочно запертых в плюралистическом мире монастырских келий. Дерзновенность наборной литературы создала дерзновенность самовыражения» [Маклюен 2003, 201]. Как показали П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон, коллективное сознание в фольклоре, не исключая авторского начала, этой дерзости не позволяло. Однако связанные с письмом негативные явления — тоже реальность. Как отмечал Ж.-Ж. Руссо, письменностью и печатью пользуется прежде всего правящая элита, чаще всего в своих интересах. В сочинении «Опыт о происхождении языков», которое детально комментируется и интерпретируется Ж. Дерридой, Ж.-Ж. Руссо противопоставляет голос письму, а свободу — рабству: «Устный язык — это собственность всего народа, а письмо уже свидетельствует о рассеивании народа и тем самым — о превращении его в раба» [Деррида 2000, 44]. Когда то, что мы называем «традиционной культурой», было единственной и исчерпывающей культурой, даже политические решения принимались в пределах слышимости голоса. По этому принципу действовало народное вече. Для Ж.-Ж. Руссо истинная демократия может быть только в традиционной культуре, которую можно было бы назвать, используя термин Ф. Тенниса, культурой общности [Теннис 2002, 9]. По Ж.-Ж. Руссо, нарождающаяся социальная дистанция, рассредоточение соседства есть основа и условие угнетения, произвола и порока.

«Правительства, угнетающие свои народы, делают одно и то же: разрушают наличие и соначалие граждан, единодушие “собрывшегося народа”, рассеивают людей, держат своих подданных порознь, лишая их тем самым чувства принадлежности общему пространству речи и общения, основанного на убеждении» [Деррида 2000, 287]. Если следовать логике Ж.-Ж. Руссо, идеи которого в XIX веке, замороженном процессом разрушения традиционных обществ, оказались непонятными, становление и утверждение письма сопутствовало вырождению культуры и разрушению человеческой общности. Вырождение фольклора было лишь частным выражением этой тенденции. Так что все, кто писал о вырождении фольклора в XIX веке, были стихийными поклонниками идей Ж.-Ж. Руссо, даже если эти идеи им и не были знакомы.

Нарушая принцип непосредственной коммуникации, письменность и печать способствуют отчуждению власти от народа. Печать превращается в средство пропаганды, т.е., по сути, выступает, как показывает Ж. Деррида, средством насилия. Иначе говоря, печать становится привилегией меньшинства, присвоенной еще обслуживающими правящую элиту писцами. К. Леви-Строс пишет, что, получая доступ к знанию, которым перенасыщены библиотеки, бесписьменные народы оказываются беззащитными перед той ложью, которая всё шире распространяется посредством печатных документов [Деррида 2000, 281]. Но если печать — это средство лгать, то понятно, почему время от времени происходит ренессанс живой речи, возрождение фольклора, его взрыв, благотворно воздействующий на все сферы культуры и общества, в том числе и на печать. Однако это лишь временные вспышки, способствующие активизации фольклористической рефлексии. Одна из таких вспышек произошла в XIX веке, именно она вызвала к жизни фольклористику. Кстати сказать, всякая вспышка, т.е. потребность освободить живую человеческую речь от печатного слова, которая имела место и в XIX, и в XX веке, приобретала, несомненно, политический



оттенок. Следовательно, в каждой попытке возрождения фольклора можно уловить потребность в свободе. Таким образом, фольклористика испытывает давление политических установок.

#### **Фольклор в ракурсе феноменологии.**

Существует еще одна причина систематически вспыхивающего интереса к фольклору и фольклористике. Она имеет феноменологический характер: человеческое бытие и сознание стремятся освободиться от позднейших стереотипов и приемов мышления. Оставаясь верным своему предмету, фольклорист как «старьевщик» был латентным феноменологом.

Вчитаемся в данное А.Ф. Лосевым определение мифа. Для него миф связан с «первичной реакцией сознания на вещи», причем «примитивно-интуитивной реакцией»: «...можно сказать, — пишет он, — что миф, если выключить из него всякое поэтическое содержание, есть не что иное, как только общее, простейшее, до-рефлективное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами» [Лосев 1991, 70]. Если согласиться с А.Ф. Лосевым, то интерес к мифу, характерный для всего XX века, вписывается в логику научного познания, связанную с попытками восстановить отвергнутые фазы европейской мысли [Шпигельберг 2002, 36]. Феноменологический опыт — это восстановление непосредственной, интуитивной связи с вещами, а следовательно, это способ преодоления рационализма и сциентизма. Неслучайно Э. Гуссерль подчеркивал, что рационализм, просвещенчество, интеллектуализм заблудились в отвлеченном теоретизировании с его неминуемыми дурными последствиями, пустой ученостью и интеллектуальным снобизмом [Гуссерль 1995, 317]. Речь идет о радикальном реформировании знания в его западном варианте, что, разумеется, не могло не воздействовать на статус некоторых гуманитарных наук и такой периферийной науки, как фольклористика, которая формами сознания, связанными с дорефлективным восприятием предметного мира, занималась всегда. Видимо, интерес к фольклору и имевшее место в

конце XIX — начале XX века оживление в фольклористической рефлексии соотносимы со становлением феноменологической рефлексии в философии, развившей пафос очищения сознания от поздних идеологических и научных представлений. Когда этот процесс начинает разворачиваться, становится очевидным, что приходится реабилитировать такие формы сознания, которые, казалось бы, в поздней истории, или в истории модерна, уже не существуют. Речь идет о символических формах сознания.

