

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

К.Б. СОКОЛОВ
(Москва)

СУБКУЛЬТУРНАЯ СТРАТИФИКАЦИЯ И ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР

Что такое фольклор? Несмотря на обилие посвященной этому вопросу литературы, сегодня на него не сумеют однозначно ответить ни этнографы, ни искусствоведы, ни фольклористы.

За полторы сотни лет, с тех пор как в 1846 г. английский специалист по древней истории Уильям Томс предложил использовать понятие *фольклор*, ясности в вопросе о том, что это, собственно, такое, не прибавилось. В современной научной литературе стран Западной Европы, США и Латинской Америки термин *фольклор* употребляется в различных значениях, встречаются интерпретации как в самом широком, так и в узком смысле. Всё еще имеют хождение представления о фольклоре как реликтовом, пережиточном явлении в современной культуре. В Скандинавских странах, и в частности в Финляндии, фольклор определяется как «коллективное традиционное знание», «главным образом передаваемое посредством слова и действия». Наряду с этим развивается и социологическое направление, охватывающее термином *фольклор* весь комплекс явлений культуры данного народа. В странах Восточной Европы во всё возрастающей степени термин *фольклор* начинает употребляться для обозначения совокупности устных, песенных, музыкально-хореографических, игровых и драматических форм народного творчества. Наряду с этим наблюдается тенденция распространить понятие *фольклор* на все формы народного художественного творчества, в том числе и на прикладное изобразительное искусство¹.

В специальном своде этнографических понятий об этой разноголосице сказано удивительно просто: «Фольклор — термин, употребляемый для различных явлений народной культуры. Объем этих явлений не определяется однозначно ни в истории са-

мого термина, ни в современной науке»². А в словаре по эстетике говорится еще проще: «В современной науке отсутствует единое общепринятое употребление термина»³ (курсив мой. — К.С.).

Столь же неопределенно и место фольклора в искусствоведении, что подтверждает, в частности, известный ученый: «Теоретическое изучение фольклора оставалось до последнего времени одним из наиболее туманных участков науки об искусстве...»⁴ (курсив мой. — К.С.). Да и искусство ли это вообще? Ведь согласно приговору эстетиков, «возникнув как предискусство, на протяжении многовековой истории человечества фольклор был одновременно искусством и не искусством...»⁵. Еще более конкретное определение другого известного специалиста гласит: «Фольклор является одновременно искусством и не-искусством»⁶.

Но почему же фольклор «не-искусство», коль скоро любое фольклорное произведение — будь то музыкальная пьеса, песня, картинка и пр. — обладает всеми признаками художественной ценности?

«Искусство, — читаем мы в «Словаре искусств» Хатчинсона, — в широком смысле — процесс и результат деятельности человека, связанной с творчеством и фантазией; противоположно природе. Современные определения понятия «искусство» обычно затрагивают эстетические критерии, охватывают литературу, музыку, театр, живопись, скульптуру»⁷. Что же в этом определении мешает нам рассматривать фольклор как искусство? Конечно, известны попытки описания содержательных различий между фольклорным и профессиональным произведениями искусства. Однако анализ показывает, что критерии такого разграничения оказываются крайне размытыми и неопределенными. Так, например, говорится, что «стилю фольклорного искусства и в изобразительных, и в музыкальных, и в словесных его ответвлениях присущи органическая витальность, мажорность и энергичность сцепления разнородных субстанциальных сил»⁸. Но ведь всё это — и «органическая витальность», и «мажорность», и «энергичность» — в полной мере присуще и некоторым произведениям профессионального искусства.



Проблема, однако, не столько в содержании фольклорных произведений, сколько в обстоятельствах их бытования. Ведь большинство критериев отделения фольклора от искусства относится не к его содержанию, а к условиям его создания и функционирования. *Во-первых*, как отмечают, у фольклорного произведения нет авторства, т.е. оно анонимно. *Во-вторых*, оно не профессионально, т.е. им занимаются «любители» в свободное от основной работы время и не получают за это деньги. *В-третьих*, оно «вариативно», т.е. произведения фольклора в процессе их коллективной передачи подвергаются изменению и преобразованию⁹. *В-четвертых*, ссылаются на «бифункциональность фольклорного искусства, выполнявшего наряду с эстетической и художественной еще и «утилитарную функцию»¹⁰.

Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что ни один из этих критериев не позволяет сколько-нибудь надежно отделить «фольклорное» от «профессионального». Так, совершенно точно известны некоторые авторы лубочных книжек и народные художники-профессионалы, к тому же получающие за свою работу жалованье (Хохлома, Гжель, Дулево, Холуй). И точно так же в прежние времена поименно были известны профессиональные бродячие певцы, сказители, жонглеры, скоморохи, представители различных отраслей художественного ремесла, жившие за его счет. Просто их имена в свое время не были зафиксированы и со временем забылись. Кстати, в средние века вообще избегали говорить о конкретных художниках, поскольку анонимность художественного творчества была нормой.

Многие произведения «профессионального» искусства вполне могут подвергаться неоднократному «изменению и преобразованию». Для этого даже используется специальный термин *римейк* — переделка (известны, скажем, десятки разных постановок «Гамлета» или сценариев «Войны и мира»). К тому же многие из них вполне могут использоваться и в «утилитарной функции» (скажем, использование музыки М.И. Глинки в качестве государственного гимна или «Свадебного марша» Ф. Мендельсона в качестве музыкального оформления брачной церемонии).

Осознавая неудовлетворительность этих критериев, фольклористика нередко старается сузить свой объект, ограничиваясь изучением одного только безымянного

народно-поэтического творчества. Но тогда вся народная архитектура, произведения художественного ремесла, лепная игрушка, лубочные картинки сразу же выводятся за рамки фольклора¹¹. А такая вивисекция лишает эту науку системности, ибо, как отмечал один из крупнейших современных фольклористов П.Г. Богатырев, в реальности «отдельные виды народного искусства органически связаны между собой и составляют единое целое, единую художественную структуру»¹².

Тогда, чтобы преодолеть эту ограниченность, некоторые ученые снова выходят за узкие рамки собственно «фольклора» и стремятся «распространить это понятие на все известные формы народного художественного творчества»¹³. В этом случае вместо «фольклора» говорят — «самодеятельное творчество», «народное творчество», «народная культура» и т.п. Но все эти термины определены ничуть не лучше, а потому не столько проясняют, сколько еще более запутывают дело.

«Народная культура — читаем мы в современном словаре — собирательное понятие, не имеющее четко определенных границ... (курсив мой. — К.С.) В наше время ее общая особенность — внепрофессиональный статус в сфере современной многослойной культуры, неспециализиро-

ванный характер культурной деятельности, что, впрочем, не исключает высокого уровня мастерства, умения, знания, в основе чего лежит свободное владение традицией»¹⁴. Иными словами, и здесь используются все те же два критерия — творением народной культуры (так же, как и фольклорным) может называться лишь то, что создано автором анонимно (имя его остается неизвестным) и вне его основной профессиональной деятельности. Как будто, если у какого-либо лубочного произведения обнаружится конкретный автор (а ведь его не может не быть) и / или оно (произведение) будет опубликовано в дешевой книжке, оно сразу перестанет быть «народным» и станет «профессиональным»?

Нетрудно заметить, что определение фольклора все чаще и чаще перемещается из области его *содержания* (неважно, что собой представляет произведение) в область *условий функционирования* (важно, с помощью чего транслируют и известен ли автор). Но тем самым мы переходим из области «чистого» искусствознания, изучающего особенности стиля, структуры и содержания самого произведения, в область

...*Определение фольклора всё чаще и чаще перемещается из области его содержания (неважно, что собой представляет произведение) в область условий функционирования (важно, с помощью чего транслируют и известен ли автор).*

истории, социологии и культурологии, гораздо больше интересующихся условиями его социального функционирования. И здесь приходится полностью согласиться с А.С. Каргиным и Н.А. Хреновым, которые настаивают на том, что сегодня требуется «переориентация в изучении фольклора с фольклористики и искусствознания на историю и социологию»¹⁵. Вполне логично и определение социальной функции фольклора, данное упомянутыми выше авторами, как способа утверждения определенных картин мира¹⁶. Именно в рамках этой логики становится необходимым подход к исследованию городского фольклора с точки зрения теории субкультурной стратификации¹⁷, рассматривающей общество как агрегат разнообразных субкультур со своими картинками мира, собственным искусством и собственным фольклором.

Еще в 20-х гг. близкое к этой теории объяснение музыкальной фольклористики предлагал Б. Асафьев, утверждавший, что «каждая культура и каждый социальный слой выдвигает близкую им музыку и воспроизводящие ее орудия (человеческий голос и инструмент)»¹⁸. Спустя столетия, в 1980-е гг. эстонский историк искусства Б.М. Бернштейн пришел к выводу о существовании в каждом социуме «разнотипных художественных культур, каждая из которых обслуживает "свой" класс или социальную группу (художественная культура профессиональная и фольклорная, крестьянская и городская, дворянско-аристократическая и бюргерская, элитарная и массовая и т.д.). В морфологическом аспекте разные виды и жанры искусства бывают нужны или доступны только некоторым классам и социальным группам...»¹⁹.

