

ЗАМЕТКИ ОБ АРМЯНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПОСТФОЛЬКЛОРНОЙ ЭПОХИ

История армянского профессионального композиторского творчества насчитывает не так уж много поколений. Сформировавшись лишь в позднеромантическую эпоху, оно как бы "подхватило" веяния и стилистические сдвиги, присущие музыке Запада, слившись с ней притоком, со временем окрепшим и приобретшим определенную значимость, не теряя при этом собственного облика. Думается, что основной составляющей этого неповторимого облика армянской профессиональной музыки является постоянное, но вместе с тем подверженное качественным модификациям обращение отечественных композиторов к обширному наследию армянского музыкального фольклора.

Разумеется, это в равной степени справедливо для любой национальной школы. Однако в то время, как гармонические и мелодические ресурсы западноевропейской музыки, эксплуатировавшиеся композиторами на протяжении столетий, если и не исчерпали себя, то по крайней мере, ассимилировались и перестали восприниматься как таковые, переродившись в феномен классической музыки и эволюционировав вместе с ним уже в отрыве от устной фольклорной практики, то традиционная музыка неевропейских культур (к коим можно причислить и армянскую) все еще представляет собой не до конца освоенное пространство. Другой вопрос, много ли поколений композиторов сможет продолжать эксплуатировать это пространство в условиях, во-первых, общего декаданса музыкального искусства как продукта композиторского творчества, а во-вторых, остановки процесса устной передачи и развития фольклорной традиции во многих странах мира.

Индустриализация, глобализация, всплеск развития средств массовой коммуникации, особенно во второй половине XX в., во многом положили конец той многовековой эпохе музыкального фольклора, когда в нем происходил казавшийся безостановочным процесс формирования жанров, национальных характеристик, когда фольклор предстал явлением вечно живым, подверженным изменениям, когда устная передача исключала консервацию его образов. В большинстве стран мира внедрение достижений современной науки и техники, сыграв неоценимую роль в общекультурном смысле, подспудно оказало разрушительное влияние на фольклор – в первую очередь, за счет упразднения *предпосылок* его создания и сохранения. Как отмечает российский культуролог А.Костина, "В современном обществе в соответствии с социокультурными изменениями народная культура естественным образом утрачивает свое значение, ее формы, приемы и механизмы функционирования имитирует массовая культура, выступающая своеобразным "постиндустриальным фольклором"¹. По меткому наблюдению исследователя, "...традиционная культура в постиндустриальном обществе постепенно утрачивает способность существовать в качестве жизнеспособного феномена, обладающего культурологическими потенциями, и сохраняет свои позиции в качестве "культурного наследия"².

¹ А. К о с т и н а, *Массовая культура как феномен постиндустриального общества*, стр. 88.

² Там же, стр. 102.

Эпоха постмодерна знаменует также и начало *постфольклорной* эпохи. Слово "постфольклорный" мы предлагаем в качестве термина, характеризующего состояние народного искусства и соприкасающегося с ним профессионального художественного творчества в нашу эпоху, когда естественное развитие фольклорной культуры в принципе остановлено, а сама она подвергнута разностороннему изучению и классификации. Отныне фольклор становится неким *étant donné*, не эволюционирующим, но вовлеченным в обширную картотеку ссылок постмодерна. Любое обращение к фольклору в художественном творчестве современных нам авторов (вне зависимости от степени искренности или, скорее, *сопереживания* заимствованному материалу) отныне начинает представлять не в качестве "обращения к животворящим истокам", столь превозносимого советским музыкознанием, но вовлечением собственной (или чьей-то чужой) музыкальной генетики в комбинационную или деконструкционную игру постмодерна. Причем, уже постепенно становится заметно, как в результате этой игры шаг за шагом стирается осознание идентичности, базирующейся на особенностях языка; фольклор начинает рассматриваться в качестве огромного каталога, в котором не существует четко очерченных граней. Показателен в этом плане музыкальный проект известного американского виолончелиста Йо-Йо Ма "Silk Road", в котором собрана музыка народов всех стран, по которым пролегал Великий шелковый путь. Кстати, одним из участников этого проекта стал армянский композитор Ваче Шарафян.