#### **Фольклор в исторической динамике: от символической системы к знаковой.**

С одной стороны, печать позволила сохранить фольклорные тексты, которые могли бы быть преданы забвению. С другой — в новой исторической ситуации печать всё же заменила непосредственную коммуникацию как самостоятельную и, соответственно, способствовала ее угасанию. Переводя живую речь как близкое природе явление на язык знаков, печать фиксировала один из возможных и многочисленных вариантов фольклорного текста. Смысл же функционирования последнего заключается как раз во множестве его вариантов, каждый из которых считается самостоятельным и завершенным.

Проблема усложняется тем, что противоречие между собственно фольклорным текстом и логикой его функционирования накладывает печать на структуру самого фольклорного текста. Возникнув в культуре, в которой преобладает и всё определяет символическое мышление, фольклорный текст должен был функционировать в культуре, где господствует знаковое мышление. Наличие в фольклорном тексте мифа свидетельствует об активности символического мышления. Мифологическое мышление, зафиксированное в эпосе, народных сказках, песнях о деяниях культурных героев и т.д., означает в то же время и мышление символическое. Это проявляется в композиции мифа и вообще тех структур, которые являются результатом символического мышления. Но символическое мышление нельзя изучать с помощью семиотики. В символическом



мышлении, в отличие от знакового, символ отсылает не к предмету, а к трансцендентной сущности [Кристева 2004, 139]. Здесь необходимо помнить о принципе историзма. Выражением символического мышления предстает средневековая культура, соответственно, знакового мышления — культура последующих столетий. Имея в виду средневековую культуру, Ю. Кристева пишет: «Семиотическая картина этого периода космогонична: ее элементы (символы) отсылают к одной или нескольким универсальным, трансцендентным сущностям, не репрезентируемым и не познаваемым; эти трансцендентные сущности связаны однозначными отношениями с намекающими на них единицами. Символ не “похож” на символизируемый им предмет; два пространства (символизируемое — символизирующее) отделены друг от друга и между собой не общаются» [Там же, 138]. Символ берет на себя означивание не сводимого к символизирующему символизируемого. Уже в позднем средневековье на смену символическому мышлению приходит мышление знаковое, сомнению подвергается лежащая в основе символа трансцендентная сущность. Трансцендентный фон, на который ранее указывал символ, разрушается. «Формируется новое отношение означивания — отношение между двумя “реальными” и “конкретными” элементами, пребывающими в этом, а не потустороннем мире» [Там же, 139]. Хотя знак отличается от символа, в знаковой природе коммуникации продолжает сохраняться свойство символического мышления. В частности, оно проявляется в несводимости элементов друг к другу, т.е. в несводимости референта к означаемому, а означаемого к означаемому. Тем не менее при некотором явном сходстве между символическими и знаковыми системами можно констатировать их радикальное несходство<sup>3</sup>. По сути, речь должна идти о функ-

<sup>3</sup> «В своей вертикальной функции знак, в отличие от символа, отсылает к менее общим, более конкретным сущностям — универсалии овеществляются, становятся предметами в полном смысле слова... Таким образом, жанровая семиотическая практика наследует ме-

ционировании фольклора в двух разных культурах — в той, что можно отождествить со средними веками, и в той, что началась с эпохи Ренессанса.

#### **Фольклор как эстетический феномен.**

В эстетике XX века важное значение придается культурному контексту: «Внутри каждой культуры традиции будут вести к признанию некоторых объектов или событий как произведений искусства, а именно тех, что обращают на себя внимание своими внутренне присущими свойствами, которые считаются достойными внимания и осознания. Прежде чем мы сможем понять, какие объекты и явления достигают этого статуса, мы должны изучить традиции данного общества. В пространстве, где пересекаются Запад и Восток, черные и белые, мужчины и женщины, — понимание искусства данной общности требует и понимания его истории. Будучи слепыми и глухими к чужим традициям, мы обедняем свои собственные» [Итон 1997, 281].

В данном случае вопрос об эстетике и ее отношениях с одним из существующих типов культуры мы обсуждать не будем. Нас интересует диахронический аспект, т.е. несходство сменяющих друг друга в историческом времени культур, когда культуру с ее символическим ядром, а это есть средневековая культура, сменяет культура, в которой всё строится на знаковых отношениях. Наиболее характерными чертами этой культуры являются, с одной стороны, разрыв между утилитарным и игровым, с другой — разрыв между чувственным и сверхчувственным. Такой разрыв, понимаемый как обособление искусства от других сфер культуры, характерен для типа культуры, который складывается начиная с эпохи Ренессанса. Эстетика, формирующаяся в границах культуры

тафизический способ действий, характерный для символической семиотической практики, перенося его на “непосредственно воспринимаемое”; это “непосредственно воспринимаемое” наделяется высшей ценностью и трансформируется в объективную данность, что и составляет основной закон дискурса в цивилизации знака» [Там же, 140].



Ренессанса, характеризуется элитарностью, что и позволило ей абсолютизировать игровые свойства искусства и абстрагироваться от его утилитарных свойств. «Утонченная личность с высоко развитым вкусом, — пишет Т. Бинкли, — имеет возможность воспринимать и узнавать лишенную простоты и утонченную художественную выразительность, которая закрыта для личности с низко развитым вкусом. Эта новая способность охарактеризована в контексте особого “незаинтересованного” восприятия, оторванного от своего интереса и от так называемого “практического интереса”» [Бинкли 1997, 290]. Ориентации новой эстетики, т.е. эстетики Нового времени, оказались для фольклора слишком жесткими и противоречащими его природе, поскольку фольклор нельзя оторвать от утилитарного предназначения создаваемых в этой сфере артефактов. В фольклоре, как и вообще в традиционной и даже архаической культуре, вещное, предметное начало не свободно от символических, а точнее, сакральных значений. Иначе говоря, для эстетики и культуры Нового времени разрыв между игровым и художественным, с одной стороны, и прикладным и утилитарным, с другой, был разрывом между эстетическим и мифологическим, культурным и мифологическим. В чем проявляется расхождение эстетики Просвещения и фольклора?