И уже в наше время, в середине 1990-х гг., пытаюсь найти историческое объяснение происхождения фольклора, известный культуролог М.С. Каган непосредственно предложил вполне субкультурную концепцию. Он обратил внимание на то, что социально-однородное первобытное общество породило «гомогенный тип культуры, единый для всех его членов». Но затем феодальное общество стало формировать «разные субкультуры». И тем самым оно лишило культуру былой однородности, заменяя ее «строгой расчлененностью и иерархичностью форм жизни и сознания разных социальных слоев»... В этот период, пишет М.С. Каган, «культура впервые в истории предстала как система субкультур: в ней четко различаются четыре автономные — при всех их соприкосновениях и подчас взаимных влияниях — субкультуры».

Во-первых, это субкультура «храма и монастыря», религиозная субкультура, живущая в храмах, монастырях и в частной жизни людей. Это — субкультура «рели-

гиозно-спиритуалистическая, аскетическая, антигедонистическая».

Во-вторых, это субкультура «замка и дворца», субкультура «светская, рыцарская и придворно-аристократическая, политизированная, этизированная и эстетизированная».

В-третьих, это «культура средневекового города», бюргерская культура ремесленников, торговцев, представителей нарождающейся интеллигенции, которая стала предшественницей ренессансной культуры.

И, наконец, в-четвертых, это субкультура «села и хутора»²⁰ — «крестьянская, фольклорная, во многом сохраняющая традиции языческой культуры первобытности»²¹.

Таким образом, в рамках этой субкультурной схемы средневековый фольклор оказывается вовсе не каким-то экзотическим явлением культуры, обозначающим одновременно «искусство и не-искусство», а всего лишь своеобразным искусством одной из наиболее многочисленных субкультур — крестьянства.

Действительно, средневековый фольклор был порождением вполне определенной картины мира крестьянства: он базировался «на синкретизме материально-духовно-художественной деятельности, на вплетенности эстетического сознания в целостно-недифференцированное — познавательно-ценностное, эмоционально-рациональное — отношение крестьян к природе, на категориальной аморфности их эстетического сознания и морфологической аморфности их художественной практики»²².

Аристократическая, дворцово-замковая, придворная субкультура феодального общества постепенно отмирала вместе со своим социальным носителем. Утратила былую мощь и религиозная субкультура, несмотря на усилия контрреформации и последующие отчаянные попытки возродить ее. Своеобразное искусство этих субкультур со временем трансформировалось в профессиональное европейское искусство, распавшись в XX в. на элитарную и массовую его части.

Крестьянский же фольклор продолжал сохранять свой архаический характер вплоть до XX в. В XIX в., не говоря уже о XX, он существовал, по сути дела, лишь на правах музейного реликта безвозвратно ушедшей в прошлое культуры, подобно наследию античности, или попросту вырождался в сувенирную промышленность, обслуживающую туристов²³. Еще в 20-е годы XX в. исследователей упрекали в том, что под «фольклором» они понимают главным образом устно-поэтический слой культуры, что ведет к увлечению архаическими элементами народного творчества²⁴. «Для

фольклора, — писали историки искусства, — роковое значение имели урбанизация и победа капиталистических методов аграрного производства. Фольклоропорождающая почва была вымыта, сфера его потребления заполнена всепроникающими продуктами массовой культуры, сохранившийся фольклорный материал был обречен на музейную, ученую или дилетантскую консервацию, «сувениризацию», а в остальном — на нефольклорное функционирование (книга, концерт, выставка) и использование в профессиональном авторском творчестве»²⁵.

В данном случае речь идет о «традиционном», т.е. крестьянском фольклоре. Действительно, по мере того, как крестьянство размывалось и численно сокращалось, функции порождения фольклорных произведений все больше переходили к городу. Именно крупный город стал носителем современной культуры и остается им по сей день. Его население постоянно увеличивалось и дифференцировалось, порождая все новые и новые субкультуры — интеллигенции, купечества, мещанства, прислуги, студенчества, чиновничества и многие, многие другие. Таким образом, крупный город возник как конгломерат разнообразных субкультур, порождающих различные виды и жанры своеобразного фольклора.

Именно город породил устно-поэтическое творчество кустарей, ремесленников, мелких торговцев, разносчиков товаров, различной прислуги, солдат и т.д., а также деклассированных элементов. Именно здесь возникло поэтическое творчество разных групп учащихся, студентов, разночинцев, интеллигенции, а также групп привилегированных сословий. Городской фольклор — это и фольклор народных гуляний, ярмарок, карнавалов, творчество бродячих уличных артистов.

