

Серусси Э.

ЗВУКОВЫЕ РУИНЫ СОВРЕМЕННОСТИ: НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В ПОСТТРАДИЦИОННУЮ ЭПОХУ¹

E. Seroussi

SONIC RUINS OF MODERNITY: FOLKSONGS IN THE POST-TRADITION ERA

Аннотация. Текст израильского музыковеда Эдвина Серусси представляет собой предисловие к его готовящейся к печати книге «Звуковые руины современности: Народные песни в посттрадиционную эпоху». Автор касается в предисловии значительных изменений в научных представлениях о феномене традиции и предлагает свой собственный взгляд на традицию, имея в виду прежде всего область народной песни. Согласно гипотезе Серусси, каждое соприкосновение с народными песнями в современную эпоху подобно неоднократному посещению мест памяти («сайтов руин»). На основе анализа локального репертуара, а именно народных испано-еврейских песен на языке ладино, автор предлагает методологию, которая учитывает процессы взаимодействия между личными воспоминаниями, художественными инициативами, политическими манипуляциями, медиа-политикой и исследовательскими начинаниями — всем тем, что в конечном счете сформировало «космическую игру традиции» (Ричард Тарускин) в народных песнях последнего столетия.

Abstract. The present text is an introduction to the forthcoming book *Sonic Ruins of Modernity: Folksongs in the Post-Tradition Era* by Israeli musicologist Edwin Seroussi. The author comments on the substantial changes in the concept of tradition in the 20th century and suggests his own approach to the folk song tradition in the modern era, i. e. hypothesis of viewing a folksong as a place, a site of ruins that is visited and revisited during any utterance of and exposure to it. Taking folksongs in Judeo-Spanish as a case study, Seroussi proposes a methodology that was created to explore the interactions of the minute interplay of the individual memories, artistic initiatives, political manipulations, media policies, and scholarly undertakings that shape the ‘cosmic game of tradition’ (Richard Taruskin) in the 20th century.

¹ Перевод с английского Юлии Крейниной. Все заключенные в скобки ссылки и разъяснения принадлежат автору.

Ключевые слова. Традиция, звуковые руины, сайт, «космическая игра», личные воспоминания, художественные инициативы, политические манипуляции, медиа-политика, исследовательские начинания.

Key Words. Tradition, sonic ruins, site, ‘cosmic game’, individual memories, artistic initiatives, political manipulations, media policies, scholarly undertakings.

Традиция может быть «космической игрой в телефон», по определению самого знаменитого музыковеда и музыкального критика нашего времени (Taruskin, 1995:267), и кто же сможет оспорить этот рожденный интуицией поэтический образ. Традиция также может быть концептуализирована в более общей форме — как все, что современность считала предшествующим ей (AlSayyad 2004), как некий конструкт, для Фабиана проблематичный, ибо для него бинарная оппозиция «традиция—современность» была, коротко говоря, «(плохим) метафорическим выражением» (2002 [1983]:155). Независимо от того, что понимают под традицией в наше время, слово «традиция» всегда несет в себе ощущение экстренности, потребности в защите, в противостоянии ее неизбежным изменениям, устанавливая общепринятые для традиции границы (Gelbart 2007:171). Традиция должна или «сохраняться, восстанавливаться, или возрождаться», или же она находится «по-видимому, в отчаянном положении» (Gross 1992:4). С другой стороны, Anttonen (2005) предлагает понятие «несовременности» вместо «традиции», которая — по его убеждению — может быть представлена только при посредстве современности, что делает представления о не-современности (также известной как традиция) эпистемологически современными. И, наконец, Гласье в интригующем начале своей классической статьи о традиции определяет ее как «непрерывный процесс, протекающий в небытии настоящего, притом кодифицированный мыслителями, которые фиксируют тот или иной аспект, в соответствии со своими нуждами или заботами» (Glassie 1995:395). Именно это определение коротко формулирует дух данного исследования. Предостережение Гласье о том, что другое определение «традиции» может превратиться в «памятник тревогам нашего ничем не примечательного времени», уравнивается его предложением «расширить [определение традиции], чтобы оно охватывало множество способов, которыми люди превращают старое в новое» (ibid.)