Вернемся к обсуждению игровой природы фольклора. В просветительской эстетике, как показал И. Кант, роль игры абсолютизирована. Фольклор — во многом тоже игровое явление<sup>4</sup>. Уязвимость просветительской эстетики заключается даже не в абсолютизации игры, а в отрыве игры от мифа. Ведь именно миф и фольклор имеют утилитарное предназначение: «В примитивной культуре миф выполняет незаменимую функцию: он выражает, укрепляет и кодифицирует веру; он оправдывает и проводит в жизнь моральные принципы; он подтверждает действительность обряда и содержит прак-

тические правила, направляющие человека. Таким образом, миф является существенной составной частью человеческой цивилизации; это не праздная сказка, а активно действующая сила, не интеллектуальное объяснение или художественная фантазия, а прагматический устав примитивной веры и нравственной мудрости» [Малиновский 1998, 99]. Но если миф как текст — что-то вроде прагматического устава, это противоречит системе И. Канта и объясняет, почему эстетика модерна и фольклор резко разошлись.

**Фольклор между игрой и мифом.** И. Кант не открывал определяющего смысла игры для культуры. Он просто преодолевал эстетику Нового времени, возвращая ее к античности. В античной эстетике было ярко выраженное игровое начало. Там игра не противопоставлялась утилитарному началу, а потому уживалась с мифом. Дело не только в сохраняющейся связи утилитарного и игрового, с одной стороны, и утилитарного и эстетического — с другой. Применительно к античности необходимо говорить о культурном комплексе в целом и прежде всего основе этого комплекса, т.е. устной стихии. М. Маклюен подчеркивает: «Миф, подобно афоризму или максиме, характерен для устной культуры» [Маклюен 2003а, 38]. Если в античности сохранялась устная культура, то, естественно, сохранялся и миф. Возвращаясь к одной из самых грандиозных мутаций в истории культуры — к овладению фонетическим алфавитом в эпоху позднего эллинизма, М. Маклюен подчеркивал, что в этом смысле античная культура — переходная культура, ибо она сохраняет стихию устной коммуникации, т.е. в начавшемся становлении цивилизации глаза она всё еще функционирует, опираясь на ухо. «Именно римляне осуществили обусловленный алфавитной технологией перевод культуры в визуальные термины. Греки же, древние или византийцы, в большей степени были привязаны к устной культуре с ее недоверием к действию и прикладному знанию» [Там же, 35]. Настоящей причиной уга-

<sup>4</sup> Неслучайно один из номеров альманаха мы посвятили игре, см.: Традиционная культура. 2001. № 1 (3).





сания в античности мифа следует считать начавшееся внедрение в культуру фонетического алфавита и, следовательно, перевод смыслов устной культуры в визуальный код. То отрицание мифологического сознания, которое связано с эпохой Просвещения и вообще с проектом модерна, является лишь эксплицитным выражением логики длительного в истории процесса, выражавшего эволюцию западной культуры. Разрыв между утилитарным и игровым, художественным и нехудожественным произошел раньше. В эпоху Просвещения эта логика была лишь осознана. Эстетика Нового времени, недооценив утилитарное начало, изгнала миф [Хренов 2005].

Это отразилось и на судьбе фольклора. Эстетика Нового времени и эстетика фольклора разошлись. Эстетические ориентации Нового времени стали причиной недооценки фольклора, вытеснения его на периферию. Между тем античная эстетика предполагала синтез утилитарного и художественного, в котором утилитарное превалировало. «Поэтому удивительным образом ремесло расценивалось в античности в качестве более высокого подражания, чем, например, поэтическое творчество. Если плотник создавал какую-нибудь деревянную вещь, то это он мог делать только путем воплощения идеи этой вещи, причем воплощение это было не только мыслимым или созерцательным, но реально вещественным. Поэтому не будем удивляться тем многочисленным античным высказываниям, где ремесло ставится наряду с художественным творчеством, а иной раз понимается и выше него. Далее, самый термин *techné* означал одинаково и “искусство” и “ремесло”» [Лосев 1994, 58].

Мы не случайно придаем такое значение слиянию в античной культуре художественного и игрового, с одной стороны, и утилитарного — с другой. В какой-то степени расширение представлений о фольклоре, характерное для нашего времени и питающее усложнение методологии изучения фольклора, есть реакция на возрождение союза игрового и утилитарного в культуре нашего времени.

**Фольклорный дискурс сквозь призму взаимоотношений между линейным и циклическим способами организации текста.** Нельзя утверждать, что опирающаяся на философский авторитет эстетика Нового времени игнорировала фольклор. Нет, она пыталась его интерпретировать в соответствии со своими установками, не считаясь с его природой и спецификой. Именно просветительская эстетика явилась предпосылкой последующих вульгарных интерпретаций и определений фольклора. Наука XX века, в том числе фольклористика, стремится пересмотреть модернизированные представления, что и приводит к расширению предмета изучения, о чем мы писали в начале статьи. Такой пересмотр отсылает, с одной стороны, к феноменологии, с другой — к герменевтике, ставящей акцент на интерпретации текстов, в том числе на выявлении в них смыслов, не учитывающихся в поздней эстетике.