Как ни парадоксально, но угасанию развития фольклорной культуры в ее эндемическом виде отчасти способствовало и профессиональное творчество. Пройдя через призму мышления композитора, фольклор утрачивал свое имманентное качество вариативности, подвергаясь безапелляционной фиксации, как бы "канонизации". Ученый-фольклорист, записывавший образец народного творчества, пусть даже во множестве вариантов, придавал законченный облик чему-то сиюминутному, спонтанному, веками существовавшему не вопреки, а именно *благодаря* своей чистой вербальности, "безбуквенности". В свою очередь, композитор возводил в ранг неприкосновенности уже не продукт коллективного безымянного творчества, но собственное видение и представление последнего. Недаром наиболее естественная, непосредственная музыка XX в., созданная под влиянием фольклора, принадлежит перу композиторов-фольклористов (Бартока, Комитаса и т. д.), которым народная культура была знакома через личный контакт, благодаря чему в их музыке находило воплощение понимание фольклора как открытого творчества, *work in progress*, -чему, к сожалению, кладет конец наша эпоха. Вновь обратимся к труду А. Костиной: "От разрушения традиционную культуру не спасает даже реконструкция и архивация. Этническое, национальное, самобытное сегодня... как предмет особой гордости сохраняется, музеефицируется и изучается, но, вместе с тем, под влиянием стандартов презентации и репрезентации существенно... деформируется и разрушается. Эта проблема получает новое освещение в контексте рассуждений о современной реальности как гиперреальности, где подлинные вещи заменяются симулякрами"³.

Ситуация, сложившаяся в данном смысле в Армении, по сути не отличается от общемировой. Здесь также налицо процесс превращения народной музыки из живого, развивающегося организма в "конвертируемую" сумму культурных ценностей нации, подлежащую архивации и реконструкции. Этому, безусловно, способствовали те же экономические и общекультурные предпосылки, что и в других странах. Так, механизация аграрного процесса повлекла за собой лишение смысла целого пласта

³ А. Костина, указ. соч., стр. 103.

крестьянской песни-речь идет о т. н. пахотных или "плужных" песнях. Как следствие, они вышли из обихода и со временем превратились в образцы, окончательно зафиксированные этнографическими сборниками и исследовательской литературой. Та же участь была уготована и другим разновидностям трудовой, бытовой и игровой песни. Десакрализация брачного ритуала, превратившая бракосочетание в гражданский акт, отменила необходимость ритуальных песен; как следствие-еще большая степень десакрализации этого акта. Как отмечает А.Пахлеваниян, "Под влиянием социально-политических и общественно-экономических условий жизни нации обряд [свадьбы] претерпел существенные изменения, а вместе с ним и облик свадебной музыки. Почти полностью исчезли из быта интереснейшие песни, непосредственно связанные с таинством обряда... Это объясняется наблюдаемой повсеместно тенденцией ослабления обрядовости в современной свадебной игре и усиления роли развлекательной музыки – инструментально-танцевальной и песен-плясок"⁴.