Основные формы городского фольклора — это, прежде всего, различные формы песен, романсы (в т.ч. «жестокие»), баллады. «Романс-песня русского разночинства, — писал Б. Асафьев, — в сильной степени был обязан устной традиции и усилиям многих и многих безымянных авторов, включая в их число и крепостных музыкантов, и демократизировавшихся дворян, и студенческую песню, и лирику цыган, и напевы городского мещанства, и ремесленников городского посада»²⁶. Популярен был и иной жанр народной городской поэзии — раёшный стих. Широко распространенный в русской поэзии XVII—XVIII вв., он был возрожден в XIX в. «балаганными дедами» во время гуляний на Марсовом поле и Адмиралтейском лугу Петербурга.

Городской фольклор — это также и переделки книжной поэзии; пародии и «блатные» песни, сатирические куплеты и юмо-

ристические песенки на злобу дня, часто исполняемые с эстрады; легенды и предания, анекдоты; различные слухи, толки, комментирующие злободневные новости (политические и бытовые) и отклики на более или менее значительные события; всякого рода афоризмы; зазывания-выкрики (также в виде стихов и песенок) торговцев и бродячих ремесленников²⁷.

Одной из наиболее известных субкультур, порождавших городской фольклор, были уличные торговцы и разного рода ярмарочные «зазывалы», рекламировавшие свой товар. Известны богатые коллекции торговых прибауток, зазывов, рифмованных присказок и сатирических четверостиший на базарные темы²⁸. Стихотворные импровизации торговцев и зазывал на ярмарках нередко бывали блистательны и искрометны. Они привлекали народ на зрелище, обещая ему потеху, а также комментировали демонстрируемые серии картинок — иронично, изобретательно и весело. С точки зрения Ю. Лотмана, реклама в XVII в. для народной аудитории «не могла выступать в виде плаката “для глаз”, а требовала соединения рисунка с выкриком зазывалы. Соединение рекламных выкриков с лубочной картинкой лучше всего соответствует синтезу бродячей театральности и бесписьменного склада культуры зрителей»²⁹.

Городской фольклор в прошлом веке представляли также столичные гаеры и шарманщики, разыгрывавшие на улицах самодельные кукольные комедии. Известны целые пьесы, представляемые уличным шарманщиком, в которых участвовали Петрушка (Пульчинелла), музыкант, капитан, капитан-исправник, черт и другие персонажи. Состав публики этого фольклорного театра был столь же разнообразен, как и само городское население³⁰.

Но на пороге XXI столетия субкультурная структура современного города усложнилась необычайно. Сегодня она включает в себя десятки разного рода субкультур — этнических, возрастных, профессиональных и др. Это и национальные субкультуры этнических меньшинств, и гуманитарная интеллигенция, и субкультуры предпринимателей и представителей чиновничьей номенклатуры. Это еще и субкультуры разных конфессий — от православных до кришнаитов. И различные молодежные субкультуры — рокеры, хиппи и панки. Это, помимо прочего, особые субкультуры кадровых рабочих-профессионалов, лимитчиков и бомжей, а также субкультуры уличных подростковых группировок.

Любопытны для исследования городского фольклора новые субкультурные образования, возникшие в результате резких перемен в экономической жизни. Например,

среди молодежных субкультур становится все более заметной субкультура молодых городских «мобильных профессионалов» — «яппи», состоящая из квалифицированных молодых интеллектуалов, работающих в городах и отличающихся особым вниманием к профессиональной карьере и «солидным» стилем. Особенно много внимания современный городской фольклор уделяет одной из недавно возникших субкультур — «новым русским». Про них повествуют целые сборники анекдотов.

Исследования показывают, что у каждой субкультуры формируется особая картина мира и особый образ жизни. И, как правило, каждая субкультура является создателем своеобразного фольклора.

Так, обширная область устного поэтического творчества *детских субкультур* — игровой фольклор — объединяет словесные произведения, бытующие не самостоятельно, а как составная часть игры. К этой группе фольклора относятся игровые песенки и приговоры, жеребьевки и считалки. *Песенки и приговоры* имеют разное целевое назначение: одни служат зачином или концовкой игры, другие являются связующими звеньями ее частей. *Считалки* — короткие стишки, применяемые для определения ведущего или распределения ролей в играх (ловитках, жмурках, прятках и др.) — самый распространенный жанр детского фольклора, активно развивающийся и в настоящее время. Он интересен тем, что уже в XIX в. имел аналогии во взрослом фольклоре³¹.