Подчеркивая абсолютизацию в просветительской эстетике личного, субъективного начала, А.Н. Веселовский обращал внимание на то, что этот принцип не соответствует принципу изучения фольклорных памятников: «Немецкая эстетика до сих пор не знает, как ей быть, например, с “Калевалой”, с французскими “chansons de geste”» [Веселовский 1940, 48]. Приводя множество примеров несоответствия и модернизации, он даже утверждает, что эстетике в ее существующих формах ничего не остается, как перестраиваться: «Эстетике всё же придется перестроиться» [Там же]. Конечно, гегелевско-кантовская эстетика прекратила бы свое существование, если бы она стала перестраиваться. Поэтому ее господство продолжается до сих пор, хотя ее неадекватность по отношению не только к фольклору, но и к профессиональному искусству XX в., которое давно уже реабилитировало миф (особенно под воздействием методологии структурализма), совершенно очевидна. Эта неадекватность связана с тем, что в основе культуры Нового времени оказывается линейный принцип организации, который противостоит как фольклору, так и мифу. Когда мы утверждаем, что в Новое время возникает противоречие



между фольклорным текстом и способом его социального функционирования, то под этим следует также подразумевать расхождение между линейными способами организации текста, преобладающими в поздней истории, с одной стороны, и циклическими способами организации времени, органичными как для мифа, так и для фольклора, — с другой. Проблема заключается в том, что сегодня как никогда реабилитация циклического времени представляется большим соблазном [Хренов 2004, 15].

В силу эскалации электронных технологий мы вновь оказываемся в слуховом пространстве бесписьменного мира: «Такое слуховое пространство и в самом примитивном обществе, и в настоящую эпоху представляет собой всеобщее поле симультанных отношений, где “изменения” кажутся такими же бессмысленными и неинтересными, какими они казались уму Шекспира или сердцу Сервантеса. Отставив в сторону вопрос о ценностях, нам следует сегодня постараться понять, что под влиянием электрической технологии мы в наших самых обычных повседневных переживаниях и действиях становимся похожими на людей примитивной культуры» [Маклюен 2003а, 45]. Что же людей XX века делает похожими на архаического человека? То, что под воздействием электронных технологий, и прежде всего телевидения, они переходят от линейного принципа организации времени к симультанности, как это было в эпоху мифологического сознания или в эпоху доминирования слуха. «Слуховому полю свойственна симультанность, или одновременность, тогда как визуальной организации — сукцессивность, или последовательность» [Там же, 167]. Чем активнее осуществлялось становление цивилизации глаза, тем заметнее утверждал себя принцип линейности, и не только в искусстве, но и в самой жизни.

Генезис принципа симультанности, по М. Маклюену, связан с появлением электронных технологий. До этого текст представлял собой фрагментацию процесса и расположение его фрагментированных частей в последовательный ряд.

«...Величайшее из всех обращений произошло с пришествием электричества, которое положило конец последовательности, сделав вещи мгновенно — одновременно. С мгновенной скоростью причины вещей вновь стали доходить до осознания, чего не было, когда вещи расставлялись в последовательный ряд и, соответственно, составляли цепочку» [Маклюен 2003, 14]. В этом движении от линейной системы к симультанной одну из принципиальных вех представляет кино. «За счет простого ускорения механического движения кино перенесло нас из мира последовательностей и звеньевых соединений в мир творческой конфигурации и структуры» [Там же, 15].

То, что происходит в искусствах, вызванных к жизни электронными технологиями, распространяется и на традиционные искусства. В этом отношении показательны эксперименты в живописи, особенно характерные для авангарда, в частности появление кубизма. Кубизм демонстрирует, что культура, сформированная под воздействием письменности и печати, вызвавших к жизни принцип линейности и способствовавших его утверждению, начинает разрушаться, уступая место одновременности в организации человеческого опыта. Неслучайно в XX веке представленные жанром романа литературные формы организации времени уступают место мифологическим структурам, упразднение которых в свое время во многом было обязано именно роману. Это обстоятельство свидетельствует о возрождении в XX веке архаики. Мы сталкиваемся с величайшим парадоксом современной культуры. Новые технологии не удаляют нас от архаики, а наоборот, возвращают к опыту архаического человека. М. Маклюен говорит, что утверждение принципа одновременности в организации времени, продемонстрированное кубизмом, как раз и является основой актуализации мифа. Согласно М. Маклюену, миф — мгновенное целостное видение сложного процесса, исключаящего растягивание фиксации процесса в большом промежутке времени. Правда, наш опыт, сохраняемый под воздейст-



вием печатной культуры, этот процесс всё же сдерживает. «Миф представляет собой сжатие, или импловзивное свертывание всякого процесса, и сегодня мгновенная скорость электричества сообщает мифическое измерение даже самому простому промышленному и социальному действию. Мы живем мифически, но продолжаем мыслить фрагментарно и однобоко» [Там же, 31].

Актуализация под воздействием электрических технологий мифологического сознания и, соответственно, пралогического и архаического сознания, естественно, изменяет ситуацию в функционировании фольклора. Происходящие под воздействием электронных технологий радикальные изменения в культуре не только смягчают противоречие между природой фольклорного текста и его функционированием, но и устраняют его (если можно утверждать, что современное поколение уже освободилось от давления письма и печати). Способы рецепции и коммуникации, внедренные письмом и печатью, продолжают оказывать на эстетический и коммуникативный опыт людей сильное влияние. Решающим здесь оказывается своеобразие культурного контекста. Многое зависит от степени ассимиляции в разных культурах западного опыта или опыта нетрадиционной культуры, наиболее решительно освобождавшейся в эпоху модерна от груза традиций. Естественно, возникает вопрос о несходстве развертывающихся процессов в западных и восточных культурах. В данном случае проблема отношений между Востоком и Западом всё еще остается значимой, ведь европейские рациональные формы опыта оказались неспособными передать устную и интуитивную культуру Востока [Там же, 18].

Внедрение в культуру письма и печатного слова, выражающее принцип линейности, — оборотная сторона заката мифологического сознания. Закат мифа означает утрату навыков понимания его языка и в соответствии с этим — прочтения кода, заложенного в мифологическом, а следовательно, и в фольклорном тексте.