Не пытаясь уклониться от проблем, которые влекут за собой слово «традиция» и его синонимы, хочу на данный момент подчеркнуть: наиболее релевантный момент для данного исследования — это постоянное использование слова «традиционный» вместе с сочетанием слов «народная песня» в современную эпоху, независимо от того, как именно конкретно очерчены границы этой «современной эпохи». Благодаря именно определению «традиционная»,

народная песня неизбежно предстает в общественном дискурсе как сегодняшние звенья в цепи (устной) передачи созданного в некое время, предшествующее нашему собственному ощущению современности. Гелбарт (Gelbart 2007:167) убедительно продемонстрировал, как разрыв между «до» и «после» постепенно возникал в западноевропейском буржуазном научном дискурсе о народной песне в начале XIX века. Обсуждая основополагающую монографию Вильяма Мазервелла *Minstrelsy Ancient and Modern* (1827), Гелбарт подчеркивает: «Чтобы оправдать свою веру в традицию, [собиратели народной песни утверждали, что] изменился подход к традиции и упадку: раньше разрушение [традиции] считалось внутренне присущим самому процессу ее передачи, они же полагали, что традиция потенциально стабильна, а разрушение они воспринимали как явление, присущее социальному процессу, который в конце концов ликвидирует носителей традиции» (там же). Таким образом, изменчивая зависимость от цепи традиции, о которой говорит Тарускин, по-видимому, не нанесла ущерба сегодняшней прочной и глубоко укорененной ауре традиционализма народных песен.

Развенчание этих особых, подобных гордиевому узлу отношений между «народной песней» и «традицией» стало объектом интенсивного исследования в нескольких областях. В результате родились неологизмы, из которых больше всего запомнилась «песня-фальшивка» (Harker 1985). Такой процесс деконструкции, меня, однако, не интересует. Я скорее предложил бы здесь экспериментальную метафору, которая может описать продолжающийся драйв копировать народную песню в эпоху, которую я называю «посттрадиционной» (за неимением лучшего термина).

Традиция была постоянной темой в большинстве исследований народной песни. Традиция вошла в эпохальное и часто цитируемое заявление Международного Совета Народной Музыки (1954), где народная музыка определена как «продукт музыкальной традиции, которая эволюционирует в процессе устной передачи. Традицию формируют следующие факторы: 1) преемственность, которая связывает настоящее с прошлым; 2) варьирование, которое возникает как результат творческого импульса индивида или группы; 3) выбор общины, который определяет форму или формы, в которых музыка продолжает существовать» (цит. по Lloyd 1967: 15).

Однако в этом объемном определении все еще чувствуется дух «чистоты», и народная песня все еще живет в невыразительной вселенной преемственности, творческой изобретательности и свободы выбора. Спустя тридцать лет после публикации этого определения, Пауль Цумтор (Paul Zumthor) бросил вызов этому пуристскому (можно добавить, ностальгическому) восприятию устной традиции (не только музыкальной). Он тогда пророчески утвер-

ждал, что в отличие от «величественного тысячелетнего молчания» наших предшественников, звуки настоящего, преобразованные масс-медиа (mediatized, по его определению) «затоплены неуловимыми шумами, и наш голос стремится пробиться на своем акустическом пространстве сквозь них; однако то, что нам действительно нужно — это недорогие механические устройства, чтобы записывать наши голоса и носить их с собой на кассетах» (1990 [1983]: 18; читатель может заменить «кассеты» более современными звукозаписывающими устройствами). Согласно его выводам, «эта новая устная культура, преобразованная масс-медиа, отличается от предшествующей ей устной только по своим отдельным модальностям» (там же). Конечно, «столетия книги» (там же) или, в случае народных песен, столетия музыкальной нотации вторгаются в новую устную традицию, становясь новым источником записей, иногда проблематичных, из которых голос снова может быть (ре)активирован.