Страшилка — весьма специфический жанр детского фольклора. Ее герои условны и безымянны. Характеры их не раскрываются и поступки не мотивируются. Они просто олицетворяют собой столкновение сил добра и зла. Здесь всегда есть персонажи страдающие — члены семьи и их антагонисты — бандиты, шпионы, разбойники, реже колдуны. Третья сила — добрые помощники; это почти всегда милиционеры. Любопытно, что в страшилках фигурируют только три цвета — символически зна-

...На пороге XXI столетия субкультурная структура современного города усложнилась необычайно. Сегодня она включает в себя десятки разного рода субкультур — этнических, возрастных, профессиональных и др. Это и национальные субкультуры этнических меньшинств, и гуманитарная интеллигенция, и субкультуры предпринимателей и представителей чиновничьей номенклатуры. Это еще и субкультуры разных конфессий — от православных до кришнаитов. И различные молодежные субкультуры — рокеры, хиппи, панки. Это помимо прочего особые субкультуры кадровых рабочих-профессионалов, лимитчиков и бомжей, а также субкультуры уличных подростковых группировок... У каждой субкультуры формируется особая картина мира и особый образ жизни. И, как правило, каждая субкультура является создателем своеобразного фольклора.

чимые у взрослых: черный цвет как символ зла, белый и красный³².

Фольклор *молодежных субкультур* — хиппи, панков, рокеров и др. — довольно обширен. Зафиксирована, в частности, обширная и довольно специфическая поэзия хиппи. Исследователи обнаружили в этой субкультуре множество поэтов (некоторых из них называют «стритовыми» — уличными), сочиняющих целые циклы стихов и имеющих мало сходства с современной и традиционной поэзией. «... Творчество хиппи, — отмечают специалисты, — чаще всего строится по общепринятым законам лирических произведений и не изобилует сленгом. И если в таких текстах мы и встречаем отдельное сленговое слово, оно, скорее всего, употреблено с чисто информационной целью»³³.

В субкультуре хиппи создается и используется своеобразная музыка. Эта музыка, которую называют иногда «психоделической», с одной стороны, написана в состоянии наркотического опьянения, а с другой — ведет к измененному состоянию сознания при ее прослушивании. Четкий ритм, многократное повторение одной музыкальной фразы, непривычные звуки электронных инструментов, повышенная громкость — все это приводит подготовленную личность к тем психологическим эффектам, которые аналогичны наркотическому состоянию эйфории.

Наибольшей универсальностью в этом смысле обладают песни — они довольно быстро распространяются в молодежной среде и запоминаются. Стихи, рассказы, самиздатовские журналы менее универсальны. Еще один источник «коллективного знания» — устные истории о правдивых и легендарных акциях конкретных, известных всем молодежных лидеров, о событиях внутренней жизни молодежных сообществ и т. п. И, наконец, последнее — система символов (настенные надписи, внешняя атрибутика, всегда содержащая ссылки на идеологические установки молодежных субкультур и нормативные действия)³⁴.

Самый богатый жанр *криминальных субкультур* — так называемые блатные песни. Часть из них давно стала достоянием многих иных субкультур; они известны самым разным людям, весьма далеким от криминального мира³⁵. В середине 30-х гг., изучая эту субкультуру, Д.С. Лихачев утверждал, что почти каждый «вор» имеет альбом, в который заносит произведения особого альбомного жанра: «романсы» и песни. Альбомы эти очень берегутся и составляют при картежных играх определенную денежную ценность, сравнительно с ценой книг очень высокую.

Фольклор криминальной субкультуры представлен также поговорками, остроловицами и прибаутками. Но главная особенность криминальной субкультуры — это ее язык, особая речь, о которой очень ярко и точно сказал С. Довлатов: «Лагерный язык — затейлив, картинно живописен, орнаментален и щеголеват. Он близок к звукописи ремизовской школы... Это — некая драма с интригующей завязкой, увлекательной кульминацией и бурным финалом. Либо оратория — с многозначительными паузами, внезапными нарастаниями темпа, богатой звуковой нюансировкой и душераздирающими голосовыми фиоритурами»³⁶.

Хорошо известен лишь один жанр изобразительного искусства криминальных субкультур — татуировка (стенные рисунки в тюрьмах, по данным Д.С. Лихачева, в России не изучались). В числе «художественных татуировок» встречаются исторические («Завоевание Сибири Ермаком», «Наполеон в Бородино»), религиозные («Распятие Христа», «Мадонна с младенцем») и иные сюжеты³⁷.