Однако практика электронных технологий еще не исчерпывает процессов регресса как условия будущего прогресса.

**Культурологический аспект фольклора. Противоречие между фольклорным текстом и его социальным функционированием как выражение противоречия между фольклором и культурой чувственного типа.** Коснувшись социологических, философских (грамматологических), семиотических и эстетических аспектов фольклора, мы переходим к определяющему его аспекту, который, видимо, может быть прояснен лишь в соответствии с нашими представлениями о типе культуры, в которой фольклор функционирует. Противоречие между собственно фольклорным текстом и способом его функционирования, ставшее для фольклорного текста внутренним, означает то, что, будучи порождением одного типа культуры, фольклор вынужден функционировать в культуре принципиально иной. Логику принципа историзма применительно к фольклору следует искать именно здесь. Разобраться в этом определяющем факте помогает и культурологическая, и эстетическая рефлексия XX века, в которой и опыт культуры Нового времени, и соответствующая ей эстетическая система ценностей подвергаются критическому истолкованию. Как констатирует исследователь XX века, эстетика Нового времени — это эстетика абсолютизации чувственных проявлений бытия [Бинкли 1997, 294]. «Люди должны видеть красоту цельности произведения, слышать заунывность или неистовство в музыке, замечать броскость цветовой гаммы, чувствовать воздействие рассказа, его настроения, или неопределенность его интонации... рассматривание, слушание или чувствование имеют решающее значение» [Там же, 296]. Знание основывается на осязании, слухе и зрении и выражает смысл всей эпохи, положившей в основу коммуникации знак. Эти особенности искусства и были абсолютизированы эстетикой Нового времени.



На рубеже XIX—XX веков становится очевидным, что эстетика не является исчерпывающей системой знаний об искусстве. Одним из первых мыслителей, которых этот вопрос интересовал, был В.С. Соловьев, ощутивший порыв нового искусства к сакральным ценностям, к тому, что оказывается за пределами чувственного познания. Он первым, пожалуй, ощутил необходимость синтеза познания, искусства и веры. Иначе говоря, в художественных исканиях начавшегося столетия он ощутил некий религиозный нерв.

Практика отвлечения, абстрагирования эстетики от множества других аспектов<sup>5</sup>, которые в предшествующей культуре были определяющими, преодолевается на протяжении всего XX века. По мере того как она преодолевается, фольклор повертывается новыми гранями. Его статус связан уже не с периферийными, бессознательными и маргинальными зонами культуры, а с теми зонами, которые оказываются внутри культуры и, соответственно, эстетики. Культура XX века актуализирует то, что эстетикой Нового времени, или эстетикой модерна, было предано забвению, а именно разведение, разъединение жизни и игры, человеческого бытия и театра, участника карнавального действия и актера. «Участник карнавала — исполнитель и зритель одновременно; он утрачивает личностное самосознание и, пройдя через точку “ноль” карнальной активности, раздваивается — становится субъектом зрелища и объектом действия. Карнавал ликвидирует субъекта: здесь оплотняется структура автора как олицетворенной анонимности, автора творящего и в то же время наблюдающего за собственным творчеством, автора как “Я” и как “другого”, как человека и как мессии» [Кристева 2004, 180]. М.М. Бахтину удалось показать, что

<sup>5</sup> «Увлеченность эстетики чувственными вещами приводит ее к выдвиганию на первый план и исследованию понятия “произведение искусства”, тогда как ее внимание почти всецело отвлекается от множества других аспектов такой сложной культурной деятельности, которую мы называем искусством» [Бинкли 1997, 303].

эстетика XX века в принципе не порывает с игрой как наиболее репрезентативным признаком просветительской эстетики. Однако он уточняет, что игровой импульс в его поздних формах возвращает к своим архетипическим корням, к искусству скоморохов и трикстеров, а точнее, к своей мифологической первооснове, поскольку смех тоже может иметь сакральный смысл.

Пора перейти к решающему моменту истолкования зафиксированного нами в сфере культуры противоречия. Открытие в культуре XX века аспектов эстетики, которые были для Нового времени несущественными, связано со значимостью тех пластов бытия, что выходят за пределы чувственного восприятия и познания.

**Эпоха авангарда: новая волна интереса к фольклору.** Конфигурация культуры, которая сегодня формируется, приходя на смену той, что функционировала в Новое время, во многом зависит от того, сможет ли она воспользоваться потенциалом фольклора. Уникальность ситуации связана с возможностью вернуться к граням фольклора, не имевшим значения в культуре Нового времени. Этот процесс разворачивается на протяжении всего XX века. У его истоков стоял Ф. Ницше. Кажется, что он спас просветительский проект, или проект модерна, с помощью реабилитации мифа и вообще архаики. Идеи Ф. Ницше свидетельствовали о том, что А.Н. Веселовский оказался прав: эстетике нужно было перестраиваться, и она перестраивалась. С Ф. Ницше связано пророчество о культуре нового типа, или альтернативной культуре, а не о преодолении противоречий в культуре Нового времени. Впрочем, эксперименты художественного авангарда начала XX века тоже свидетельствуют о реабилитации и архаики, и фольклора.

А. Лорд пишет: «Человек, незнакомый с письмом, мыслит не словами, а звуковыми комплексами, которые совсем не обязательно совпадают со словами» [Лорд 1994, 37]. Это суждение во многом объясняет смысл поэтического ренессанса в Серебряном веке, где ак-



цент со слова переносится на звук. В этом заключается смысл не только символизма как художественного направления, но и всего авангарда.

