



Вальдемар Кулиговски

Фолк-музыка как знак идентитета: ситуация в странах Центральной Европы

На основании политической истории обществ Европы можно было бы написать захватывающую хронику связи между фольклором и политикой. Ведь во многих случаях «национальный дух» обнаруживали именно в залежах фольклора, который призван был сохранять наиболее архаичное и уникально своеобразное в конкретной культуре. Стратегии этого типа живы были прежде всего романтическим убеждением в том, что городская культура имеет характер космополитический, полный чуждых влияний, а культура народная сохранила свои родные черты, древние, лишённые внешних наслоений. Прав будет тот, кто заметит, что эти стратегии сопровождались многочисленными манипуляциями: Макферсон все же придумал образ шотландского барда Оссиана, Вацлав Ганка скорее всего не находил древнечешской поэтической рукописи в селении Двоур-Кралове, а сам ее написал, подобным же образом поступил Эрсарт де ла Виллемарке, который опубликовал апокрифический сборник бретонских стихотворений.

Таким образом, не подлежит сомнению, что материя фольклора лишь после ее очищения, аранжировки и адаптации для конкретного современного адресата может послужить делу построения национального идентитета. Это прекрасно увидел Иван Чолович, который перечислил важнейшие политичес-

кие функции фольклора¹. По мнению белградского этнолога, первая из этих функций сводится к тому, что фольклор становится орудием пробуждения и формирования национального самосознания, элементом общего наследия, знаком прошлого и символом, отличающим нас от других. Во-вторых, фольклор служит проверке политических проектов власти: как в глазах собственного народа, так и в международном мнении. Таким образом, факт, что политика и политики обращаются к фольклору, принадлежит к истории Старого Света, а его истоки следует искать во временах создания первых национальных государств.

Многочисленные примеры подтверждают то, что застывшие элементы народных культур функционировали и по-прежнему функционируют в качестве признаков идентитета. Наиболее распространенной деталью народного происхождения, несомненно, является национальный костюм, одеваемый, например, во время избирательных кампаний или публичных выступлений. Однако он не исчерпывает всего спектра возможностей. Напомним, что основой меню яростных патриотов в Европе всегда были местные кушанья, которые повышались до статуса блюд, имеющих национальный характер. Польские эмигранты и ссыльные, оказавшиеся на чужбине после восстаний, тосковали не только по вербам, но и по вкусу популярных зраз, перогов, барща и бигоса, которые были возведены в ранг национальных ценностей. Подобное происходило в других странах Центральной Европы, где кристаллизировались основы того, что впоследствии было названо национальной кухней. Ведь ее возникновение было тесно скоррелировано с формированием национального самосознания. Венгерский гуляш стал самоидентификационным признаком мадьяр в начале XIX века, когда оппозиция, выступавшая против венского двора, именно с помощью данного кулинарного изобретения пастухов манифестировала свою культурную отдельность. Чешские кнедлики тоже возникли в

¹ I. Čolović, *Vox populi – vox nature* // Tygiel Kultury, 2003, nr 9.

среде простонародья, таким же образом выглядит ситуация в Словакии. Ведь обретенная в 1918 г. независимость жаждала подтверждения в этнических символах. Одним из них стали *bryndzové halušky*, происходящие из карпатской части страны, а не с низменных территорий, более космополитических. Эти клецки с брынзой, готовившиеся в кипящей воде, ныне являются основой национальной словацкой кухни².

Однако не будем в этой статье заниматься проблемой идентитета «кухонного» происхождения. Приведенный выше пример должен был лишь обнаружить факт, который зачастую ускользает от внимания официального знания: национальные культуры региона Центральной Европы выросли на фундаменте народной культуры и часто ищут себе подтверждения в ней. Сегодня также можно явственно заметить связь между политикой и фольклором: ведь современные культуры не поглощены окончательно пространствами масс-медиа и не утонули в экспансивном киберпространстве. Более того, фольклор стал в наши дни одним из важных потенциальных источников конструирования идентитета, как коллективного, так и индивидуального. Интересным феноменом, который предоставляет нам возможность ознакомиться с процессами такого рода, является фолк-музыка, именно ее функционированию в странах Центральной Европы (понимаемой широко) посвящена данная статья.