В таком случае концептуальная проблема традиции состоит в ее всеобъемлющем распространении в качестве достаточно стабильной экологии, в которой народные песни передаются добросовестно, несмотря на допустимые «творческие» варианты, генерированные не только исполнителями, но также и медиаторами, то есть собирателями и издателями народно-песенных антологий. И медиаторы, и носители традиций становятся тем самым соучастниками в пропаганде идеи традиции как нерушимой системы. Как сформулировал Гелбарт (Gelbart 2007:170) по отношению к началу фольклористики в Западной Европе, «барьер между пониманием музыкальной традиции, внедряемым буржуазными исследователями фольклора с одной стороны, и идеями “инсайдеров” по поводу традиции с другой стороны был быстро сломан — как только многие исполнители стали проникаться теми же ценностями, что и посредники-“аутсайдеры”».

Но все же отсутствие непрерывности, обусловленное историческими случайностями, — такими, как физическое перемещение общин или ментальные факторы, или как индивидуальные и коллективные провалы в памяти, селективные или четко организованные (Halbwachs 1992, глава 1), — также ослабляют надежность цепи в передаче традиции. Дальнейшая эрозия эпистемологического единства народных песен как самодостаточного культурного блока — это типичное состояние фрагментации, в котором они приходят к нам в современную эпоху; и это тот фундаментальный статус, который влечет за собой рассмотрение контекста исполнения — в любой критической интерпретации народной песни — как «текста» (Constantine and Porter 2003).

В такой ситуации данное исследование ставит вопрос: почему и как, несмотря на все социальные и культурные трансформации современной эпохи, народные песни все еще остаются с нами как реликты, оставшиеся от «эпохи

традиции»? Здесь ставится под сомнение традиционная аура, которую придают народным песням огромное количество пользователей и критиков, полагая их отпечатками воспоминаний о более стабильных временах в культурной истории человечества. В данной книге утверждается, что многие народные песни, которые мы слышим сегодня — это сравнительно поздние произведения, внезапно привлечшие внимание публики или столь же внезапно исчезнувшие из поля зрения. В то время как специалисты по этномузыковедению, в том числе Больман (1988) и Неттль (1990[1965]) уже давно указывали на пластичность народных песен, мы продвинемся в этой дискуссии дальше, чтобы освободить народные песни также и от концепции «общины», все еще присутствующей в работе как упомянутых, так и многих других ученых.

Бендикс (Bendix 1997:198) отмечает те сдвиги, которые произошли в американской науке в начале 1970-х годов по отношению к социальным единицам измерения: например, социальная единица «народ», с которой соотносится фольклор, претерпела сдвиг от «любой группы людей», в которой присутствует хотя бы одна общая особенность (Дандес) до дифференцированной идентичности Баумана. Бауман (1992:36) провозгласил разрыв с концепциями «общины», «народа» и «группы», предложив сделать акцент на «подходах к фольклору в контексте социального взаимодействия и условий исполнения, концентрируясь на структурах социальных связей, организующих реальное использование фольклора в его социальном функционировании <...>, новые подходы пойдут дальше в исследовании социальной базы фольклорной выразительности, трактуя ее как эмпирическую проблему, рассматривая структуру и динамику идентичности и ролевых взаимоотношений в момент использования фольклора». Именно эти «моменты использования» находятся в центре данного исследования и являются базой предлагаемого в нем подхода. «Группы» в данном исследовании состоят из случайного множества слушателей одной песни, в то время как каждая песня из одного и того же «репертуара» может быть услышана разными группами в разное время.

Следуя перспективе, предложенной Бауманом и Бендикс, традиция выглядит как намного более децентрализованная и индивидуализированная среда передачи информации, среда, которая типична для модернистского и, конечно, постмодернистского общества. В то же время, это среда атавистична, искусственно сфабрикована, поддается личным капризам и, как хорошо известно, часто (но не всегда) подвержена целенаправленному воздействию этнически-национальных интересов и нарративов не меньше, чем личностным факторам. Я разделяю точку зрения Гелбарта, когда он подчеркивает связь между «народом» и «традицией» и выявляет рост современного европейского национализма (Gelbart 2007, особенно глава 5), и в то же время я предлагаю

значительно более широкий взгляд, который одновременно является суб-национальным и транс-национальным.

Песни из категории «народных» все еще присутствуют в современном звуковом ландшафте, и гипотеза, объясняющая их постоянное присутствие здесь и сейчас, составляет ядро моей аргументации. Будет высказана гипотеза, что народные песни в современную эпоху функционируют как места памяти (Nora 2001–2010), но в более специфическом смысле, чем имеет в виду французский историк, когда употребляет эту впечатляющую фигуру речи. Мы предлагаем рассматривать народную песню как место, как место руин, которое посещают снова и снова во время каждого звучания и каждого соприкосновения с ней. Современность для народной песни, таким образом, уравнивается с пространством, которое руины занимают в современном воображении. Вслед за недавним интересом к онтологии руин (Hell and Schönle 2010, введение), народные песни рассматриваются как места локализации («сайты») памяти и звуковых (а после возникновения MTV и YouTube также и визуальных) конструкций прошлого, которые можно посетить и воспринять в настоящем. Следуя за Хелл и Шенле, можно сказать, что народная песня является таковой «именно потому, что она как будто потеряла свою функцию или значение в настоящем, сохраняя в то же время свой суггестивный, нестабильный семантический потенциал» (2010:6). Руины — это хрупкие непостижимые остатки прошлых цивилизаций, которые современность овеществляет, подтасовывает, воспроизводит, конструирует и продает как артефакты. Согласно предлагаемой здесь точке зрения, современный туризм, религиозное паломничество и поучительные поездки на сайты руин — это опыт, аналогичный исполнению и потреблению народных песен. Пространственно-зрительный опыт путешествия по парку руин или экспозициям музеев заменяется звуковой экскурсией, телесным опытом, равным по продолжительности событию исполнения или прослушивания. Довольно часто эти экскурсии сопровождаются также письменными путеводителями, каталогами и брошюрами о песнях, подготовленными посредниками — журналистами, издателями брошюр и супербложек к записям и, разумеется, учеными.

Кроме того, я предлагаю рассматривать комплексную совокупность «визитов» на сайт песен-руин как локализацию момента передачи, где новая вербальность и письменная фиксация частично перекрывают друг друга (имея в виду живое исполнение, прослушивание его в записи, просмотр клипа в YouTube, фиксацию его в письменном документе, упоминание или цитирование его в устной или письменной форме в качестве символа, индикатора или знака, его пересказ, пародирование и так далее). При размывании же границ внутри бинарности устное-письменное, становится проблематичным то раз-

граничение, которое было присуще исследованию фольклора еще в недавние времена (для сравнения Bauman 1992:37). В современную эпоху народные песни циркулируют неупорядоченно и как человеческий голос (Zumthor 1990), и как записанные документы (Ong 2012[1982]).

Прибавьте ко всему этому кибер-пространство как еще одно расположение звуковых руин, и коллапс ложной оппозиции устного/письменного станет еще очевиднее. Как предлагает Блэнк (Blank 2009:6) в своем введении к книге *Folklore and the Internet*, «фольклор следует рассматривать как внешнее выражение творческих способностей отдельных личностей и общин — в мириадах форм и взаимодействий. Дискуссия, таким образом, ведется о том, из чего складываются *творческие способности* или даже что образует *общину*. Убедительно аргументировать ту или иную точку зрения — *именно это* должно быть задачей фольклориста» (подчеркнуто в оригинале). В то время как интернет возвещает о возвращении к определенным моделям передачи, которые напоминают дописьменную цивилизацию (Foley 2007), совершенно ясно и то, что он также открывает беспрецедентные возможности разработки и потребления народных песен как сайтов памяти. Автор классического и авторитетного определения фольклора в 1970-е годы как «художественной коммуникации в малых группах...в которых люди взаимодействуют лицом к лицу и общаются друг с другом непосредственно» (Ben-Amos 1971:14) не мог предугадать такое снижение роли тела как единственного и привилегированного вместилища личности и шире, как источника акта (народной) коммуникации. Я, конечно же, не предлагаю впасть в противоположную крайность и предпочесть кибер-этнографию как средство для изучения основного местоположения фольклора в наши дни. Моя идея состоит в том, что виртуальная реальность невообразимо ускорила распространение фольклора и что методология изучения народных песен должна учитывать эту альтернативную реальность, неизбежно расширяющую пространство их бытования.

«Руинизация» народных песен в современную эпоху возможна еще и потому, что традиция становится ресурсом на рынке товаров культуры позднего капитализма (Yúdice 2003: 9–13). «Основная предпосылка современности состоит в том, что традиция (сохраняемая в домашнем кругу) разрушается постоянными индустриальными изменениями, новым разделением труда и сопутствующими эффектами, типа миграции и потребительского капитализма. Как бы то ни было, новейшие теории дезорганизованного капитализма допускают предположение, что сама “система” выигрывает от эрозии таких традиций. Благодаря этой эрозии, дезорганизованный капитализм пышно разрастается с помощью новых технологий, которые позволяют, например, сократить время на финансовых рынках, осуществлять международное передовое обслу-

живание непосредственно от производителя и продвигать его имидж, быстро распространять стиль и то, что я охарактеризовал ... как новое международное разделение труда. И эти изменения, и попытки восстановить традицию питают систему». (Yúdice 2003: 33).

Это «потребительство» или «артефактуализирование» (Susan Stuart, цит. по Bendix 1997:48) народных (фольклорных) объектов (текстов любых жанров, песен и любого предмета, от одеял до амулетов, от резных деревянных статуэток до масок) было главным объектом внимания для изучающих художественную культуру как целое, и в особенности для фольклористов. Инструментализация аутентичности (Bendix 1997, part I) — это процесс, который проблематизировал фольклор по крайней мере со второй половины XVIII века и в определенных кругах даже предсказал гибель фольклора из-за утраты контекста и прямой социальной интеракции. Однако из этого «кризиса» возникли новые перспективы, которые не связывали фольклор с «традицией» (то есть с совокупностью происхождения, социального контекста исполнения и устной передачи): по формулировке Роберта Глена Ховарда, возникали некие ««непрерывности» и «консистентности», которые позволяют конкретной общине воспринимать [я бы добавил «представлять себе» — Э.С.] такое высказывание как традиционное, местное или рожденное в общине» (цит. по Blank 2009:6).

С перспективы метафоры, предложенной здесь — сайта руин — стоит также отметить, что современная народная песня составляет такую единицу значения, границы которой эластичны — из-за изменений, запечатленных в ней «посетителями» сайта руин (сделанных с определенной целью либо намерением, или же без таковых). С самого зарождения фольклористики как академической дисциплины, музыковедческие и литературные исследования народных песен вращаются вокруг их бесконечной вариабельности как компонента устной передачи. Как убедительно доказал Гелбарт, такая вариабельность проявляла себя как неотъемлемое свойство «народного произведения» (Gelbart 2007:162–166) — ведь устная «традиция» понималась просвещенными европейскими учеными не как процесс искажения «подлинника», а скорее как творческий процесс, который в течение долгого времени формирует народную песню путем бесчисленных исполнений.

«Народные тексты считались кластерами родственных вариантов, сложившихся за долгое время» (Gelbart 2007:163), и эта парадигма оказалась центральной в исследовании народных песен как в текстовом, так и в музыкальном измерении. Образцовые исследования, выполненные в этом духе, такие, как эпохальная работа Чарльза Сигера (Seeger 1977) о мелодических вариантах баллады «Барбара Аллен», писались в ситуации растущего (и иногда ошеломляющего) числа доступных для исследования источников. В конце концов,

пришлось обратиться к количественным техникам, некоторые из которых были вдохновлены моделями, адаптированными из лингвистики. В недавнее время, массовая оцифровка огромных собраний, находящихся в архивах звукозаписи и напечатанных коллекциях (по большей части европейских), как и автоматизация процесса восстановления информации (известной также как MIR), дали возможность осуществить количественные анализы, используемые в новом компьютерном музыкознании (например, Müller, Grosche and Wiering, 2010).

При доступности огромного количества данных, возникает искушение выдвинуть теорию о широчайшем распространении народных песен на историко-географической основе, равно как и исследовать границы их структурной и исполнительской изменчивости как культурных единиц. Использование моделей культурного распространения — например, имитации — к изучению народных песен было еще одной исследовательской стратегией, которую использовали в поиске теоретического объяснения для бесконечного числа вариантов. Как формулировала Дистин (Distin 2005:205), перефразируя Ричарда Доукинса (Richard Dawkins), одного из отцов миметики: «Мы можем рассматривать развитие культуры как результат человеческих устремлений, творческих интеллектуальных способностей и усилий — или же как продукт подражательной миметики. Как считает Доукинс, “это две точки зрения на одну и ту же истину”». Данное исследование придает особое значение первому подходу, выступая против усиливающейся тенденции подходить к народным песням как к увлекательным объектам для количественного анализа, проводимого ныне с использованием сложнейших алгоритмов.

Главное методологическое затруднение при создании звуковой музыковедческой модели народно-песенного творчества, передачи и вариабельности внутри специфической социальной структуры состоит в определении корпуса, который поддается контролю. Такой корпус, с одной стороны, должен быть ограничен в количественном отношении, и при этом его модели передачи, в течение достаточно длительного времени, должны быть подтверждены основательной этнографической и архивной документацией. С другой стороны, он должен быть достаточно «податливым», чтобы на нем возможно было проверить теоретические постулаты. Конечно, я использую здесь язык естественных наук метафорически, поскольку данная работа не претендует на представление гипотезы, которую можно будет проверить на всех будущих образцах для анализа. Данная работа лишь пытается стимулировать такое музыковедение, которое преодолевает раздробленность, все еще отличающую область исследования музыки. Это достигается на пути углубления в мельчайшие социальные связи и звуковые элементы довольно-таки второстепенного и периферий-

ного репертуара на мировой глобальной сцене, а именно народных испано-еврейских песен на языке ладино; на основе анализа этого репертуара предпринята попытка найти некие ключи к ответу на три главных вопроса: как народные песни возникают в современную эпоху, как (и может быть, почему) они сохраняются и «варьируются» в нынешнее время, и как они становятся символами бесчисленных значений, намного отличающихся от тех, которые они передавали своей формальной звуковой и текстовой структурой.

Согласно предложенной модели, современную онтологию народных песен обуславливают два фактора. Один из них уже прозвучал намеком: это фрагментация. Устная передача, четкий признак народных песен, потеряла в современную эпоху свое привилегированное положение как предположительно достоверный путь для непрерывного (и надо полагать, когерентного)

копирования песни от поколения к поколению. Более того, исполнение песни в ее изначальном ритуальном контексте и ее сохранение исполняющей общиной, защищающей ее от «искажений», практически исчезло. Народные песни выжили в современности как редкие удачные «мазки», сохранившиеся в полотнах различных медиа и исполняемые в неритуальных пространствах, часто далеко отстоящих от общины, в которой песня первоначально зародилась. Изданные антологии, архивные полевые записи, коммерческие обработки, цитаты в более крупных музыкальных произведениях или в кинофильмах — это те полотна, где запечатлены народные песни; концертные залы, фольклорные фестивали, научные конференции, радио-передачи и интернет — это те пространства, где народные песни исполняются и потребляются.

Во-вторых, продолжает существовать чувство потери по отношению к народным песням, поскольку их современные исполнители, потребители и молодые исследователи предполагают, что провалы человеческой памяти и значительные социальные и технологические сдвиги стерли бесчисленное количество песен, которые существовали в прошлом и не оставили следов в наши дни. Фрагментарное состояние позиционирует народные песни в то же пространство, что осязаемые руины, и побуждает к тем же процедурам для их демонстрации: реставрации, словесным разъяснениям и, в недавнее время, к цифровой реконструкции.

Есть еще одна проблема, которая требует прояснения в отношении современной онтологии народных песен: почему проблема «наследия» остается за рамками данной дискуссии, несмотря на ее очевидную уместность. Как уже отмечала Киршенблатт-Гимблет два десятилетия назад, наследие «это новый современный метод культурного продуцирования, который обращается к прошлому», добавляя значения «к существующим ценностям, которые иначе перестали бы быть жизнеспособными или никогда бы не были экономически

продуктивными» (Kirshenblatt-Gimblet 1995:369). Народные песни, конечно же, входят в эту категорию «ценностей». Однако в своем обсуждении проблемы Киршенблатт-Гимблетт ставит в привилегированное положение «организации по наследию» как обеспечивающие то, что «места и практики, которым грозит исчезновение, поскольку они не проявляют активности и не функционируют [будут сохранены] <...>. Они делают это, добавляя прошлому ценности, организуя выставки, подчеркивая отличия и где возможно, автохтонность» (1995:370). Но даже если прошлое изучается со вниманием к его рефлексивности (Kochel and Graith 2007), акцент на связи между наследием и государственными институтами, важнейшими, но, конечно, не единственными источниками влияния современного национального государства, уменьшает роль индивидуальных действующих лиц в этой области — а именно этой теме я хочу уделить особое внимание. Хотя возможности конкретной личности влиять на современную практику исполнения народной песни явно ограничены, а поддержка или эксплуатация индивидуумов различными институтами (компаниями звукозаписи, издательствами, архивами, дирекцией фестивалей и т.д.) является данностью, я тем не менее утверждаю, что сугубо личные решения отдельных собирателей, исполнителей или аранжировщиков остаются различимым и мощным фактором. Этот фактор, как намекал Стюарт Хилл (Stuart Hill, 1999), бросает вызов политике общества в отношении наследия.

В таком случае народные песни являются звуковыми руинами посттрадиционного периода, чьи хронологические границы радикально отличаются в зависимости от места или общественного класса; их общей чертой является бытие в настоящем, которое утратило в своих собственных глазах невинность, которую оно приписывает прошлому. Хотя посттрадиционная эра хронологически параллельна современности, если речь идет о европейской перспективе, ее положение вне Запада определяется европейским колониализмом и его постколониальными последствиями. Исходя из этой перспективы, посттрадиционная эпоха пришла в такие районы, как Китай или территории к югу от Сахары сравнительно недавно, в то время как ее хронология в Европе может быть прослежена вплоть до XVII столетия, то есть до эпохи, которая изобрела «темные средние века». Как бы это ни было аморфно, в контексте данного исследования посттрадиционная эпоха определяется координатами места и времени, в которых народные песни уже не поддерживаются исключительно их создателями и носителями и подвергаются интервенции других, уже не устных технологий хранения и воспроизведения; технологии могут быть спроектированы самими создателями или носителями народных песен, или же происходит вторжение других фигур, колонизаторов и постколонизаторов, изнутри или извне. Разумеется, многие народные песни и народные певцы сосуществовали

параллельно в традиционных и посттрадиционных временах и местах — например, тогда, когда простонародные «информанты» начали выходить на сцены фестивалей и концертных залов с поддержкой государственных агентств, частных продюсеров или ученых.

Я предлагаю методологию, разработанную для объяснения моментов взаимодействия между личными воспоминаниями, художественными инициативами, политическими манипуляциями, медиа-политикой и исследовательскими начинаниями, которые в конечном счете сформировали «космическую игру традиции» последнего столетия (временная граница приблизительна). Моя главная цель — конкретизировать этот метод с помощью реальных примеров тех бесчисленных возможных способов, которые позволяют воспринять, исполнить и распространить народные песни в посттрадиционную эпоху. Путь к достижению этой цели — утомительный процесс соединения мельчайших информационных данных, архивных и этнографических, с их по-видимому безграничными реверберациями в киберпространстве. Это весьма трудоемкая работа, но я надеюсь, что результаты того стоят.

ЛИТЕРАТУРА

- AlSayyad, Nezar. 2004. *The end of tradition?* London: Routledge.
- Anttonen, Pertti. 2005. *Tradition through modernity: postmodernism and the nation-state in folklore scholarship.* Helsinki: Finnish Literature Society.
- Bauman, Richard. 1992. *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook.* New York: Oxford University Press.
- Ben-Amos, Dan. 1971. "Toward A Definition of Folklore in Context." *Journal of American Folklore* 84: 3-15. Reprinted in: *Toward New Perspectives in Folklore*, ed. Americo Paredes and Richard Bauman. Austin: University of Texas Press, 1972: 3-15.
- Bendix, Regina. 1997. *In search of authenticity: the formation of folklore studies.* Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press.
- Blank, Trevor J. (ed.) 2009. *Folklore and the Internet vernacular expression in a digital world.* Logan, Utah: Utah State University Press.
- Bohlman, Philip Vilas. 1988. *The study of folk music in the modern world.* Bloomington: Indiana University Press
- Constantine, Mary-Ann, and Gerald Porter. 2003. *Fragments and meaning in traditional song: from the blues to the Baltic.* Oxford: Published for the British Academy by Oxford University Press.

- Distin, Kate. 2005. *The selfish meme a critical reassessment*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Foley, John Miles. 2007. "Navigating Pathways: Oral Tradition and the Internet." <http://pathwaysproject.org/AI-article/3-Linkages.html>.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The invention of "folk music" and "art music": emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Glassie, Henry. 1995. Tradition. *Journal of American Folklore* 108 (430): 395-412. Reprinted in: *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, ed. Burt Feintuck. Chicago: University of Illinois Press, 2003, pp. 176—197.
- Gross, David. 1992. *The past in ruins: tradition and the critique of modernity*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On collective memory*. Trans. and ed. By Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, Stuart. 1999. Whose heritage? Un-settling 'the heritage', re-imagining the post-nation. *Third Text* 13, no. 49, pp. 3-13.
- Harker, David. 1985. *Fakesong: the manufacture of British "folksong" 1700 to the present day*. Milton Keynes [Buckinghamshire]: Open University Press.
- Hell, ulia, and Andreas Scho nle. 2010. *Ruins of modernity*. Durham [N.C.]: Duke University Press.
- Jan, Steven. 2000. Replicating Sonorities: Towards a Memetics of Music. *Journal of Memetics - Evolutionary Models of Information Transmission*, 4. http://cfpm.org/jom-emit/2000/vol4/jan_s.html.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1995. Theorizing Heritage. *Ethnomusicology* 39, no. 3, pp. 367-380
- Kockel, Ullrich and Maire ad Nic Craith. 2007. *Cultural heritages as reflexive traditions*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Latour, B., 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno, Pablo Jensen, Tommaso Venturini, Sébastien Grauwin and Dominique Boullier. 2012. The Whole is Always Smaller Than Its Parts: A Digital Test of Gabriel Tarde's Monads. *British Journal of Sociology* 63, no. 4 pp. 591-615.
- Lloyd, A. L. 1967. *Folk Song in England*. London: Unwin Brothers.
- Müller, Meinard, Peter Grosche and Frans Wiering. 2010. Automated *Analysis of Performance Variations in Folk Song Recordings*. http://www.mpiinf.mpg.de/~mmueller/publications/2010_MuellerGroscheWiering_Folksongs_ACM-MIR.pdf

Nettl, Bruno. 1990 [1965]. *Folk and traditional music of the western continents*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall. Third edition.

Nora, Pierre. 2001-2010 [1986-1988]. *Rethinking France*. Translation of . 4 vols. Chicago: University of Chicago Press.

Ong, Walter J. 2012 [1982]. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. 3rd edition, ed. John Hartley London: Routledge.

Seeger, Charles. 1977. Versions and variants of the tune of 'Barbara Allen.' In: Charles Seeger, *Studies in musicology, 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, pp. 273-321.

Taruskin, Richard. 1995. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford University Press.

Yúdice, George. 2003. *The expediency of culture: uses of culture in the global era*. Durham: Duke University Press.

Zumthor, Paul. 1990. *Oral poetry: an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.