Реабилитация звуковой природы литературы, более всего проявившаяся в поэзии, характерна для рубежа XIX—XX веков. Она совпала с зарождением активного интереса к фольклору. «С одной стороны, это (интерес к народному творчеству. — *Н.Х.*) проявилось во включении в круг художественных ценностей народного искусства наряду с традиционно привлекавшими внимание жанрами (былиной, сказкой, обрядовой и лирической песней и другими) значительно менее изученных в ту пору частушек, новых форм городского фольклора. С другой стороны, возникло стремление выйти за пределы чисто словесного понимания фольклора, что было столь характерно для предшествующего этапа, и обратиться к народной живописи (лубку), изделиям народного ремесла (народной резьбы и керамике), ритуалу народного быта, народному театру. Расширение поля изучения, собирания, моды привлекло внимание к народной одежде, вышивкам, народной игрушке и таким формам проявления народного искусства, как вывески, выкрики и прибаутки ярмарочных торговцев. Наконец, сами народные праздники стали рассматриваться как коллективные явления массового народного искусства» [Лотман 1993, 186].

Дело не только в интересе этого времени к фольклору, но и в заимствовании профессиональным, авторским искусством его элементов, что проявилось в вовлечении аудитории в непосредственный процесс творчества. В фольклоре текст не задан раз и навсегда. В его создании участвует аудитория. Фольклорный текст стимулирует свободную игру коллектива с текстом, в ходе которой текст, собственно, и возникает. Стремление развести письменную и фольклорную коммуникацию, характерное для предшествующей эпохи, сменяется эпохой, когда письменная и печатная литература культивирует приемы фольклора. В частности, это проявляется в выходе поэтов Серебряного века на

эстраду: «Специфической чертой жизни поэзии в обществе в эти годы были массовые поэтические вечера, выступление поэтов в концертах перед широкой аудиторией» [Там же, 191]. Эта тенденция свидетельствовала и о реабилитации того, что Ю.М. Лотман называет «архаическими чертами функционирования текстов в обществе». Данная закономерность проявилась, например, в творчестве В. Хлебникова, в частности в его обращении к заговорам. Она была выражена и в творчестве А. Блока, в его интересе к народному театру, святочному карнавалу, вертепу, балагану.

Анализируя триумфальное становление письма и, соответственно, вырождения живой речи, Ж. Деррида возвращается к идеям теоретиков «формальной» школы, которые рассматривали поэзию как культивирование живой речи, освобождающейся от письма, и возвращение к генезису языка. Поэзия и вообще литература функционируют как восполняющий компенсаторный фактор, необходимость в котором возникает по мере утверждения письменного и печатного слова. Литература восполняет в культуре то, что утрачивается с распространением письма. Ранние работы В.Б. Шкловского как представителя «формальной» школы, навеянные экспериментами футуристов и увлечением тем, что тогда называли «заумью», представляют своеобразные феноменологические опыты, направленные на отказ от современных форм языка и возвращение к ранним формам языкового творчества, способствующим подъему поэзии. «Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо, образно... И часто, когда добираться до теперь уже потерянного, стертого образа, положенного некогда в основу слова, то поражаешься красотой его — красотой, которая была и которой уже нет» [Шкловский 1990, 36].

Исследователь русского футуризма В.Ф. Марков констатирует увлечение его представителей фольклором, имея в виду В. Хлебникова и А. Крученых: «Впрочем, относились они к нему (фолькло-

ру. — Н.Х.) довольно своеобразно: никакого “благоговения”, подражания или использования мотивов народного эпоса, лирических песен и сказок, как это случалось в русской литературе, зато сильнейший интерес к наивной и зачастую “безграмотной” имитации фольклором высокой литературы (в частности, романтической поэзии) в песнях, городских романсах, балладах и стихотворениях, которые редко привлекали внимание ученых, склонных и по сей день считать, что они лишены какой-либо художественной ценности» [Марков 2000, 36].

С точки зрения компенсаторного фактора, т.е. возрождения живой речи, интересно не только начало, но и середина XX века, точнее, 1960-е гг. «Оттепель» привела к тому, что уже не письмо определяло живую речь, а сама живая речь прорывалась в письмо, деформируя его. Этот взрыв способствовал подъему поэтического вдохновения. Как когда-то с торжеством романа в культуру вторгаются знаковые системы мышления, которые привели к упразднению мифа и вообще символических форм мышления, выражением которых является миф, так в XX века происходит закат романа и, соответственно, заканчивается эпоха знаковых систем мышления. Для представителей постструктурализма и постмодернизма замкнутая знаковая структура оказывается уже неприемлемой.

Именно в этот период фольклористика проявляет интерес к этнографии, перерастающей в этнологию. Обращаясь к этнологии, фольклористика оказалась способной преодолеть уязвимость как исключительно филологического, так и эстетического подходов. Это было, несомненно, прогрессивным явлением в науке. Этнолог помогает фольклористу понять текст не в его чисто игровой, повествовательной и даже развлекательной функции, на что ориентировала печать, а вернуть его в атмосферу жизни, мыслить как слагаемое ритуала. Этнография способна вернуть любой фольклорный нарратив в атмосферу сакрального. Возврат фольклорного текста в сакральную стихию происходит с помощью реабилитации мифа. Это означает, что

и фольклористика, и этнология, и структурализм преодолевают императивы просветительской эстетики, построения И. Канта и Г.В.Ф. Гегеля. Это основа не только обновления методологии фольклористики, но и возникновения новой эстетической системы.

**Фольклор между чувственными и сверхчувственными аспектами бытия.** Сегодня основная проблема связана с трансформацией фольклора в культурологический феномен, точнее, с выявлением тех его граней, которые связывают его с культурой в целом. Конечно, таким феноменом фольклор был всегда. Из этого исходили классики, в частности А.Н. Веселовский, хотя его представления во многом определялись уровнем современной ему науки о культуре. Всё дело в осознании этого факта и в понимании тех следствий, которые из него проистекают. Мы уже говорили о том, что XIX век порождает противоречие между собственно фольклорным текстом и логикой его функционирования, которое превращается во внутреннее для фольклорного текста противоречие. Оно рождается не в самом фольклоре, а в культуре, но для фольклора оказывается небезразличным.