Народная музыка как признак национального идентитета встречается гораздо реже национального костюма, однако недооценка ее значения была бы большой ошибкой. Композиторы типа Белы Бартока, Антонина Дворжака или Фридерика Шопена были признаны венграми, чехами и поляками в качестве создателей национального канона, ибо в части своего творчества обращались именно к элементам народной музыки (Вук Караджич писал в опубликованном им сборнике народных песен, что издает их *iï goreće ljbovi k rodu serbskome* (из

² R. Stoličn, *Strava ako etnoidentifikany znak* // H. Rusek (red.), *Dawne i wspłczesne oblicze kultury europejskiej – jedno w różnorodnoci*, Katowice 2002.

горячей любви к сербскому народу)³. Знаменательно, что в социалистическую эпоху богатое и разнообразное творчество этих композиторов было сведено почти исключительно к данному мотиву. На таком основании функционировала в Народной Польше музыка Шопена: экспонировались его «народные» и «национальные» мазурки и полонезы, исполнялся «революционный» этюд *c-moll*, а наследие композитора, связанное с салонными традициями романтизма, сталкивалось в область второстепенного в стремлении очистить его образ от сентиментализма и невротических настроений (которые лишь теперь становятся для многих открытием).

Особый тип социалистической социотехники вызвал к жизни фигуру «ангажированного автора»⁴, который, нарядившись в национальный костюм, перерабатывал фрагменты традиционной культуры в духе актуальных потребностей и господствующей идеологии. Деятельность этого типа, называемая ныне фольклоризмом, привела к тому, что народные мотивы превратились в знаки национального идентитета, стали элементами официальной культуры. Поэтому все официальные торжества сопровождались выступлениями коллективов, называвшихся народными или фольклорными, поэтому действовали сельские дома культуры, оплачивались специальные руководители и организовывались многочисленные фестивали и смотры. Это происходило во всех странах восточного блока, несмотря на все остальные различия.

Именно в такой общественно-политической ситуации зародился интересующий нас здесь музыкальный жанр. Это не означает, конечно, что появление фолк-музыки следует связывать с данным регионом мира. Доступные нам источники⁵ располагают место ее рождения в Соединенных Штатах, ука-

³ V. S. Karadzić, *Mala prostonarodnaja slavenoserbska pesnarica*, u Vieni 1814, s. 14.

⁴ R. Sulima, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1976.

⁵ См. напр.: *Encyklopedia muzyki popularnej. Folk*, przeł. L. Kaczmarek, T. Szczegóła, J. Weckwerth, Poznań 1996.

зывая, что это «один из основных стилей в вокально-инструментальной развлекательной музыке, ведущий свое происхождение из национальных песен американского народа»⁶. Вначале его главной задачей была популяризация традиционного репертуара. В середине минувшего века появилось, однако, направление так называемого фолк-протеста. «Отцами-основателями» его были Вуди Гатри и Пит Сигер, а многие из их идей были непосредственно восприняты движением контркультуры. Поэтому не следует удивляться, что в 60-е гг. в США и Великобритании фолк стал музыкой молодежного гнева, который с большим успехом озвучили своими голосами, в частности, Боб Дилан, Джоан Баэз, Том Пакстон.

Центральноевропейский фолк, как справедливо указывает Ян Стеншевски, – это произведения, интенционально производные от фольклора, но уже не создаваемые ни народом, ни для народа, они создаются «авторами извне, прежде всего для удовлетворения потребностей популярной культуры»⁷. Фолк-авторы принципиально не желают вписываться в схему понимания народной культуры родом из социалистического прошлого. Традиция является для них лишь отправной точкой, а не желанной, святой целью; музыка отдельных групп и регионов рассматривается как сырье, а не как обязательный и единственный образец. Таким образом, не следует отождествлять музыку фолк со старинной народной культурой, ведь давно уже нет ее «потребителей» со свойственным только им *imago mundi*; фолк вписан в логику популярной культуры, этого огромного собрания культурных текстов, которые потенциально доступны каждому. Ныне именно в ее сфере функционируют знаки национальных идентитетов.