Разумеется, гораздо труднее лишить смысла, скажем, колыбельную песню. Но ведь при этом, в качестве колыбельной совершенно необязательно должна выступать собственно народная песня, передаваемая от поколения к поколению или заново сочиненная по ее подобию; ее вполне в состоянии заменить, предположим, эстрадная песня, услышанная по телевидению, радио, в записи и т. д. Специфика погребальных песен-плачей также несколько иная. Они до сих пор в какой-то мере продолжают существовать, однако такие песни, являясь спонтанными и, пожалуй, самыми эмоциональными из всех типов народных песен, не подлежат ни сохранению, ни передаче – в противном случае они потеряли бы свою искренность. А.Саакян замечает: "...каждый образец современного вохба [песни-плача – А.А.] может быть строго индивидуальным, нетрадиционным... Момент импровизационности, как жанровая принадлежность, с одной стороны, степень художественности мышления индивида, его творческие возможности – с другой, исключили вохб из сферы традиционной передачи"⁵. Живет своей жизнью также и народно-профессиональное творчество фольклорных бардов. Однако их песни, будучи в большинстве своем авторскими, по определению лишены анонимности крестьянской песни, а кроме того, их вряд ли возможно рассматривать в качестве явления сугубо национального.

Одной из характерных черт, присущих армянской массовой музыке постфольклорной эпохи, является зарождение стиля, известного во многих странах под названием "fusion"-"сплав". Fusion-странный стиль, и его возникновение очень характерно для постмодерна. Собственно говоря, это не какой-то конкретный стиль, а общее наименование целого ряда производных стилей, основной характеристикой каждого из которых является изначальная вторичность, отсутствие специфических средств выразительности, достижение эффекта новизны лишь за счет совмещения давно известных стилей и жанров, а также, в основном, преобладание гедонистического начала над философским, низкий уровень эмоциональной вовлеченности и т. д. Для музыки fusion наиболее характерно привлечение в качестве основных составляющих "стилистического сплава" (точнее-смешения), с одной стороны, народную музыку во всех ее проявлениях (особенно речь идет о музыке стран Востока, из экзотической переродившейся в очередное клише), а с другой стороны-стилистические и жанровые элементы какого-либо из направлений неакадемической профессио-

⁴ А. Пахлеваниян, *Вопросы армянской музыкальной фольклористики*, Ер., 2005, стр. 41-42.

⁵ Там же, стр. 46.

нальной музыки: например, джаза, стиля поп, иногда даже более "академической" репетитивной техники... Очевидно, что подобный собирательный стиль мог обрести жизнеспособность лишь в нашу эпоху, когда, во-первых, схожие явления имеют место и в академическом искусстве, а во-вторых, практически полностью изжил себя принцип отмежевания элитарного от массового. Как бы то ни было, стиль fusion получил широкое распространение, причем, в основном у т. н. "средней прослойки" общества; нацеленность на среднего потребителя, отрицание элитарной герметичности искусства есть также явление, имманентное искусству нашего времени, и является одним из основных признаков преодоления авангарда. Как отмечает американский филолог и богослов Кевин Харт: "Чтобы быть авангардистом, человек должен нарушать правила, но что, если само нарушение правил стало правилом? Чтобы быть авангардистом, человек должен занять маргинальную позицию по отношению к миру искусства, но что, если сам этот мир активно стремится превознести маргинала? ...несложно признать, что с постмодернизмом идея авангарда себя исчерпала"⁶.

Возвращаясь к ситуации в Армении, нельзя не отметить появление и повсеместное распространение на рубеже двух тысячелетий таких комбинативных стилей, как этно-джаз, этно-поп, фольк-рок и т. д. Этому во многом способствовала, в частности, всемирная слава прекрасного исполнителя на дудуке Дживана Гаспаряна. С одной стороны, большая заслуга этого музыканта заключается в том, что он способствовал широкой популяризации армянского дудука, став своего рода мировым глашатаем армянского инструментального фольклора. Но с другой стороны, расплываясь во множестве более или менее коммерческих проектов, постепенно утрачивалась цель народного наигрыша, терялся его изначальный адресат – не только его прикладное значение, но и более глубинные характеристики и ассоциативно-символические ряды. Разумеется, положительно, что через такой массовый жанр, как, скажем, саундтрек голливудского фильма, ценности армянской музыкальной культуры доносятся до огромного количества людей во всем мире. Однако, выражаясь терминами философии постструктурализма, они тем самым перерождаются в "знаки без денотатов", "симулякры" (Ж.Бодрийяр), предстающие виртуальными эквивалентами той культуры, глубинная связь с которой утрачивается постепенно, но бесповоротно.