XIX век в России предстает пиком в развитии культуры чувственного типа, пришедшей на смену культуре средневековой. Самое главное, что угрожает фольклору в этой новой культуре, — не письмо, как считает Ж. Деррида, а, как ни странно это звучит, сама культура. Дело в том, что тип культуры, угасающий по мере становления культуры чувственного типа, исключал позитивизм, культ естественных наук и вообще научное познание. Видимо, это был наиболее благоприятный период для расцвета фольклора. Средневековая культура была культурой альтернативной. Она была преимущественно устной. Ее сила была в том, что чувственное существовало в ней лишь в соотнесенности со сверхчувственным. Такая соотнесенность — стихия функционирования фольклора.

Тысячу раз прав в данном случае Б. Малиновский. Миф как текст, как повество-



вание (будь то сказка или эпическое сказание) еще закрыт для интерпретации. Функция текста понятна в его утилитарном значении. Это всегда контакт с миром сверхчувственным: стремление или обезопасить себя от демонических сил, или, наоборот, обратиться к светлым силам за помощью. Эту цель преследуют все обряды и ритуалы, вся традиционная культура. Когда Э. Кассирер анализирует миф, он отождествляет его с символической формой мышления, ведь в нем стремятся «отыскать иной, скрытый смысл, к которому символы опосредованно отсылают» [Кассирер 2002, 52]. Далее Э. Кассирер пишет: «Миф становится при таком подходе мистерией: его подлинное значение и его подлинная глубина заключаются не в том, что он выражает своими собственными фигурами, а в том, что он скрывает. То есть мифологическое сознание, подобно зашифрованному письму, понятно только тому, кто обладает необходимым для этого ключом, — т.е. тому, для кого особые содержательные элементы этого сознания в сущности не более чем конвенциональные знаки для “иного”, в них самих не содержащегося» [Там же]. Однако ученый допускает и еще более точное определение мифа, связывая его не только с символическим, но и с трансцендентным. «Эта своеобразная направленность на “трансцендентность”, — пишет он, — всегда оказывается тем, что объединяет все содержательные элементы мифологического и религиозного сознания. Все они содержат в своем простом наличном бытии и в своих непосредственных свойствах откровение, которое при этом как таковое еще сохраняет характер тайны, — и именно это взаимопроникновение, откровение, одновременно являющееся и скрывающееся, придает мифологически-религиозному содержанию его основную особенность, характер “священности”» [Там же, 90].

Культура чувственного типа, в которой в Новое время оказался фольклор, демонстрирует разрыв фольклорных текстов, во-первых, со сверхчувственной стихией, а во-вторых, с утилитарными функциями. Но ведь это означает, что в культуре чувственного типа фольклор

перестает быть собой, утрачивая свою природу. Культура, в которой он продолжает функционировать, оказывается ему чуждой. Это обстоятельство нельзя свести лишь к социологическому аспекту. Противоречие, возникшее между фольклорным текстом и способом его функционирования, уже не вытекает исключительно из особенностей индустриальной цивилизации. Речь идет о том, что культура чувственного типа исключает символические формы мышления, вызывая к жизни знаковые системы мышления. Что это означает, мы уже показали, обращаясь к текстам Ю. Кристевой. Но исключение символических форм мышления означает вырождение и закат фольклора. Дело здесь не в особенностях индустриальной цивилизации, а в иссякании форм символического мышления, определяющих альтернативную культуру, или культуру идеационального типа.

В культуре чувственного типа фольклорные тексты стали восприниматься исключительно в игровом духе. Это только нарративы, в которых прежде всего фиксировался игровой момент, очищенный от трансцендентных значений. Выдвижение игры в культуре Нового времени на первый план, определившее судьбу эстетики, стало следствием очищения текстов (в том числе фольклорных) от трансцендентного означаемого. Именно это обстоятельство фиксирует и Ж. Деррида: «Можно было бы назвать игрой отсутствие трансцендентного означаемого, свидетельствующее о бесконечности игры, о сотрясении онто-теологии и метафизики наличия. Неудивительно, что толчок, вызвавший это сотрясение, изначально набирал силы в метафизике, однако он был открыто назван таковым как раз в ту эпоху, когда, отказавшись от связи лингвистики с семантикой (характерной для европейской лингвистики от Соссюра до Ельмслева) и тем самым выведя проблему значения (meaning) за рамки своих исследований, некоторые американские лингвисты стали настойчиво обращаться к игре» [Деррида 2000, 172]. Ж. Деррида ставит игру в зависимость от тех представлений, которые конституируются в границах фе-



номенологического дискурса. «Эта игра, понимаемая как отсутствие трансцендентного означаемого, не есть игра в мире, хотя именно так ее определяла, чтобы ее *с-держат* (contenir), философская традиция, а также теоретики игры... Чтобы радикально осмыслить игру, нужно прежде всего серьезнейшим образом исчерпать онтологическую и трансцендентальную проблематику, спокойно и строго проработать вопрос о смысле бытия, о бытии сущего и трансцендентальном (перво)начале мира — мирского мира, действительно и последовательно пройти критическим путем гуссерлевского и хайдеггеровского вопрошания, до конца сохранив действенность и осмысленность поставленных ими проблем... Таким образом, прежде всего следует помыслить игру мира, а уж потом пытаться понять различные формы игры в мире» [Там же].