Известная нам история фолк-музыки в странах Центральной Европы начинается на рубеже 70-80-х гг. прошлого столетия. Предтечами в этом смысле следует считать группы из Венгрии, Болгарии и Польши. В первом случае речь идет о

⁶ A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 91.

⁷ *Folk przeciw kiczowi. Z Janem Stęszewskim rozmawia Jakub Żmizdiński* // *Czas Kultury*, 2000, nr 4, s. 9.

венгерско-румынском трио «Маквираг», музыканты которого пытались соединять музыку своих родных стран с музыкой соседей. Впервые это трио заявило о себе в 1974 г., победив на фестивале в Дьере. Два года спустя группа получила звание *Young Master of Folk Art*, а в 1976 г. в Сомбатхее – приз имени Ласло Лайта. За успехами последовали первые издания пластинок (напр., «Трифа» в 1978 г.), а также приглашения на концерты в Великобритании, Ирландии, Бразилии и Аргентине.

Вторым примером является, конечно, известное трио «Болгарка». Данная группа – это прежде всего Янка Рупкина, открытие фестиваля самодеятельности 1959 года, ей помогли Стоянка Бонева и Ева Георгиева. Их репертуар охватывал музыкальный материал, происходивший из родных мест каждой исполнительницы (напр., из Добруджи). Группа утвердила свои позиции очень удачными выступлениями в рамках *Balkana British Tour*, состоявшегося в 1987 г. Огромная вокальная сила трио «Болгарка» привела к тому, что оно было известно и ценилось не только в родной Болгарии: его услугами воспользовалась, в частности, Кейт Буш, записывавшая альбом *The Sensual World* в 1989 г.

Третий пример – из Польши – имеет характер, несколько отличный от остальных. Группа «Оссиан», ибо речь идет о ней, получила популярность ничуть не благодаря обращению к отечественным народным мотивам, но напротив: репертуар группы основывался на чужой традиции. «Оссиан» с успехом использовал мотивы восточной музыки, многие из своих концертов превращая в своеобразный музыкальный «транс». Харизма музыкантов и специфическая атмосфера посвященности, господствовавшая вокруг группы, сделали ее одним из серьезных голосов протеста против официальной культурной политики.

Таким образом, Мартин Бойко прав, утверждая, что в странах восточного блока, а в особенности в наиболее близкой ему Латвии, фолк-музыка появилась, а затем функционировала в качестве оппозиции по отношению к официальной деятель-

ности групп, финансируемых и контролируемых правительственными организациями⁸. Словами поистине ключевыми для деятелей искусства, находящихся вне официального русла, были *аутентичность* и *свобода*. Первая давала доступ к подлинным эмоциям, чистому духу, неискаженному образу мира и такому же его восприятию. Свобода позволяла, в свою очередь, черпать вдохновение в любых эстетических и идейных источниках. Доступ именно к таким ценностям должна была обеспечить музыка, исполнявшаяся фолк-группами.

Развитие фолк-музыки в центральноевропейских условиях вполне подтверждает эти тенденции. Анализ музыкального материала ясно показывает, что данный жанр сформировал три основных стиля, имеющие немного общего с инструментализацией фольклора властью. Ибо фолк в странах Центральной Европы обращался к трем источникам: отечественному, кельтскому и андийскому. Два последних следует рассматривать как отголоски более широких культурных мод. Популярность кельтов и всего ассоциируемого с кельтизмом продолжается по меньшей мере с начала 80-х годов. С этого же времени отмечается деятельность групп, исполняющих музыку данного культурного круга (кельтскую, ирландскую, бретонскую). Назовем польские группы *Open Folk*, *Carrantouhill* и *J.R.M. Band*, много подобных групп существует также на территории России – самые многочисленные в Москве (*Slua Si*, *Si Mhor*, *Art Ceiligh*), кроме того, в Санкт-Петербурге, Ростове, Самаре и Новосибирске, есть такие коллективы также в Харькове (Украина)⁹. Присутствие же музыки андийских крестьян связано с большой симпатией к коренным жителям Америки (индианистские организации были и ныне являются многочисленными прежде всего в Чехии и Польше). Это течение сезонным образом усиливалось группами музыкантов-метисов, приезжающих в Центральную Европу прямо из Перу,

⁸ M. Boiko, *The Latvian Folk Music Movement in the 1980's and 1990's: From „Authenticity” to „Postfolklore” and Onwards* // *The World of Music*, 2001, Vol. 43.

⁹ www.folkowa.art.pl.

Эквадора или Боливии. Кроме того, есть музыканты и диски, представляющие иные отдаленные традиции, например, малагасийскую, тибетскую или индийскую, но это деятельность более редкого характера, чтобы не сказать случайного.

Важнейшим течением фолк-музицирования несомненно остается творчество, основанное на отечественной народной музыке. В нем подчеркивались ценности, искать которые не было смысла в репертуарах групп, официально «пропагандирующих» ценности фольклора: обращались к старым, малоэффективным инструментам, звучание зачастую было нечистое, а песни рассказывали о глубоком смысле человеческой жизни. Необычайно существенной чертой этого фолк-направления, кроме того, является показ собственного наследия как результата взаимовлияния и межэтнических заимствований. Здесь не может быть речи о культурной «чистоте», вместо этого представляется музыка, обращающаяся к наследию разных культур, народов, религий.

Оригинальное место занимает в этом кругу польский квартет *Jorgi*, группа, работающая с начала 80-х гг. и опирающаяся – активно, благодаря собственным поискам и поездкам – на широко понимаемые славянские традиции. Международной звездой этого направления является наверняка венгерская группа *Mucsikás*. Ее участники играют и поют по образцам, установленным старыми исполнителями, используя скрипку, виолончель, контрабас, дудку, кривошипную лиру, цитру, бузуки. Подобно своим польским коллегам, *Mucsikás* часто выезжают на поиски оригинальных образцов в сельскую местность, а это обогащает их репертуар новыми звучаниями (напр., клезмерскими из Трансильвании). Всемирную известность группа получила благодаря сотрудничеству с прекрасной певицей Мартой Себестиен. Она присоединилась к группе в 1979 г., а большинство совместных записей, сделанных для студии *Hungaroton*, было переиздано в странах Западной Европы. Произведение под названием «*Szerelem, szerelem*» («Любовь, любовь») попало даже на звуковую дорожку награжденного «Оскаром» фильма «Английский пациент».

Подобным путем шли фолк-группы из бывшей Чехословакии. Со времени появления романа «Шутка» Милана Кундеры, в котором автор искренне восхищался народными песнями и их эстетическим и содержательным наполнением, возрос интерес к этому аспекту культурного наследия. Территорией, наиболее благоприятной эстетическим изысканиям, оказалась Моравия. Именно там, в маленькой деревушке Велька-над-Величкоу творчески обрел себя в 1985 г. Петр Лаурих, который ныне обучает в Праге пению на моравском диалекте¹⁰. Увлечение Моравией, впрочем, явление знаменательное, на протяжении последних лет появилось много моравских обществ, были проведены акции, выставки и конференции, посвященные этому региону.

Деятельность и увлечения фолк-музыкантов из Центральной Европы многое говорят нам об их конкретном мировоззрении, видении древней и современной культуры. Знакомство с почти любым диском этого жанра гарантирует встречу с богатым этническим калейдоскопом: «весенняя песня гуцулов», «клезмерская мелодия», «коломыйка от бойков», «игривая песня из Червонной Руси», «танцевальная мелодия словацких ромов», «танцевальная мелодия, услышанная в Семиградье», «сербская песня», «моравская баллада». Поликультурной является также программа фолк-фестивалей: на Фестивале традиционной музыки «Распутье» с успехом выступает «Калэ Бала», группа «Ромы с Черной горы на Спише», звучит музыка еврейская, лемковская, клезмерская, оравская или трансильванская. Публика может обучиться польским, венгерским и литовским танцам.

Невозможно, анализируя явление фолк-движения в музыке Центральной Европы, не выразить своего отношения к феномену, пожалуй, наиболее горячо обсуждаемому в масс-медиа и научных работах. Я имею в виду, конечно, турбо-фолк, называемый некоторыми комментаторами «музыкальным Фран-

¹⁰ P. Doruzka, *Reinventing folk music with the Moberg Ensemble* // www.radio.cz.

кенштейном конца XX века»¹¹. Эта музыка снискала огромный круг поклонников, прежде всего в странах, некогда входивших в состав Югославской Федерации (Сербия, Хорватия, Македония), но истинного триумфа добилась у сербов.

Генезис турбо-фолка достигает начала 80-х гг. XX века и связан с явлением под названием «новая народная музыка» (novokomponovana narodna muzika). Этот термин относился к исполнителям, которые пытались соединить традиционные звучания с современным инструментарием поп- и рок-групп. После окончания кровавой войны и распада Югославии эта музыка была одной из немногих вещей, оставшихся от прежнего мира. Поэтому не стоит удивляться, что в ней быстро был обнаружен незаурядный коммерческий потенциал. Когда старые, почерпнутые из фольклора звучания «новой народной музыки» были дополнены элементами звучаний сербских и цыганских оркестров, танцевальными ритмами арабской, турецкой и греческой поп-музыки, а также элементами эстетики западной популярной музыки (напр., рэпа), родился новый музыкальный жанр. Старое, малопривлекательное название «новая народная музыка» было вытеснено словом «турбо-фолк». С тех пор огромные толпы его поклонников отдыхали уже не в дискотеках, а заполняли фолкотеки, в которых звучала музыка именно такого рода. Турбо-фолк стал править душами в послевоенной Сербии.

Сербская элита, поддерживавшая военную политику Милошевича, решила, что турбо-фолк очень точно передает современное состояние сербского общества, с его обращением к своему, родному, ассоциируемому с деревней и ее обитателями. Власти, искавшие по окончании войны такую программу, в которой значительную роль играл бы элемент развлечения, не имели сомнений, какой выбор сделать: это был турбо-фолк. Такому выбору способствовало несколько обстоятельств: во-первых, эта музыка уже пользовалась

¹¹ *Pesme iz stomaka naroda* (рецензия на книгу *Антология турбо-фолка* Горана Тарлача и Владимира Дурича) / / www.muzika.co.yu.

большой популярностью и, таким образом, ее ни к чему было пропагандировать, во-вторых, ее авторы могли рассматриваться как новомодные, потому что они использовали ритмы и стили, свойственные популярной музыке Запада, а в-третьих, музыка и музыканты уже со времен II мировой войны служили господствующей идеологии. Этому отношению не нужно было строить заново.

Так звездами сербской эстрады были сделаны исполнители, главным инструментом которых была сексапильность. Знаменательной чертой турбо-фолка являются его тексты, фаталистические, полные эго- и этноцентризма. Главный их мотив гласит, вопреки недавней войне, вопреки сложной политической и экономической ситуации нынешней Сербии: «Мы в порядке!» Один из исполнителей поет в припеве своего хита: «Кока-кола, «Мальборо» и «Сузуки», дискотеки, гитары и бузуки – никто этого не знает так, как я». Преобладают, само собой, тоскливые, кичевые тексты о безответной любви, разбитом сердце и разлуке влюбленных. Однако самый большой интерес и в то же время беспокойство вызывает политическое содержание турбо-фолка. Его можно свести к словам старой популярной песни: «Ko to kaze, ko to laze, Srbija je mala» («кто говорит, что Сербия мала, тот лжет»).

Даже если исполнители турбо-фолка поют о любви, фон истории сербский. Непременно речь идет о гордости принадлежностью к национальному коллективу сербов. Так комбинация элементов отечественного фольклора и штампов, подсмотренных в MTV, всегда служит упаковке националистических содержаний. Наблюдателей поражала такая картина: полуодетые исполнительницы вполне серьезно пели о величии Сербии и сербов. Одна из них, Зорица Маркович, заявила, что хотела бы готовить еду своим солдатам, стирать им мундиры и даже воевать рядом с ними против врагов; Цеца, в свою очередь, заявляла: «Если бы ты был ранен, я дала бы тебе свою кровь». Еще одна исполнительница, Елена Карлеуса, называемая «распутной королевой турбо-фолка», жаловалась на то, что она не мужчина и не может воевать. А чтобы как-

нибудь по-другому выразить свою привязанность к народу и власти, написала открытое письмо президенту Милошевичу, в котором призналась: «Все женщины влюблены в тебя».

Следует подчеркнуть ключевое обстоятельство: турбо-фолк надо тесно связывать с миром политики, его самым серьезным пропагандистом был президент Сербии Слободан Милошевич. Именно при его правлении данная разновидность музыки беспрепятственно процветала. Женщины-звезды турбо-фолка обычно появлялись в обществе высокопоставленных политиков и военных, контролируемые правительством телеканалы показывали главным образом клипы и турбо-фолк-концерты. Беспрецедентным событием был в этом контексте брак Светланы Величковиц, более известной как Цеца, с Желько Ражнатовичем, по кличке Аркан, заключенный в феврале 1995 г. Небывало роскошная свадьба уголовного, разыскиваемого Интерполом, с эстрадной звездой показательна не только потому, что состоялась в стране, задавленной гиперинфляцией, где драматически снижался уровень жизни. Она убедительно и однозначно свидетельствует о том, что в Сербии середины 90-х годов прошлого века прекрасно функционировал симбиоз поп-культуры, средств массовой информации, контролируемых государством, и новой политической (а точнее криминальной) элиты. В конце 90-х гг. турбо-фолк стал наиболее живо развивающейся отраслью музыкальной промышленности в этой стране. Неса Йованович, менеджер фирмы ZAM, крупнейшей в Сербии компании, записывающей исполнителей турбо-фолка, сказал: «Эта музыка – отличный бизнес, потому что делает людей счастливыми»¹².

Официальная поддержка властями исполнителей музыки турбо-фолк была элементом кампании устранения альтернатив – политических, эстетических и тех, которые имели культурную основу. В послевоенной Сербии турбо-фолк стал мощным ретранслятором, который передавал политические идеи национальных вождей в форме песенных слоганов, легко

¹² *Turbo-folk czyli Bregović w rytmie techno // Zakorzenienie, 1999, nr 6 (8).*

доходящих до рядового слушателя. Звезды славили действительность, созданную Милошевичем, благодаря чему заслужили у властей звание «патриотических кругов». Турбо-фолк напоминал о славной истории народа, оживлял ее вновь и из нее творил форму культурной современности. Современности, в которой Сербия по-прежнему велика, непобедима и невинна, только внешний мир этого не замечает. Что поделаешь – *na ta problema!* (*нет проблем!*) появилось почти как припев. Припев, полюбившийся тысячам, если Цеца могла собирать на своих концертах одновременно 80 тысяч фанов! В мире турбо-фолка «гармония всегда побеждает все различия, – отмечает один из аналитиков. – Нет в ней места сомнению: ни по отношению к себе, ни к возлюбленному партнеру, ни к собственному народу»¹³.

Представление феномена фолк-музыки в странах Центральной Европы дало нам возможность увидеть, как весьма по-разному определяется собственная идентичность в этом культурном пространстве. Конечно, в том факте, что политика обращается к фольклору, нет ничего ни нового, ни свойственного исключительно Центральной Европе. Это явление принадлежит истории всего континента, а его истоки обнаруживаются во временах создания первых национальных государств. Однако использование постмодернистской версии фольклора приносит немалую выгоду. С одной стороны, мы имеем дело с музыкой фолк, представляющей культуру в категориях последнего оплота народа, видящей в культуре гомогенный мир ценностей, замкнутый в национальных рамках, а с другой – с видением культуры, обращенной к многообразию, толерантности, доброжелательному диалогу, – культуры, не запутавшейся целиком в сети памятников и мемориальных таблиц, славящих самородный национальный дух.

Режим Милошевича шел именно по первому пути. В пропаганде националистической модели культуры турбо-фолк рассматривался как выражение автономного национального

¹³ Y. Zimmermann, *Turbo-Nationalism* // www.pbs.org/weta/dictator/serbia.

духа сербов, проявление чувства угрозы исконному идентитету. Для наблюдателей националистическое, полное ксенофобии и национальной мегаломании идейное содержание турбо-фолка было очевидно. Вызывает, однако, сомнение нечто иное: действительно ли целостная идиома турбо-фолка является истинно сербской, коренной, построенной из чистых национальных элементов? Можно ли в этом случае говорить о «сербскости»? Ведь кроме националистического слоя текстов есть еще неотрывная от них музыка, а также сценический и медийный образ.

Музыкальный слой турбо-фолка лишь шутник мог бы квалифицировать как исконно сербский: ведь он состоит из звучаний турецких, греческих, цыганских, в нем ощущается явное влияние популярной музыки Западной Европы и Соединенных Штатов. Звезды этого жанра многое подсмотрели в MTV: фетишизация символов власти, явное опредмечивание женщин, яркие сексистские мотивы, экспонирование признаков богатства, эпатаж эротизмом являются хлебом насущным многих клипов, показываемых этим телевизионным каналом. Культ отдельных исполнителей и очередная мания (пальму первенства здесь держит, конечно, битломания) являются скопированными поведенческими стереотипами, пересаженными на сербскую почву. Создатели турбо-фолка должны в итоге восприниматься как элемент медийной культурной промышленности, элемент настолько специфический, что соединяет в себе глобальные формы и локальное содержание. Феномен турбо-фолка доказывает, что в эпоху глобализма всякие попытки уйти от диалога и иных форм коммуникации с другими культурами есть не что иное, как проявление склеротического мышления, подвергающего себя опасности осмеяния. Следовало бы лишь выразить сожаление, что на фестивалях фолк-музыки в 90-е гг. Сербию должна была представлять

венгерская группа *Vujicsics*¹⁴, а родившийся в Сараево Брегович самых больших успехов добивался вдали от родного дома.

Для меня несомненно, что турбо-фолк, который должен был стать пропагандистским рупором режима, новой этнической музыкой всеми покинутого и обманутого сербского народа, является результатом культурного обмена, межкультурных влияний, доказательством того, что изоляция этнического наследия является в эпоху глобализма идеей устаревшей, стратегией, обреченной на неуспех. Современное состояние многоголосия культур отличается от того, которое описывалось еще недавно. Когда-то считалось, что мир является многообразием и разнообразием культур, но их участники рассматривались как узники собственных культурных традиций. Это было обусловлено не только очевидным фактом социализации, но и восприятия этих культур в качестве антиисторических матриц, лишивших личность собственной воли. В них не было места случайности, вариативности, изобретению собственных традиций.

Нынешний же поликультурный мир полон воображаемых сообществ (описанных Бенедиктом Андерсоном) и изобретенных традиций (их выявил Эрик Хобсбаум), является огромным конструктом избранных элементов реального наследия разных культур и субъективно образуемых иерархий, предпочтений и вкусов. Из этой перспективы культурой становится ныне то, что люди желают видеть в ее качестве; идентитет же рассматривается все чаще как товар в огромном гипермаркете культуры, товар, который можно свободно купить, использовать сколько угодно, а в случае необходимости заменить другим.

Как же оценивать описанное выше явление? С одной стороны, центральноевропейский фолк неизбежно вписывается в

¹⁴ *Vujicsics* представлял Сербию на международных фестивалях во Франции, Германии и на Британских островах. Название группы происходит от фамилии трагически погибшего венгерского композитора. Следует подчеркнуть богатую инструментовку: аккордеон, дарбука, бас-гитара, окарина, флейта, скрипка, виолончель. Известным альбомом группы был *Serbian Music from Southern Hungary* 1988 г.

транснациональные моды на этничность, регионализм, аутентичность, помещается в логику поисков корней, локальных «родин»; он, таким образом, является доказательством захватывающей мир «компрессии» вкусов и увлечений. Однако с другой стороны – посредством сохранения старой техники, пиетета в воспроизведении инструментов, обращения к традициям, которые не имеют собственного места в *global entertainment* – он пытается устранять противоречия между логикой мировых систем и укорененности в локальности. Фолк показывает, что натиск глобализации не всегда сводит все к наименьшему универсальному знаменателю банальности, легкости, отсутствию автономии. Если согласиться со словами Джеймса Клиффорда, по мнению которого, современный мир населен людьми, лишенными корней, которые, однако, ощутимо болят, то следует добавить, что благодаря фолк-музыке эта боль становится несколько более терпимой. А наша лишенность корней менее категорической. О парадоксах этого рода и надеждах современных людей говорит – и как порой чудесно! – центральноевропейская фолк-музыка.