Творчество Дж.Гаспаряна – пример не единичный, хотя и наиболее яркий. Среди других можно назвать Арто Тунчбояджяна и собранный им Armenian Navy Band, ряд этно-джазовых коллективов, известную рок-группу "Бамбир", австрийский лейбл "Vigen Productions", издающий хип-хоп музыку с африканскими вокалистами и аранжировками, где непосредственно задействованы сэмплы армянских инструментов, а также, не в последнюю очередь, этно-поп дуэт сестер Ануш и Инги Аршакян, посвятивших себя эстраде "remake"-у народных песен.

Повсеместно сталкиваемся мы с таким новым для нашего общества явлением, как "сувениризация" не только народно-прикладного искусства, но и тех ветвей народного творчества, которые изначально не мыслились в качестве прикладных, в том числе и музыки. Недаром среди товаров, выставляемых на продажу в многочисленных сувенирных магазинах, все чаще фигурируют компакт-диски с записями либо народной музыки, либо, гораздо чаще – вышеупомянутых ее "римэйков". Мы далеки от придания этому явлению однозначно негативного смысла. Однако, тиражируясь в многочисленных копиях, народная музыка перестает быть тем,

⁶ К. Х а р т, *Постмодернизм*, М., 2006, стр. 44.

чем являлась изначально. Народное творчество постепенно перерождается в симуляцию народного творчества, и его созданием, а точнее, *воссозданием* руководят совершенно иные предпосылки. Так известные русские "матрешки", постепенно исчезая из непосредственного быта, в позднесоветскую эпоху стали достоянием валютных магазинов. Реалистичности народной песни приходит на смену гиперреалистичность сувенира. Любой опытный турист, придирчиво подбирающий себе сувенир, знает, что купленная им вещь должна быть некоей квинтэссенцией *genius loci*, должна вбирать в себя по возможности большее количество характеристик, присущих данной стране или местности. Неслучайно, что большим спросом у туристов, посещающих Армению, пользуются керамические изделия в "народном" духе, украшенные элементами наскальной живописи, изначально относящимися к совершенно иной эпохе, чем прототипы этих изделий. Так в одном предмете начинают искусственно сочетаться черты разных эпох и стилей, что благоприятно сказывается на его коммерческой выгоде. Гиперреальность народной музыки в постфольклорную эпоху сопоставима с гиперреальностью цифровых образов. "Переживание реальности как образа многие постмодернисты именуют гиперреальностью. Мы живем в мире образов, представляющих более реальными, чем окружающий нас естественный мир. Птицы, показанные по цифровому телевидению имеют более интенсивную окраску, более четко очерченные детали, чем в лесу"⁷.

В условиях этой симуляции, постепенно приобретающей тотальный характер, творят композиторы начала 21-го столетия, в том числе и в Армении. Сегодня уже становится зримым наступление новой эпохи в отечественной музыке-эпохи, спровоцированной распадом Советской империи, но потребовавшей порядка двадцати лет для собственного осмысления и формирования. И если результаты, данные этой эпохой, не поражают яркими находками и радикальными стилистическими переломами, то причиной тому следует считать, в основном, общий характер искусства нашего времени, нацеленного не на открытие нового любой ценой, а на переработку старого. Как тонко подмечает В. Мартынов, "...постмодернизм не расширяет пространство искусства за счет ранее табуированных для искусства областей, но возвращается на табуированное для авангардизма пространство уже существующего в наличии искусства"⁸.