Стоит ли удивляться, что фольклорные тексты, воспринимаемые в игровом духе, оказываются реальностью лишь модернизированного варианта фольклора. Вырванные из устного контекста и оторванные от сверхчувственной стихии, они предстают просто текстами, просто повествованиями. Их можно поставить в один ряд с произведениями авторского, профессионального искусства. Следовательно, фольклор становится разновидностью литературы. Так фольклористика начинает осознавать себя филологической дисциплиной. Кстати, этой создавшейся в культуре и, соответственно, в науке ситуацией воспользовались идеологи. Там, где всё сведено к слову, к знаку, смысл можно контролировать. Таким образом, предмет фольклора был предельно сжат. В этом виновата, разумеется, не идеология, не филология, а культура чувственного типа. Культура оказалась в оппозиции к фольклору. Так возникло наиболее универсальное противоречие, вытекающее из сущности культуры Нового времени. Сейчас его смысл можно сформулировать. Разумеется, фольклорный текст — порождение той культуры, в которой чувственное неразрывно связано со сверхчувственным. В какой-то степени фольклор стре-

мится этот признак сохранить даже в культуре Нового времени. В то же время и фольклор должен был ассимилировать установки секулярной, чувственной культуры. Статус фольклора в XIX веке, да во многом и в XX веке — это статус сохранившихся элементов традиционной культуры в контексте культуры нетрадиционной, которая в эпоху вестернизации мира превращалась в универсальную культуру.

Функционируя в культуре чувственного типа, фольклор обязан был императивам этой культуры подчиняться. Расхождение между чувственным и сверхчувственным трансформировало фольклор в игру, развлечение, забаву. Реставраторские попытки средневековья, свойственные сначала романтикам, а потом неоромантикам, т.е. символистам, не могли изменить ситуации. Культура оказывалась сильнее маргинальных образований, которые в ее границах возникали. Однако и эта эстетика, и эта культура, в которой она была вызвана к жизни, всё же недолговечны. Есть все основания считать XX век переходной эпохой, когда происходит закат культуры чувственного типа и рождение альтернативной культуры, в границах которой только и можно расшифровать то, что скрывается в понятии «постпостфольклор». Переходность заключается в кризисе знаковой природы мышления и в возвращении к некогда определявшему культуру символическому мышлению. Вот как этот процесс представляет Ю. Кристева. «Средние века — эпоха символа — были семиотической эпохой в полном смысле слова: любой элемент имел значение в соотношении с другим элементом при полном господстве всеобъединяющего “трансцендентного означаемого” (Бог); всё было правдоподобно, ибо в семиотическом отношении всё оказалось производным в рамках одной единственной монолитной системы. Вместе с Возрождением наступила эпоха двойственного знака (референт — репрезентант, означающее — означаемое); теперь всякий элемент может стать правдоподобным (наделенным смыслом) только при условии, что он сопоставляет-





ся с тем, что он удваивает, имитирует, репрезентирует, иными словами, при условии, что он отождествляет речь (технику) с реальностью (синтаксической или семантической истиной). В третью эпоху, которая, как кажется, начинается с появлением литературного авангарда и неописательской (аналитической) или аксиоматической науки, знак и речь отвергаются и на их место ставится предшествующий им процесс» [Кристева 2004, 259].

Данное обстоятельство предопределяет изменение статуса фольклора в новой, или альтернативной, культуре. Однако дело не только в этом. В новой культуре оказываются востребованными и те грани фольклора, которые предшествующей культурой были безжалостно отсечены. В то время, когда они начинают реабилитироваться, можно констатировать, что мы уже имеем дело с «постпостфольклором». В новой культуре оказываются востребованы именно те аспекты фольклора, которые связаны с активностью сверхчувственного, с самой настоящей архаикой.

Именно это обстоятельство и питает актуальный для сегодняшнего дня интерес фольклориста к методологии разных наук. Пересмотр установок просветительской эстетики, т.е. эстетики, выражающей смысл культуры чувственного типа, приводит к реабилитации тех граней фольклора, которые для данного типа культуры не имели значения. Наше видение предмета радикально изменяется. Это зависит не от обращения фольклориста к другим наукам и ассимиляции им знаний и методов других наук, а от радикальной трансформации культуры. В новой альтернативной культуре логика сопротивления модерну, связанная с романтизмом, наконец прояснится и приобретет новое качество. Вновь возникнет синтез чувственного и сверхчувственного. Естественно, что это обстоятельство определяет подвижность предмета фольклористики, а именно заметное в последнем столетии его расширение, подчас озадачивающее фольклористов и влияющее на изменение их представлений о своем предмете изучения.

## Литература

- Автономова 2000 — Автономова Н.С. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 7—107.
- Бинкли 1997 — Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 289—318.
- Буслаев 1908 — Буслаев Ф.И. Сочинения по археологии и истории искусства. Т. 2. СПб., 1908.
- Веселовский 1940 — Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Гуссерль 1995 — Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век: Антология. М., 1995. С. 297—330.
- Деррида 2000 — Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.
- Итон 1997 — Итон М. Искусство и неискусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 271—278.
- Кассирер 2002 — Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. М.; СПб., 2002.
- Кристева 2004 — Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. М., 2004.
- Лорд 1994 — Лорд А. Сказитель. М., 1994.
- Лосев 1991 — Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- Лосев 1994 — Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. М., 1994.
- 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.
- Маклюен 2003 — Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003.
- Маклюен 2003а — Маклюен М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003.
- Малиновский 1998 — Малиновский Б. Магия, наука и религия. М., 1998.
- Марков 2000 — Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000.
- Теннис 2002 — Теннис Ф. Общность и общность. Основные понятия чистой социологии. СПб., 2002.
- Хренов 2004 — Хренов Н.А. Искусство в контексте XX в. на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. С. 15—73.
- Хренов 2005 — Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века как заключительной стадии в истории модерна // Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005. С. 18—58.
- Шкловский 1990 — Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990.
- Шпигельберг 2002 — Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. М., 2002.