В Москве живут также *этнические субкультурные общности* — украинцы, армяне, азербайджанцы, грузины, узбеки и т.д. Естественно, у каждой из них возникает свой фольклор, что обусловлено неодинаковым историческим развитием перечисленных наций, породившим различающиеся системы культуры и искусства. Несмотря на тенденцию к универсализации жизни, указанные различия в значительной мере сохраняются и оказывают мощное воздействие на все остальные сферы жизни общества. Известны, например, такие формы проявления этнического фольклора как возникновение городских парковых «пятачков», функционирующих по выходным и праздничным дням (Удельный парк в Санкт-Петербурге, Измайловский в Москве и др.). Как на московском, так и на петербургском пятачках сложились довольно спетые хоры выходцев с Украины³⁸.

Город породил и порождает специфические, относительно новые для традиционной крестьянской культуры жанры фольклора. Прежде всего, в этом ряду следует назвать

анекдот — видимо, самый популярный жанр городского фольклора XX в. По словарю 1784 г. «Adelungh Deutsches Wörterbuch», содержанием анекдота является «таинственный неизвестный предмет, случай, который неизвестен и должен таковым остаться». А З. Фрейд в работе об остроумии приводит целую коллекцию самых разнообразных анекдотов, бытовавших в его время³⁹.

В периоды политических диктатур особое значение приобретали анекдоты, «рассказываемые шепотом». Они были направлены против господствовавшего режима и выступали в качестве ответа на многообразные формы тотального подавления. Правящие круги боялись критики и смеха ввиду их «разлагающей» силы. Вместе с тем, анекдот сохранил свою функцию как средство, направленное на осмеяние достойных критики явлений современной жизни, а также общечеловеческих слабостей. Особенно пышным цветом анекдот расцвел именно в брежневское время. Анекдотические фигуры Чапаева и Штирлица интеллигентские субкультуры противопоставляли официальным, помпезным взглядам на культуру, в т.ч. на гражданскую и отечественную войны, давая свое понимание принципиальной многозначности событий истории и культуры⁴⁰.

Субкультурный источник анекдотов доподлинно неизвестен, но можно предположить, что чаще всего их сочиняет гуманитарная интеллигенция⁴¹.

Другой современный жанр городского народного творчества — *граффити*. Сегодня так называют любое настенное творчество — рисунки и стихотворные надписи к ним. Граффити хорошо отражают характер их создателя, вкус, чувство композиции и даже почерк. Граффити можно встретить во всех видах муниципального транспорта, в вагонах метро. А пассажиры подмосковных электричек уже наизусть выучили стихотворные надписи на серых заборах перегонов и на стенах вагонов. В городе для этого выбираются отдельные тематические «стены». Очень много граффити в спальнях районах — в Марьино, Сабурово и др.

На Западе граффитисты — цивилизованные художники: рисуют в отведенных муниципалитетом местах и на специально сколоченных щитах, потом иногда фотографируют свои произведения и посылают снимки в специальные журналы по граффити. В Москве же граффити — противозаконно. Милиция ловит и штрафует художников⁴². Творения граффитистов быстро закрашивают, поэтому им приходится рисовать в глухих местах — в подъездах выселенных домов или на трансформаторных будках.

Еще одним современным жанром городского фольклора явился феномен с не слишком точным названием *авторская песня*. Этот странный литературно-песенный жанр возник в городской среде на рубеже недолгой «оттепели». Рождение авторской песни связано, прежде всего, с исполнением стихов под гитарный аккомпанемент. Ее главными характерными чертами были поэтическая строка и доверительная задушевная интонация, сразу отличавшие ее от лживой и пошловатой официальной эстрады. Авторская песня многократно запрещалась властями и наряду с анонимным самиздатом породила столь же анонимный «магнитофониздат». Конечно, имена авторов песен (и музыки и слов) иногда были известны, но иногда — нет. Песни переписывали на магнитофонные ленты, в тетрадки, но чаще передавали, запоминая и показывая друг другу их исполнение. Так же, как и многие иные фольклорные произведения, авторская песня предавалась анафеме виднейшими «официальными поэтами и композиторами» за «непрофессионализм»⁴³.

Другой жанр современного городского фольклора — *рукописные альбомы* школьников, демобилизованных солдат и др. Например, в рукописном альбоме девочек-школьниц 12—13 лет содержатся популярные песни, но наиболее стабильную и консервативную его часть составляют тексты, не входящие в набор официальных каналов массовой коммуникации. Сюда входят образцы писем, прозаические отрывки, мелодраматические и любовно-эротические рассказы, действие которых разворачивается в пионерском лагере или школе. Надо заметить, что рукописный альбом как жанр городского фольклора имеет довольно глубокие корни. Появившись во второй половине XVIII в. в русских дворянских семьях, рукописные альбомы существовали длительное время. Альбомы эти приглашали каждого гостя, каждого известного человека, посетившего дом, записать в них свой стихотворный экспромт.

И, наконец, изучая современный городской фольклор, нельзя не упомянуть и о появлении совершенно нового средства его распространения — компьютерной *сети Интернет*. Парижская газета «Monde» в ноябре 1996 г. писала: «Интернет способствует глобальному распространению любых форм и масштабов самовыражения»⁴⁴.

Действительно, объединение телефона с персональным компьютером предоставило возможность нынешним горожанам анонимно отправлять в компьютерную сеть любые сообщения — тексты, рисунки, игры, программы — и столь же анонимно принимать их прямо у себя дома на экране персонального компьютера. «Можно уве-

ренно предположить, что уже в ближайшее десятилетие Интернет станет таким же привычным домашним техническим «слугой», как, скажем, телевизор или телефон, тем более что уже сегодня он запросто выполняет функции того и другого»⁴⁵.

В Интернете нет (и не может быть) никакой цензуры и тот, кто имеет персональный компьютер дома или на работе, может анонимно и свободно помещать в эту сеть свои стихи, рассказы и песни. При этом у каждого компьютерного пользователя есть возможность, посетив сайт любого самодельного автора, прочесть его творение и оставить ему тут же свои замечания и впечатления. Уже сейчас сети Интернета включают многочисленные дембельские альбомы, анонимные стихотворные сборники и собрания анекдотов, самодельные песни, рассказы, рисунки и стихотворные послания. Действительно, зачем рисовать граффити на стенах домов и электричек, если можно показать их всему миру через Интернет? Таким образом, подлинно «народное творчество» городских масс может получить в лице Интернета мощный стимул самодельного творчества и могучий инструмент распространения современного фольклора по всему миру.

До тех пор пока изучался фольклор («народное творчество») примитивных бесписьменных обществ или населения сельской местности XIX в., предмет изучения оставался более или менее в рамках традиционных представлений о народной культуре. Однако трудности многократно возросли после того, как стало ясно, что существует еще и фольклор современного мегаполиса.

И не случайно, что при всей слабой разработанности общего понятия *фольклор*, понятие *городской фольклор* — еще более размытое. По мнению этнографов, последний «остается одним из наименее разработанных разделов фольклористики»⁴⁶. Его теоретические и эстетические вопросы и в нашей искусствоведческой литературе остаются белыми пятнами⁴⁷.

В этой ситуации подход к изучению современного городского фольклора с точки зрения теории субкультурной стратификации открывает хорошие возможности для их ликвидации. Она показывает, что городской фольклор — живое, развивающееся искусство разнообразных городских субкультур, не имеющее жестких границ. Оно свободно проникает и в так называемое массовое, и профессиональное, и даже в элитарное искусство. А это еще раз подтверждает, что искусство каждого народа — целостное явление и каждый его вид и жанр представляет собой неотъемлемую часть единой общей системы — единой художественной культуры.

Примечания

¹ См. обширную литературу по этой проблеме: *Кагаров Е.Г.* Что такое фольклор? // *Художественный фольклор*. М., 1929. Т. 4—5. — С. 3—8; *Жирмунский В.М.* Проблема фольклора // *С.Ф. Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности*. Л., 1934. — С. 195—214; *Соколов Ю.М.* Русский фольклор. М., 1938; *Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов*. Под общ. ред. П.Г. Богатырева. 2-е изд. М., 1956; *Гусев В.Е.* Фольклор: История термина и его современные значения // *Сов. этнография*. 1966. № 2. — С. 3—21; *Пропл В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976; *Фадеева И.Е.* Структура фольклора (К вопросу о двух сферах народного творчества) // *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Л., 1980; *Van Genner A.* Le Folklore. P., 1924; *Varagnac A.* Définition du folklore. P., 1938; *Standard dictionary of folklore, mythology and legend*. N.Y., 1949. Vol 1.; *Schulze F-W.* Folklore. Zur Abteilung der Vorgeschichte einer Wissenschaftsbezeichnung. Halle, 1949 и др.

² Свод этнографических понятий и терминов: народные знания, фольклор, народное искусство. М., 1991. — С. 135, 138.

³ Эстетика. Словарь. М., 1989. — С. 374.

⁴ *Каган М.С.* Морфология искусства. М., 1972.

⁵ Эстетика. Словарь. — С. 375.

⁶ *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967. — С. 79.

⁷ Словарь искусств // *The Hutchinson dictionary of art*. Б.г., 1996. — С. 177. См. столь же общее определение понятия «искусство» в: Эстетика. Словарь. — С. 118.

⁸ *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. — С. 71.

⁹ Эстетика. Словарь. — С. 375; Свод этнографических понятий и терминов. — С. 136.

¹⁰ *Художественная культура в докапиталистических формациях*. Л., 1984. — С. 208.

¹¹ *Каган М.С.* Указ. соч. — С. 197.

¹² *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. — С. 430.

¹³ *Гусев В.Е., Штробах Х.* Фольклор // Свод этнографических понятий и терминов. — С. 137—138.

¹⁴ *Культурология. XX век. Словарь*. СПб., 1997. — С. 295.

¹⁵ *Каргин А.С., Хренов Н.А.* Фольклор и кризис общества. М., 1993. — С. 13.

¹⁶ Там же. — С. 8, 11.

¹⁷ Эта теория была разработана в 1990—1999 гг. усилиями сотрудников Государственного института искусствознания под руководством автора данной статьи. См. подробнее: *Художественная жизнь современного общества. Т. 1. Субкультуры и этносы в художественной жизни*. Л., 1996.

¹⁸ *Асафьев Б.В.* О народной музыке. Л., 1987. — С. 109.

¹⁹ *Художественная культура в докапиталистических формациях*. Указ. изд. — С. 78—79.

²⁰ *Каган М.С.* Философия культуры. СПб., 1996. — С. 347.

²¹ Там же. — С. 99.

²² Там же. — С. 349.

²³ Там же. — С. 363.

²⁴ *Соболев П.М.* Новые задачи в изучении фольклора // *Революция и культура*. 1929. № 1. — С. 40—47.

²⁵ *Художественная культура в капиталистическом обществе*. Л., 1986. — С. 153—154.

²⁶ *Асафьев Б.В.* Указ. соч. — С. 108.

²⁷ *Полищук Н.С.* Фольклор городской // Свод этнографических понятий и терминов. С. 138—139.

²⁸ *Ученова В.В., Старых Н.В.* История рекламы. Детство и отрочество. Б.г., 1994.

²⁹ *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // *Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.* М., 1975. — С. 257—258.

³⁰ *Григорович Д.В.* Петербургские шарманщики // *Физиология Петербурга*. М., 1991. — С. 65—66.

³¹ *Виноградов Г.С.* Русский детский фольклор: Игровые прелюдии. Иркутск, 1930. — С. 114.

³² *Осорина М.В.* «Черная простыня летит по городу» или зачем дети рассказывают страшные истории // *Популярная психология. Хрестоматия*. М., 1990. — С. 282—283.

³³ *Мазурова А., Радзиховский Л.* Стёб острашения // *Знание — сила*. М., 1991. № 3. — С. 69.

³⁴ *Мазурова А.И.* Панк: альтернатива внутри альтернативы // *По неписаным законам улицы...* М., 1991. — С. 224—225.

³⁵ *Лихачев Д.С.* Черты первобытного примитивизма в воровской речи // *Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы)*. М., 1992. — С. 361—362.

³⁶ *Долатов С.* Зона. Записки надзирателя // Он же. Собр. прозы в трех томах. Том 1. СПб., 1993. — С. 99—101.

³⁷ Там же. — С. 491.

³⁸ *Бойко Ю.Е.* Фольклорный пятачок в городском парке // *Традиционные формы досуга: история и современность*. М., 1993. — С. 186—187.

³⁹ *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному // Он же. *Художник и фантазирование*. М., 1995.

⁴⁰ *Руднев В.П.* Прагматика анекдота // *Даугава*. 1990. № 6; Он же. *Словарь культуры XX века*. М., 1999. — С. 27—28.

⁴¹ *Рассадин С.* Анекдот — да и только // *Новая газета*. № 51(523). 28 декабря 1998 г. — 3 января 1999 г. — С. 15.

⁴² *Макаров Р.* Краткий путеводитель по московским «граффити» // *Общая газета*. № 12(191). 27 марта — 2 апреля 1999 г. — С. 7.

⁴³ *Городницкий А.* Из авторской песни выпал автор // *Новая газета*. № 11(483). 23—29 марта 1998 г.

⁴⁴ «Монде». 18 ноября 1996 г.

⁴⁵ *Иоскевич Я.Б.* Новая потребительская ситуация и эволюция художественного поля // *От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации*. Сборник статей. М., 1998. — С. 238—239.

⁴⁶ *Полищук Н.С.* Указ. соч. — С. 139.

⁴⁷ *Поспелов Г.Г.* Искусство городских низов // *Декоративное искусство СССР*. 1990. № 11. — С. 30.