В этих новых условиях одним из особо отрадных факторов является то, что композитору перестала навязываться со стороны государства необходимость считать фольклор основной точкой отсчета и мерилom собственного творчества, поощряя любое обращение к фольклору. Поэтому композиторы, продолжая обращаться к народной музыке в наши дни, делают это, думается, уже более искренне, исходя из внутренних побуждений. Хотя, конечно, могут существовать и другие причины – например, поиск языковой индивидуальности, могущей стать серьезным фактором в привлечении интереса к творчеству данного автора на мировом рынке. Нам не хотелось бы, чтобы данное утверждение рассматривалось как упрек в меркантильности и, как следствие, неподлинности творчества. Понятие рынка трактуется нами в широком смысле – как окружающей нас реальности, в которой произведения искусства подвергаются оценке и становятся предметом потенциального торга.

Основной отличительной чертой мышления нашего времени является то, что композитор уже не *реконструирует* фольклор в собственном

⁷ К. Х а р т, указ. соч., стр. 94.

⁸ В. М а р т ы н о в, *Зона Opus Posth, или рождение новой реальности*, М., 2005, стр. 240.

творчестве, но скорее *симулирует* его. Симуляция фольклора проявляется в том, что фольклорные элементы не становятся базой определенного стиля, а вовлекаются в общую систему стилистических ссылок, в которой отдельные стилистические особенности мышления разных эпох существуют как бы в "невесомости", лишь временно, стохастически сталкиваясь друг с другом. При этом воссоздание фольклорных элементов приближено к реальности гораздо больше, чем во все прошлые эпохи — например, детально учитывается микрохроматика, приобретает доскональную графическую фиксацию агогическая импровизационность и т. д.; т. е. можно сказать, что фольклор в современном композиторском творчестве *гиперреализируется*, одновременно инсталлируясь в инородный контекст. Эта проблема, разумеется, заслуживает более детальной разработки и пояснения на конкретных примерах. Однако для тех, кому хорошо знакомо сегодняшнее творчество армянских композиторов (особенно наиболее передовых представителей отечественной школы), вышеупомянутые положения вряд ли покажутся спорными.

Думается, на данном этапе не совсем уместно делать какие-либо поспешные выводы, и тем более прогнозы. Впрочем, там, где речь идет о живой творческой мысли, прогнозы на проверку оказываются неуместны вообще. Поэтому нам бы хотелось, чтобы данное эссе воспринималось как попытка описать те, возможно сиюминутные и недолговечные, явления, значимость которых для развития отечественной музыкальной мысли окажется подтверждена или опровергнута лишь годы спустя. Позволим себе высказать пожелание, чтобы данная тема привлекла как можно большее количество исследователей, ибо в музыкознании объективность может быть достигнута лишь путем суммирования и сопоставления субъективных взглядов, тем более если речь идет о таких актуальных вопросах как тот, что составил предмет данного исследования.

ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ «ՀԵՏՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՆ» ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՀԱՅ ԵՐԱՇԽՏԱԿԱՆ ԱՐԿԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

— Ամփոփում —

— Ա. Ավանեսով —

«Հետֆոլկլորային» բառն ընդունելով որպես արդի ժամանակաշրջանի ժողովրդական ստեղծագործության և նրան առնչակցվող պրոֆեսիոնալ գեղարվեստական ստեղծագործության վիճակը բնութագրող յուրօրինակ եզր՝ դիտարկվում է երաժշտական բանահյուսության զարգացման բնախոն ընթացքի խաթարման և հիմնականում բազմակողմանի ուսումնասիրման և դասակարգման ենթարկելու խնդիրը: Մասնավորապես դիտարկված է պոստմոդերն ռճական ուղղության մեջ երաժշտաբանահյուսական նյութին ցանկացած անդրադարձը՝ որպես սեփական կամ օտար գեներտիկայի ընդգրկում այլազան կոմբինացիաների կամ այլակառուցիկ խաղերի մեջ: Միևնույն ժամանակ ժամանակակից հայ կոմպոզիտորական արվեստում պահպանվում է անկեղծ ու կենսատու կապվածությունը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության հետ: