

Ключевые слова

Постирония, ирония, С. Беринский, «Слезы геральдической души», Л. Десятников, «Зима священная 1949 года», сатириконцы, обэриуты, соц-арт.

Кожевникова В.А.

Постирония и ее воплощения в постсоветской русской музыке

Постирония в контексте современной культуры представляет собой модификацию иронии, характеризующую некое промежуточное состояние между иронией и искренностью, осцилляцию (колебание) между этими модусами чувствования. Литературные корни явления широки: подобные тенденции были намечены уже в начале XX века, в поэзии сатириконцев, и нашли художественное продолжение в творчестве представителей ОБЭРИУ и соц-арта.

Наиболее репрезентативными образцами качеств постиронии являются сочинения, решенные в русле соц-арта. Произведения Леонида Десятникова («Зима священная 1949 года») и Сергея Беринского («Слезы геральдической души») представляют различные жанрово-стилевые варианты воплощения советского мифа, поэзии соц-арта. Баланс между противоположными модусами чувствования в этих сочинениях также различен, неизменным остается лишь критико-ностальгическое мировосприятие, постироничный авторский жест, заключающий в себе дистанцированное и одновременно субъективно-искреннее авторское высказывание.

Key Words

Postirony, irony, Sergey Berinsky, Rite of Winter 1949,
Leonid Desyatnikov, Tears of the Heraldic Soul,
Satyricon, oberiutes, soc-art.

Viktoriya Kozhevnikova

Postirony and Its Embodiments in Post-Soviet Russian Music

In the context of contemporary culture, postirony is a modification of irony, characterizing an intermediate state between irony and sincerity, oscillation (fluctuation) between these modes of feeling. The literary roots of the phenomenon are broad: similar trends were outlined already at the beginning of the 20th century in the poetry of writers grouped around the journal *Satyricon* and were developed in the work of “oberiutes” and in the so-called soc-art.

The most representative examples of the qualities of postirony are works conceived in the spirit of soc-art. Works by Leonid Desyatnikov (*Rite of Winter 1949*) and Sergey Berinsky (*Tears of the Heraldic Soul*) represent different versions of the embodiment of Soviet myth and the poetics of soc-art. The balance between opposite modes of feeling in these works is also different; only the critical-nostalgic stance, the post-ironic author’s gesture, which contains a distanced and at the same time subjectively sincere author’s statement, remains unchanged.

В контексте современности постирония представляет собой многоликое эстетическое явление¹, понимаемое, прежде всего, как некое промежуточное состояние между иронией и искренностью². Причем в каждом отдельном случае степень выраженности того или иного компонента может быть различной. В отличие от собственно иронии, предполагающей декодирование «скрытого» смысла ее адресатом, в постиронии понимание правды разрушает суть понятия. Таким образом, специфика постиронии заключается в невозможности определить грань между иронией и искренностью, воплощенных в авторском высказывании³. При этом в художественном тексте искренность как неотъемлемый компонент постироничного высказывания чаще всего предполагает «открытое включение автора в эстетическую структуру произведения»⁴.

Как предмет научного интереса постирония получила особое внимание со стороны зарубежных ученых, прежде всего литературоведов. Так, Ли Константину в статье «Четыре лика постиронии»

- 1 Тема литературной и музыкальной постиронии была рассмотрена нами в следующих публикациях: *Кожевникова В.А.* Литературные и музыкальные лики постиронии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61; *Кожевникова В.А.* Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забытые мотивы» Марка Булошника // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 278–293. Материалы этих публикаций использованы во вводной и заключительных частях данной статьи. Теоретическая часть данной публикации представляет собой расширенное и наиболее полное обоснование проблемы литературно-музыкального облика постиронии.
- 2 По данным Оксфордского словаря единичные случаи употребления термина «постирония» относятся еще к 1970-м годам. Систематически понятие стали применять на рубеже XX–XXI веков, преимущественно в академическом и медийном дискурсе. В Оксфордском словаре понятие «постироничный» имеет следующее определение: «Осознающий или изображающий осознание иронии или ироничного эффекта и, как следствие, нарочито избегающий этого эффекта или, наоборот, подчеркивающий его». См.: <https://goo.su/o4q9PYE>.
- 3 Кроме того, по мнению Н. Лаврецкого, «постирония позволяет художнику не осознавать, насколько он сам говорит искренне или иронично о героях, а вместо этого приближаться к ним максимально близко и становиться на один уровень самоосознания». См.: *Лаврецкий Н.* Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3.
- 4 Так определяет лирику литературовед Лидия Гинзбург: *Гинзбург Л.* О лирике. Ленинград: Советский писатель, 1974. С. 7.

рассуждает о сущности явления, опираясь на анализ литературных тенденций в творчестве англоязычных авторов. Стремясь дистанцироваться от язвительной иронии, свойственной современному обществу, автор предлагает альтернативный вариант: «Перед лицом культуры постмодерна трансцендентные ограничения иронии становятся неотложным творческим, философским и политическим проектом. Этот проект я называю постиронией. Сторонники постиронии не ратуют за банальный возврат к искренности — потому что не выступают с позиций антииронии — а скорее хотят сохранить постмодернистские критические озарения (в различных сферах), при этом преодолев их тревожные измерения»⁵.

Упомянем еще одно исследование, ставшее важным этапом в изучении интересующего нас феномена. Лукас Хоффман (Гофман) в книге «Постирония. Научно-популярная литература Дэвида Фостера Уоллеса и Дэйва Эггера»⁶ обращается к эссеистике американских писателей, чье творчество, по мнению экспертов и многочисленных читателей, является своеобразным символом постироничного мироощущения.

В российском культурном пространстве (преимущественно в медиасфере) термин получил распространение в связи с нашумевшим рэп-баттлом между Оксимироном и Славой КПСС (2017). Подчеркнем, однако, что став новым трендом в молодежной среде, частью сленговой культуры, понятие потеряло свои сущностные характеристики, а границы его смысла долгое время оставались размыты⁷.

Несколько позже, в начале 2020-х годов, к анализу термина обратились отечественные исследователи. Так, философ Александр

5 *Konstantinou L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 88.*

6 *Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016.*

7 Постиронию тогда нередко ассоциировали с абсурдистским характером высказывания, однако отметим, что абсурд — это самостоятельная категория комического. Пользуясь имеющимися классификациями, ее можно отнести к области «комического абсолютного», в то время как ирония относится к области «комического значащего». Первая из них — комическое абсолютное — представляет собой смех как таковой, не имеющий фиксированного объекта, но обладающий различными оттенками. Комическое значащее же нацелено на конкретный объект. Отличительной чертой этого вида комического является определенная степень критицизма в сторону адресата. Следовательно, постирония (как модификация иронии) и абсурд представляют собой нерядоположенные явления. Впрочем, исследование теории абсурда не входит в задачи предлагаемой работы, поэтому в рассмотрении данного вопроса мы ограничимся сказанным.

Павлов в ряде статей предпринял попытку определить положение постиронии в контексте современной культурной парадигмы⁸, а также выявить некоторые социальные предпосылки ее тотального распространения среди представителей поколения миллениалов⁹. Отметим также интерес к указанной проблематике со стороны филологов¹⁰, журналистов¹¹, стремление обозначить закономерности существования постиронии в интернет-пространстве и других медиа.

О постиронии в музыковедческом дискурсе впервые заговорила композитор и музыковед Настасья Хрущева. Итогом ее исследовательских исканий стала книга «Метамодерн в музыке и вокруг нее», где автор акцентировала внимание на связи постиронии с принципом осцилляции (*oscillatio* — колебание, качание). По мнению Н. Хрущевой, постирония является своего рода реакцией на постмодернистскую иронию и носит более выраженный концептуальный, символический характер. «Постирония — это дважды перевернутое прямое высказывание. Постирония — это высказывание, притворяющееся ироничным, но имеющее в виду и прямой смысл»¹².

Частично закрепившееся в современном научном пространстве понятие «постирония» не возникло само по себе: оно уходит корнями в XX век, имея смысловые параллели с литературным феноменом «противоиронии». Данный термин был предложен филологом Владимиром Муравьевым в 1990 году в предисловии к поэме Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки»¹³.

Объединяющим упомянутые явления фактором служит осциллирующий эффект — характерное колебание между иронией и искренностью: «Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония

⁸ Павлов А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. Т. 28. № 6, 2018. С. 1219.

⁹ Павлов А. Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 3. С. 16–31.

¹⁰ Масалов А. Пост-ирония и «мерцание»: к вопросу о некоторых типологических схождениях русского рэпа и актуальных поэтических практик // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Екатеринбург: [б.и.], 2020. С. 22–31.

¹¹ Зубков А. Постирония как современное явление в отечественном интернет-пространстве. Сборник статей XX Всероссийской научно-практической конференции. В 2 томах. Том 1. Киров: ВятГУ, 2020. С. 131–139.

¹² Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. Москва: Рипол-Классик, 2020. С. 25.

¹³ Муравьев В. Предисловие [О противоиронии] // Ерофеев В. Москва — Петушки. Москва: Интербук, 1990. С. 8–13.

выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прежней прямоты и однозначности <...> Противоирония отказывается сразу и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения»¹⁴. На наш взгляд, различие между постиронией и противоиронией состоит в специфических смысловых нюансах. Термин «постирония» фиксирует внимание на хронологической принадлежности явления (пост-ирония — после иронии). «Противоирония» же указывает на иное, в отличие от иронии, *качество* высказывания (против иронии, обратный иронии эффект)¹⁵.

Возможно обнаружить более ранние явления, обладающие семантическим сходством с интересующим нас феноменом. Подобного рода прецеденты вновь выявляются в области литературоведения. Имеется в виду понятие «лирической сатиры», закрепившееся в научной мысли в связи с творчеством поэтов-сатириконцев еще в начале XX века. Это качество поэты «Сатирикона» унаследовали от символистов. «Традиционно в сознании символистов лирика и ирония воспринимались как «два способа отношения к миру»¹⁶. Неслучайно поэзия сатириконцев стала литературной основой для множества музыкальных сочинений композиторов XX века. Тонкое

- ¹⁴ Артемьева Т., Смирнов И., Тропп Э., Тульчинский Г., Эпштейн М. Проективный философский словарь. Санкт-Петербург: Международная кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике Санкт-Петербургского научного центра РАН, 2002.
- ¹⁵ Противоирония описывается в Проективном философском словаре на примере поэмы В. Ерофеева «Москва-Петушки»: «Такие высокие, книжные слова, как “младенец”, “ангелы”, “скорбь” или “вздох”, добрались до Венедикта Ерофеева и его героя Вени через преграду такой скверны, словесного гноя и приבלатненности, что в них невольно звучит ирония — но Вени употребляет их не для иронии. Ирония в этих чистых словах подразумевается ровно настолько, что воспринять их только как иронию было бы пошлостью. Пример противоиронии — диалог между Веней и Господом». М. Эпштейн характеризует этот диалог следующим образом: «Здесь ирония вроде бы подразумевается, но она есть только тень противоиронии, ее выразительный оттенок. Розовое крепкое и стигматы святой Терезы настолько неравноценны, что нельзя их сравнивать без насмешки. Но если вдуматься, над чем же это насмешка, о чем ирония? Над розовым крепким — было бы глупо. Над святой Терезой — еще глупее. Первоначальный серьезный подтекст читался так: о, святая Тереза! фу, ничтожный Веничка! Ирония перемещает акценты: у каждого есть свое розовое крепкое, у одного — розовое крепкое, у другого — стигматы. Противоирония еще раз смешает акценты: у каждого есть свои стигматы, у одного — стигматы, у другого — розовое крепкое». См.: *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000. С. 264–265.
- ¹⁶ *Брызгалова Е.* Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века. Дис. ... докт. филологических наук. Тверь, 2005.

ощущение этой амбивалентности позволяло авторам балансировать между ироническим и лирическим ракурсами высказывания.

Одним из самых знаменитых представителей журнала «Сатирик-кон» по праву считается поэт Саша Черный, который сконцентрировал и воплотил в своей поэзии характерные эстетические позиции своего времени. Феномен, обозначенный исследователями как «лирическая сатира», нашел непосредственное выражение в многочисленных стихотворных опусах автора. Прежде всего внимание к этой тенденции отражает сам поэт в названиях своих дореволюционных книг: «Сатиры» (к слову, последний цикл стихов здесь назван «Лирические сатиры»), «Сатиры и лирика».

Сопоставление далеких, на первый взгляд, образных полюсов обнаруживается и в строках отдельных стихотворений:

Щиплю в раздумье струны лиры
и никну скорбно головой...
Ах, дайте тему для сатиры
Цензурной, новой и живой!..¹⁷

Здесь проявляется еще одна черта, свойственная лирической сатире и собственно лирике — речь от первого лица, «открытое включение автора в эстетическую структуру произведения» (Л. Гинзбург). Данный литературный прием позволяет продемонстрировать не только объект, но также авторское отношение к нему. Современница поэта Елена Колтоновская так характеризовала эту специфическую двойственность: «Какая странная сатира! Сатира-шарж, почти карикатура, и вместе с тем — элегия, интимнейшая жалоба сердца, словно слова дневника»¹⁸.

Примечательно, что «Сатиры» Саши Черного оказались привлекательными в плане их музыкального воплощения, где открылась возможность подчеркнуть новые, подчас неожиданные оттенки их смысла. Имеется в виду вокальный цикл Дмитрия Шостаковича (1960), где композитор намеренно усиливает сатирическое начало, порой доводя его до гротеска. Ряд исследователей высказывает предположение о воплощении в этом опусе такой категории комического, как «музыкальный стеб»¹⁹. Однако сложность теоретического

¹⁷ Черный С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1: Сатиры и лирика. Стихотворения. 1905–1916 / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. Москва: Эллис Лак, 1996. С. 333.

¹⁸ Колтоновская Е. Новая сатира // Сибирская жизнь. Томск. 1910. № 192 (29 августа). С. 3.

¹⁹ Налбандян М. Музыкальный юмор в вокальном цикле Д.Д. Шостаковича

осмысления проблемы комического, отсутствие единой типологии и субъективность исследовательского взгляда затрудняют дать точное, универсальное определение методу Шостаковича. Скорее можно говорить об интересующем нас в данном случае балансировании между сатирой и лирикой, которое ощущается в этом произведении и которое спровоцировано стихами поэта.

Обратим внимание на музыкальные приемы, используемые автором в цикле. Господство «сатиры» над «лирикой» подчеркнуто здесь гротескным преувеличением деталей, цитированием полублатного «Чижика», примитивизированными стилизациями классических музыкальных образцов, нарочитым снижением высокого. Вместе с тем номера вроде «Пробуждения весны» могут восприниматься как лирические эпизоды в контексте целого.

Кроме того, центральный эпизод романса «Потомки» способен интерпретироваться как квинтэссенция философской идеи о «несбыточности любых светлых надежд»²⁰. Этот фрагмент не лишен внутренней патетики, что мешает воспринимать номер «Потомки» исключительно как сатиру на «пошляка-эпикурейца»²¹. Противоречие между высказанными в стихах «вечными вопросами» и легкомысленным, нарочито простым музыкальным сопровождением создает смысловую амбивалентность, свойственную в том числе методу лирической сатиры. В связи с этим примечательно следующее замечание композитора: «Считаю столь же необходимым и человеческим смех в музыке, как необходимы лирика, трагедия, пафос и другие “высокие жанры”»²².

«Смех в музыке» нашел свое воплощение в опусах Шостаковича и благодаря другим, еще более экстравагантным литературным источникам. Так, отдельные образцы абсурдистской поэзии персонажа романа «Бесы» Ф. Достоевского легли в основу вокально-инструментального цикла «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» (1975). Не углубляясь в музыковедческий анализ сочинения, приведем некоторые цитаты, свидетельствующие о наличии в этом цикле интересующей нас образной амбивалентности.

«Сатиры» на стихи Саши Черного // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 103–109.

²⁰ Колтоновская Е. Новая сатира // Сибирская жизнь. Томск. 1910. № 192 (29 августа). С. 3.

²¹ А именно так его характеризует В. Васина-Гроссман, рассматривая цикл Шостаковича с точки зрения сатиры на разные виды пошлости: «пошляк-эстет», «пошляк-народник» и т.д. См.: Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. Москва: Музыка, 1968. С. 237–238.

²² Брежнева И. Камерно-вокальное творчество Д.Д. Шостаковича. Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1986.

По воспоминаниям Евгения Нестеренко, во время репетиции композитор заметил: «Здесь, кажется, мне удалось ухватить “достоевщину”. Лебядкин, конечно, шут гороховый, но иногда от него становится страшно»²³. Схожий по смыслу комментарий находим в письме Шостаковича Исааку Гликману: «В образе капитана Лебядкина много от шута горохового, однако в нем гораздо больше чего-то зловещего. У меня получилось очень зловещее произведение»²⁴. Владислав Ходасевич, опираясь на текстовый анализ стихов, отмечает: «Лебядкин высказывает святейшее, что в нем есть, и нечто объективно поэтическое, — но чем более старается он подражать поэтическому канону и общепринятым в поэзии приемам, тем безвкуснее и нелепее у него это выходит»²⁵ («святейшее» и «объективно поэтическое» облекается Шостаковичем в цитирование «высоких» музыкальных образцов — в частности арии Елецкого в номере «Любовь Лебядкина»).

Обратимся к тексту второго номера лебядкинского цикла («Таракан»):

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...
Место занял таракан,
Мухи возроптали.
«Полон очень наш стакан»,
К Юпитеру закричали.

В контексте цикла Шостаковича это стихотворение сохраняет свою абсурдистскую природу, заложенную с самого начала его автором — графоманом Лебядкиным. Между тем, совсем иначе сходный сюжет преподносит Николай Олейников — представитель Объединения реального искусства (считается, что именно в поэзии Лебядкина начали формироваться те образы и литературные приемы, которые позже нашли воплощение в стихотворениях обэриутов):

²³ Нестеренко Е. *Счастье творческого общения* // Музыкальные кадры. 1976. № 7. С. 2–3.

²⁴ Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и комментарии И.Д. Гликмана. Москва: DСH; Санкт-Петербург: Композитор, 1993. С. 302.

²⁵ Ходасевич В. *Поэзия капитана Лебядкина* // Часть речи. Альманах литературы и искусства / Ред. Г. Поляк. 1983/84. № 4–5. С. 42.

Таракан сидит в стакане.
 Ножку рыжую сосет.
 Он попался. Он в капкане
 И теперь он казни ждет.
 Он печальными глазами
 На диван бросает взгляд,
 Где с ножами, с топорами
 Вивисекторы сидят <...>
 Таракан к стеклу прижался
 И глядит, едва дыша...
 Он бы смерти не боялся,
 Если б знал, что есть душа.

Обращаясь к поэтике абсурда, Олейников создает собственную версию комического сюжета. История, на первый взгляд граничащая с бессмыслицей, превращается здесь в своеобразный лирический реквием, поэтическое *lamento* по страдальцу-таракану. Прибегая к «вечным» словам и образам (душа, смерть), автор концентрируется на общефилософском ракурсе высказывания. Подходящим в этой связи кажется комментарий Л. Гинзбург по поводу баллады Олейникова «Чревоугодие»: «Всякому настоящему поэту нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова <...> и впускает их в галантерейную словесную гущу»²⁶.

* * *

Поэзия сатириконцев и обэриутов по целому ряду приемов и образов рифмуется с находками позднейшего литературного соц-арта. Неслучайно Таракан, ставший главным «героем» вышеприведенных стихотворных опусов, привлек внимание поэта-постмодерниста Дмитрия Александровича Пригова. В его трактовке абсурдистский сюжет приобретает, как и у Н. Олейникова, лирический оттенок, но с еще более выраженным экзистенциальным подтекстом. Примечательна здесь и постмодернистская цитатность — аллюзия на пушкинские строки: «Сижу за решеткой в темнице сырой. Вскормленный в неволе орел молодой...»

²⁶ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Ленинград: Советский писатель, 1989. С. 394. На эту важную особенность поэзии обэриутов, в связи с комментарием Л. Гинзбург, обращает внимание Л. Акопян. См.: Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. С. 164.

Вот дождь идет, мы с тараканом
 Сидим у мокрого окна
 И вдаль глядим, где из тумана
 Встает желанная страна
 Как некий запредельный дым
 Я говорю с какой-то негой:
 Что, волосатый, улетим! —
 Я не могу, я только бегать
 Умею —
 Ну, бегай, бегай

Будучи представителями неофициального, андеграундного направления, художники соц-арта выражали свои умонастроения открыто, но при этом с высокой долей концептуализма. Так, Пригов, по мнению И. Скоропановой, «обнажал несоответствие реальной жизни представлениям, внушаемым о ней пропагандой, разрушал миф о выдающихся успехах советской литературы и о ее творцах как гордости Отечества»²⁷. Примечательно и то, что в стихотворениях поэта лирический компонент органично включается в ироническое высказывание, что дает возможность рассматривать наследие Пригова через призму постиронии.

Понимаемая нами как специфическое сочетание иронии и искренности, как осцилляция (колебание) между этими противоположными, на первый взгляд, модусами чувствования, постирония находит воплощение и в музыкальных сочинениях на стихи Пригова. Показательно в этом смысле произведение Сергея Беринского (1946–1998) «Слезы геральдической души» — десять стихотворений Дмитрия Александровича Пригова для тенора, художественного свиста и фортепиано (1991).

Московский концептуалист Пригов завершил работу над поэтическим сборником «Слезы геральдической души» в 1990 году. Иронический тонус многих строк этого цикла вступает в противоречие с идеей, изложенной в Предуведомлении к более раннему сборнику с почти одноименным названием — «Искренность на договорных началах или Слезы геральдической души» (1980). Текст его гласит: «Поэт тоже человек. То есть — ему не чуждо ничто человеческое. Так и мне захотелось сказать что-нибудь прямое, искреннее, даже сентиментальное. И только захотелось, как выплыли из темно-сладких пластов памяти строки: «Утомленное солнце тихо в море садилось...»,

²⁷ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. 3-е изд., испр., и доп. Москва: Флинта: Наука, 2001. С. 247.

«Рос на опушке клен, в березку клен тот был влюблен...», «Товарищ, товарищ, болят мои раны...». И плакал я. И понял я, что нет ничего более декоративного, чем искренний и страдающий поэт (Лермонтов, Есенин)...». Далее говорится о неких позывных, вызывающих «из сердца авторского и читательского глубоко личные слезы, которые, разливаясь, неложно блещут на всех изломах этого, почти канонического, орнамента, этого знака “Лирического”, который не подглядывает картинки жизни, но сам диктует жизни какой ей быть». Примечательна еще одна цитата поэта: «Хоть многие стихи и вызывают у читателей смех, мне самому, как видите, далеко не до смеха»²⁸.

Неслучайно название опуса Беринского апеллирует к названию упомянутого поэтического сборника. Откровенная ирония над образами советской действительности, заключенная и в избранных композитором стихотворениях, и в их музыкальных версиях, парадоксальным образом соотносится со словами «слезы», «душа» в заголовке сочинения, с лирическим тоном Предупреждения. Умение в художественной форме выразить «смех сквозь слезы» — вот то качество поэзии Пригова, которое, вероятно, привлекло композитора. Приведем его слова, сказанные в одном из интервью: «Пригов, мне кажется, поэт, который сумел оплакать нашу советскую жизнь в самых смешных, даже глумливых стихах»²⁹.

Цикл «Слезы геральдической души» представляет собой своеобразную музыкальную антологию творчества Пригова, квинтэссенцию интересовавших его тем и образов. Здесь и Милицанер — главный герой известного цикла «Апофеоз Милицанера», и Таракан, полюбившийся еще графоману Лебядкину и обэриутам. Бытовые, на первый взгляд, сюжеты сосуществуют в цикле с размышлениями на важные социальные темы: поэт и толпа («Романс»), национальный вопрос («Рефлексия»), власть и коррупция («Сентенция»).

Отдельный интерес представляют названия номеров, данные композитором. Некоторые из них характеризуют жанровую сторону музыкального материала («Романс», «Кант», «Песня»). Другие связаны с процессами человеческой психики, внутренними размышлениями и их результатом («Медитация», «Сентенция», «Рефлексия»). Эти наименования в очередной раз свидетельствуют об особой значимости для композитора лирико-субъективной стороны пригововской поэзии. Заголовок «Информационное сообщение» может трактоваться и как жанровое определение, и как ирония над эстетикой соцреализма.

²⁸ Пригов Д.А. Места: свое/чужое // Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 243.

²⁹ Советская музыка. 1991. № 1. С. 14.

Отметим музыкально-драматургические закономерности цикла. Комический и одновременно пугающий образ Милицанера становится здесь сквозным, появляясь в первом («Картина»), центральном — пятом — («Кант») и заключительном — десятом — («Речитатив и Апофеоз») номерах. Его неотъемлемым музыкальным атрибутом является оstinatная фигура в сопровождении, невольно соотносящаяся то ли с бетховенским мотивом судьбы, то ли с угрожающим стуком в дверь, которого в тоталитарном государстве боялись многие (ил. 1).

Lento, rubato *mf* *напевно*

Ко - гда здесь на по - сту сто - ит Ми - ли - ца - нер

sf *sf* *sf*

f *p* *mf* *p*

Ил. 1. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 1 («Картина»)

Усилению иронического модуса способствует эффект театрализации. В отдельных пьесах цикла (в частности, в первом номере) партия вокалиста дополняется художественным свистом — неотъемлемым атрибутом советских эстрадных программ (ил. 2).

14 311

с Мо - ря ви - ден Ми - ли - ци - о - нер и с Не - ба ви - ден Ми - ли - ци - о - нер и

Худ. свист

3 3 3 3

Ил. 2. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 1

Избирая общеизвестные жанрово-стилевые модели, композитор трактует их глубоко своеобразно. Так, баркарольный аккомпанемент, жанровый признак второго номера («Романс»), вступает в резкое противоречие с текстовым содержанием, а в светлый тональный колорит начального такта вскоре вторгаются диссонантные звучания. Кажущийся слишком бытовым, а потому комичным (чему способствует нередкий у Пригова элемент обценной лексики), этот сюжет транслирует идею одиночества поэта в толпе, ощущение им тотальной несправедливости (ил. 3).

14 *С пафосом*

я ведь по - эт я ведь гор - дость Рос - си - и я!

f

Ил. 3. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 2 («Романс»)

Абсурдистский сюжет о беседе человека с Тараканом «у мокрого окна» в третьем номере цикла парадоксально соотносится с заголовком «Медитация». Однако маска комичности быстро спадает, и на первый план выходят почти романтические мечты о свободе и счастье, которым, увы, не суждено сбыться. Примечательно использование вокального приема *falsetto*, который усиливает смысловую амбивалентность. Пение в намеренно неудобной для певца tessiture на *p* звучит одновременно буфонно и жалобно (ил. 4).

The image shows a musical score for a piece titled «Слезы геральдической души», No. 3. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the treble clef, 4/4 time, and begins with a *falsetto* marking and a dynamic *p*. The lyrics are: «Вот дождь и - дёт мы с та - ра - ка - ном». The piano accompaniment is in the bass clef, 4/4 time, and features a bass line with figures 5 and 6. The score includes a 9-measure rest for the vocal line.

Ил. 4. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 3 («Медитация»)

«Медитация» образует драматургическую арку с шестым номером цикла, носящим не менее оригинальный заголовок — «Рефлексия». Во-первых, сами названия пьес подчеркивают роль в них субъективного начала. Во-вторых, оба номера имеют глубокий философский подтекст, подводя к мысли о несбыточности светлых надежд. В-третьих, музыкальное решение пьес основано на исполнительской манере, схожей с мелодекламацией. Однако, если в «Медитации» вокальная партия при небольшом диапазоне имеет точную звуковысотность, то в «Рефлексии» звуковысотность приближительна. Стихотворный текст, произносимый почти «говорком», еще больше способствует созданию камерной обстановки, атмосферы откровенного диалога лицом к лицу. Появляется здесь и знакомая уже ритмическая фигура — музыкальный атрибут Милицанера (или шире — власти), озвученная стуком палочки по роялю (ил. 5).

Adagio. Rubato *задумчиво*
mp

Стран - на ли, ска - жем, жизнь ки -

sff
3
Ped. *sempre*

(по крышке рояля деревянной палочкой)

Ил. 5. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 6 («Рефлексия»)

Контрастом омузыкаленной речи служит вокальная реплика, приходящаяся на слова «и русский тоже жить пытается». Сопровождаемая ремаркой «очень выразительно», она выделяется из общего контекста динамически, звуковысотно и ритмически. Эта фраза становится смысловой кульминацией, обретая ясный мелодический контур и ритмические акценты почти на каждом слоге. Однако патетическое высказывание-исповедь вновь прерывается грозным стуком (ил. 6).

mf *очень выразительно*
f

грек И рус - ский то - же жить пы - та - ет - ся

f *sff* *sff*

(ord.)
8^{va}
Ped.

(по корпусу рояля ладонью)

Ил. 6. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 6 («Рефлексия»)

Избранные Беринским стихотворения Пригова, вошедшие в цикл «Слезы геральдической души», объединены общей темой — все они являются реакцией на современную политическую повестку. При этом с музыкальной точки зрения тексты на схожую тематику могут

решаться по-разному: порой откровенно комически, а порой приобретая драматические оттенки.

Так, два «Информационных сообщения» (№ 7 и № 8), образующие микроцикл, представляют собой пародию на новостные сюжеты. Поданные с пионерским задором, они уведомляют о том, что «был поруган президент Соединенных Штатов» (ил. 7).

7 *f* задорно

Вот из - бран

12

но - вый пре - зи - дент Со - е - ди - нён - ных Шта - тов по - ру - ган

Ил. 7. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 7 («Информационное сообщение»)

Контрастом этим «радостным» сообщениям служит следующая за ними «Песня». С-dur предыдущей пьесы сменяется здесь на cis-moll, а вместо широких вокальных ходов звучат ламентозные интонации, будто имитирующие дрожащий от волнения голос (ил. 8).

13

Я вы - шел из подь - ез - да из до - ма сво - е -

The musical score for Figure 8 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a rest for one measure, followed by the lyrics 'Я вы - шел из подь - ез - да из до - ма сво - е -'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and somewhat chaotic texture.

Ил. 8. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 9 («Песня»)

Драматургическое значение этого номера сосредоточено в заключительных строках приговского стихотворения. Во-первых, они позволяют определить «Песню» как трагическую кульминацию всего цикла, а во-вторых, концентрируют в себе противоположные смыслы, характерные для постиронии (примечательно в музыке Беринского просветление тонального колорита на словах «жить не захотел»):

32

жить не за - хо - тел

The musical score for Figure 9 continues from the previous system. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. It begins with the lyrics 'жить не за - хо - тел'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and somewhat chaotic texture.

Ил. 9. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 9 («Песня»)

Таким образом, рождению смысловой абмивалентности в сочинении Беринского способствует прежде всего прием контрастного контрапункта. Содержательное противоречие, воплощенное в одновременности на поэтическом и музыкальном уровнях, позволяет композитору отразить противоположные модусы чувствования, диалектику иронии и лирики.

Поэтический сборник Дмитрия Пригова «Слезы геральдической души» и одноименный опус Сергея Беринского представляют собой взгляд советских художников на современную им эпоху. Критическая оценка происходящего, ирония над сложившимся положением дел парадоксально связываются в сознании авторов с ностальгией

по советскому прошлому, ощущением собственной причастности к нему. Пригов и Беринский в художественной форме воссоздают атмосферу советской реальности, в которой «русский жить пытается», и с горечью осознают, что там вдали, «где из тумана встает желанная страна», им оказаться вряд ли суждено.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2024-31/Kozhevnikova_Berinskiy.mp3
Сергей Беринский — «Слёзы геральдической души». Б. Пружанский (тенор), Н. Пиеничникова (художественный свист), В. Чернелевский (фортепиано)

Одной из содержательных основ поэзии соц-арта является советская мифология³⁰. Между тем, советский миф представляет собой явление более широкого порядка. Ставший незыблемой частью коллективного сознания, отечественной ментальности, этот социокультурный феномен был направлен на поддержание существующего режима, прославление его достижений. Советский миф в искусстве отмечен способностью трансформироваться, демонстрируя различные жанровые модели, что подтверждается сочинениями отечественных композиторов XX–XXI веков. Примечательно и то, как в заданных авторами жанровых условиях советский миф взаимодействует с явлением постиронии.

В симфонии Леонида Десятникова (р. 1955) «Зима священная» для солистов, хора и оркестра (1998) в ироничной форме обыгрываются культурные мифологемы советского периода (миф о Москве-столице, миф о Чайковском, миф о спорте и другие). По-пионерски инфантильный характер ликования, плакатность, дух тоталитаризма сосуществуют в этом сочинении с субъективно-лирическими переживаниями. Об этом свидетельствуют посвящение матери композитора, ностальгический характер некоторых частей (например, «Три желания»). В результате органичного соединения противоположностей

³⁰ Советская мифология послужила благодатной почвой для авторской рефлексии, воплотившись в музыке, поэзии, живописи через призму иронического и постиронического мироощущения. В подобных примерах на место прямой сатиры, выходит искренность, прикрытая иронией (или ирония, прикрытая искренностью). Наложение друг на друга смысловых слоев, колебание между противоположными модусами чувствования приобретает характер своеобразной тайнописи, где об отношении автора к изображаемой действительности приходится только догадываться.

(искренности и иронии, своего и чужого) возникает сложный комплекс ощущений — постирония.

Уникальность «Зимы священной» заключается в том, что постирония реализует себя не только на уровне художественного текста, но даже на уровне истории создания сочинения. В основе произведения — текст советского учебника по английскому языку «Stories for Boys and Girls» («Рассказы для мальчиков и девочек»), найденного взрослым композитором на чердаке. По воспоминаниям Л. Десятникова, уже тогда у него возникли смешанные чувства: ощущение психологической дистанции и одновременно ментальной близости к советской истории.

В связи с проблемой соотношения иронии и искренности отдельный интерес представляет название сочинения. В первую очередь угадывается словесная игра с названием балета И. Стравинского «Весна священная». Однако Л. Десятников намеренно меняет время года в названии: метафора «зима священная» — не просто остроумная шутка, но и субъективный взгляд автора на советскую историю. Композитор объясняет смысл названия сочинения следующим образом: «Зима, если говорить о временах года, — не самое лучшее время. В моем случае это некая постыдная советская история. Священная — потому что многие книги СССР несли в себе сакральные тексты»³¹.

Важен еще один аспект восприятия «Зимы священной» — детский взгляд на советскую реальность. Детское начало в сочинении реализуется в двух ипостасях: с одной стороны наивный, трогательный, ранимый облик советского ребенка («Из детства Чайковского», «Три желания»), с другой — приподнятый пионерский дух, целеустремленность и патриотизм подрастающего поколения («Спорт»). Такой оригинальный метод, вероятно, был избран Л. Десятниковым неслучайно. Исследователи неоднократно отмечали, что инфантилизм — типичное качество мирозерцания советского человека. Советский философ Мераб Мамардашвили сформулировал эту идею следующим образом: «Извечное рабство не даёт расти. Рабы остаются детьми, не вырастают»³².

Итак, воплощая наиболее популярные культурные мифы советского периода, Л. Десятников избирает уникальную манеру подачи материала. Авторское отношение к советским нарративам приобретает критико-ностальгический характер. Этот модус в разной степени пронизывает все части симфонии.

³¹ Цитата из интервью с композитором в журнале «Эксперт Северо-Запад» № 48 (645) от 02.12.2013.

³² Мамардашвили М. Записи в ежедневнике (начало и середина 80-х годов) // Мамардашвили М. Необходимость себя. Москва: Лабиринт, 1996. С. 184.

Распространенный в 20–30-е годы XX века миф о Москве-столице получил оригинальное воплощение в музыке второй части симфонии — «Москва — столица нашей родины» (ил. 10). Композитор объединил в цельную композицию музыкальные символы мифа о Москве: апофеозный характер звучания, фанфарные интонации.

Ил. 10. «Москва — столица нашей родины» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Остроумным дополнением в воплощении нарочито парадного образа служат хоровые реплики, смысловое наполнение которых сводится к восхвалению, возвеличиванию столицы. Выразительным средством литературного текста становится гипербола — художественный прием, характерный для сферы комического.

Москва — наша столица.
 Она охватывает сотни квадратных километров...
 Наша столица.
 Вам понадобится больше месяца,
 Чтобы пройтись по всем улицам Москвы.
 В Москве много миллионов людей.
 Более шести из них — школьники.
 Сотни тысяч лучших рабочих страны
 Трудятся на московских заводах.
 В Москве многих великих ученых,
 Много великих художников,

Много великих педагогов и музыкантов.

Они тоже работают на свою страну.

Москва – сердце нашей страны.

Здесь живет и работает великий Сталин³³.

Музыкальное оформление части органично соотносится с ее текстовым содержанием. Л. Десятников, используя гимн и марш как своего рода жанровые скрепы всей композиции, раскрывает зажигательно-утверждающую грань советского мифа о Москве-столице. Возникающая урбанистическая картина города — оригинальное авторское решение с точки зрения концепции всего сочинения. Образ грандиозности Москвы, который рождается в сознании с первых тактов сочинения, является одновременно величественным и пугающим. В той же степени масштабным и грандиозным будет разрушение всей этой музыкальной конструкции в пятой части симфонии.

Итак, упомянутые музыкальные средства в контексте сочинения Л. Десятникова выполняют функцию намеренно заимствованных стилевых атрибутов. С их помощью автор остроумно и с немалой долей иронии воплотил в музыке тот культ Москвы-столицы, который охватил массовое сознание людей в советское время.

Интересно, что обращение к советскому мифу о Москве-столице носило в творчестве Л. Десятникова отнюдь не эпизодический характер. Уже через два года после создания симфонии «Зима священная» появляется «Песня колхозника о Москве», написанная для фильма А. Зельдовича «Москва». Торжественно-приподнятый, плакатный характер текста считывается с первых строк:

Из далекого вольного края

Свой привет мы тебе принесли.

Здравствуй, наша столица родная!

Здравствуй, сердце российской земли.

Наивная quasi-детская вокальная манера исполнения вступает в противоречие с почти сакральным звучанием колокола. Таким образом, миф о Москве-столице вновь получает неоднозначное с эмоциональной точки зрения воплощение.

Совсем иначе воспринимается четвертая часть симфонии — «Из детства Чайковского» (ил. 11). В советском мифе П. Чайковский существует как мальчик с необыкновенно тонкой душевной

33 Здесь и далее перевод с английского сделан автором работы.

организацией. Трогательный, хрупкий и ранимый, он настолько остро ощущал музыку, что в момент прослушивания мог расплакаться от невыносимо сильных эмоций и чувств. Другая сторона П. Чайковского как культурного мифа — зрелый композитор, автор лучших образцов отечественной музыкальной литературы.

Исключительной важностью фигура П. Чайковского обладает и для Л. Десятникова. Однако его отношение в большей степени основано на глубокой эмпатии к композитору-романтику, нежели на культе личности всенародного любимца. «Чайковского мне безмерно жалко», — признался автор «Зимы священной» в одном из интервью.

В центре повествования четвертой части симфонии лежит хрестоматийный эпизод из детства Пети Чайковского, иллюстрирующий необычайное музыкальное чутье гениального ребенка. В связи с этим особо трепетным чувством наполнен образ матери, воплощенный в партии солистки.

Чайковский был великим композитором.
 Чайковский родился на Урале.
 Весь мир знает его имя — Чайковский...
 Мама Чайковского прекрасно пела,
 И мальчик часто ее слушал.
 Однажды его мама пела,
 А маленький Петя сидел и слушал.
 Вдруг он вскочил, выбежал из комнаты и начал плакать.
 Его мама вышла за ним и спросила: «В чем дело?»,
 Но он ответил лишь: «Музыка, музыка!»
 Будучи маленьким, он часто подходил к фортепиано и играл.
 Его мама и папа заметили это,
 И, когда мальчику было пять лет,
 Они начали учить его музыке.
 Его старшие брат и сестра брали уроки французского.
 Маленький Петя тоже хотел брать уроки французского.
 Когда ему было шесть лет, он читал и писал стихи по-французски.
 Дома его называли: «Наш маленький Пушкин»

Интонационно-гармонической основой части становится выразительная последовательность аккордов, напоминающая фрагменты некоторых фортепианных миниатюр П. Чайковского. Элегическая краска тональности *f-moll*; характерное обыгрывание функций *T* и *DD*; межтактовые синкопы, несколько сглаживающие общую ритмическую пульсацию, — все это пронизывает музыку части лирическим импульсом:

101

Cha a.a.a.ai.kov - sky, was a great com - po - ser.
 .kov - sky, Cha

Cha a.a.a.ai.kov - sky, was a great com - po - ser.
 .kov - sky, Cha

Ил. 11. «Из детства Чайковского» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Жалобный тон музыкального высказывания достигает своей кульминации с появлением ламентозной реплики солистки. Исполнительская ремарка «crying» («плач») подчеркивает высокую степень эмоционального накала (ил. 12).

S. solo (crying) *mf* A... A...

and be - gan to cry, and be - gan to cry, and be - gan to cry.
mf mp

and be - gan to cry.

110

Archi *fp f fp f p*

Ил. 12. «Из детства Чайковского» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Миф о спорте — еще один важнейший компонент советской культуры. Ориентация на здоровый образ жизни, регулярные занятия физической культурой способны были сформировать крепкого, выносливого человека и, как следствие, сильную нацию.

Плакаты того времени пестрили многочисленными лозунгами: «Занимайтесь спортом», «Молодежь, на лыжи», «Товарищи, на зарядку». Миф о спорте нашел отражение в работах советских художников: футболисты, гимнасты, пловцы стали центральными героями картин А. Дейнеки, Ю. Пименова, С. Лучишкина. Объемное воплощение атлетичных силуэтов находим в скульптурах М. Манизера («Штангист», «Дискоболка»), А. Степаняна («Пловчиха», «Девушка с мячом»). Композиторы советского времени не могли обойти стороной спортивную тематику: государственная власть, нацеленная на создание культа спорта в стране, давала авторам заказы на соответствующие сюжеты. Так, в конце 1920-х годов Управлением государственных театров был объявлен конкурс на сценарий современного балета. Лучшим было признано либретто кинорежиссёра А. Ивановского «Динамиада» о приключениях советской футбольной команды за рубежом, а музыку заказали Д. Шостаковичу. Так появился его знаменитый балет «Золотой век».

В симфонии «Зима священная» Л. Десятникова V часть — «Спорт» (ил. 13) — являет собой зону перелома. В начале части реплики а саррелла звучат как заклинание. Сдержанное движение и хоральный склад фактуры образуют смысловое противоречие с агитационным характером текста («Приходите на спортивную площадку, девочки и мальчики... Спорт сделает вас здоровыми и веселыми»):

Adagio $\text{♩} = 69$

A.
T.
B.

Come to the sports ground, girls and boys. There you will gather health and joys.

Come to the sports ground, girls and boys. There you will gather health and joys.

Ил. 13. «Спорт» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

В разделе *Questo tempo* градус эмоционального напряжения возрастает. Заклинательный характер подчеркивается повторением ключевых слов. Особый нервный импульс задает остигатное звучание отдельных интонаций в партии бас-кларнета, к которому постепенно подключаются другие инструменты оркестра (ил. 14).

2. Спорт

Cl. b.

T.
Coro
B.

Sport makes you stand steady, steady and

V-le

Vc.

Cb. div.

175

Cl. (B)

Cl. (A)

Cl. b.

Fag.

1. 2.

pp

T.
Coro
B.

firm [m:], read - y, read - y lo

sfpp

176

V-le

Vc.

Cb. div.

pp

Ил. 14. «Спорт» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Раздел Marcia — кульминация парадно-ликующей линии симфонии, своеобразная точка невозврата в контексте целостной драматургии сочинения. Композитор активно задействует тембровые ресурсы хора, оркестра и, как следствие, более рельефно очерчивает жанровый облик раздела. В совокупности с текстовым содержанием перечисленные музыкальные приемы не только создают торжественный характер звучания: нося характер агитации, внушения, они оказывают мощное психологическое воздействие (ил. 15).

Плечом к плечу..
 Маршируйте на Красную площадь,
 Пойте веселую советскую песню

Жизнеутверждающим пафосом проникнуто гимническое проведение материала вступления (ц. 184). Но достигнув динамической и драматургической вершины, массивный звуковой пласт начинает распадаться на отдельные элементы. Композитор комментирует этот процесс следующим образом: «Празднично-ликующее строение рушится. Хор и оркестр исполняют разрозненные музыкальные фразы, которые относятся к музыке предыдущих частей. Возникает ужасный эффект, который сталинские идеологи назвали бы словом “какофония”. Хоровая часть этого эпизода построена как катехизис — по принципу “вопрос-ответ”»³⁴.

Действительно, традиционная для учебника рубрика «повторение материала» трактуется Десятниковым как «доказательство от противного». Разрозненные возгласы хора, иногда переходящие на шепот или крик, бессвязные звуки отдельных инструментов оркестра окончательно рушат интонационный склад и формообразующую структуру части. С концептуальной точки зрения подобный исход воспринимается как обреченность, уничтожение того, что долго и слепо культивировалось. Возникает парадокс между текстом и музыкальной логикой развития материала. С одной стороны — незамысловатое текстовое содержание, над которым автор словно иронизирует, с другой — тревожное предчувствие разрушения, созревающее постепенно с самого начала.

Лирическое послесловие симфонии — заключительная VI часть «Три желания». В ней усиливается сентиментальное начало, в большей степени проявляется субъективное отношение автора. Текстовое содержание части основано на размышлении о мечтах советского ребенка:

Я хочу быть пилотом,
Я хочу научиться летать,
Быть сталинским соколом
Высоко в голубом небе.
Я хочу быть солдатом,
Чтобы охранять свободу своего народа.
Или моряком — сильным и крепким,
Чтобы охранять их в море.
И пилот, солдат, моряк
В небе, в море, на земле.
Я всегда буду служить своему народу

34 Цитата взята из интервью композитора для YouTube-канала «musicAeterna»: <https://youtu.be/7aYUY3B5fco?si=-X2eHxL730s85fzF>.

Allegro $\text{♩} = 112$

FL

Cl. (B)

205

FL

Cl.

S. solo

2 V-ni I soli

p

I want to be a pi- lot.

f

quasi eco

mp

p

pp

ppp

f

mp

p

pp

Ил. 16. «Три желания» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

В промежутках между репликами сопрано деревянным духовым поручается мелодическая функция: мягкие тембры флейты и кларнета вступают в выразительный «диалог» (ил. 17).

210

FL

Cl.

210

V-ni II

V-le

Vc.

mf

p

mf

p

mf

p

Ил. 17. «Три желания» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Часть «Три желания» выполняет важнейшую драматургическую функцию. Сам композитор комментирует это следующим образом: «Финал снимает монументальность предыдущих частей». Действительно, завершая цикл не грандиозным музыкальным сооружением, которое затем так концептуально разрушается (часть «Спорт»), а камерным, почти интимным высказыванием (часть «Три желания»), композитор утверждает значение лирического начала в симфонии.

Такое музыкально-драматургическое решение еще раз свидетельствует о том, что авторская ирония над советским прошлым тесно соприкасается в сочинении с глубинным ощущением ностальгии и собственной причастности к этому прошлому. В одном из интервью Л. Десятников объясняет свою идею: «Масштаб и монументальность этой вещи — мнимая. Тексты тщатся быть чем-то большим, чем они являются. Это кукольный театр, в котором маленькая куколка мнит себя божеством»³⁵. Постироничный авторский жест очевиден: противоречие между внешней грандиозностью и одновременно сентиментальной сопричастностью изображаемому оказывается неразрешимым.

MP3

http://sias.ru/upload/music/2024-31/Kozhevnikova_Desyatnikov.mp3

Леонид Десятников — «Зима священная 1949 года». Виннипегский симфонический оркестр, дирижер Андрей Борейко

Как видим, воплощение постиронии в творчестве современных российских композиторов (сюда же — произведения М. Булошникова, рассмотренные нами в ранее опубликованной статье) достаточно разнообразно. Литературные корни этого явления широки: подобные тенденции были намечены уже в начале XX века, в поэзии сатириков, и нашли художественное продолжение в творчестве представителей ОБЭРИУ (Олейников, Хармс) и соц-арта (Пригов, Иргеньев).

Музыкальные лики постиронии обнаруживаются в сочинениях разных жанров, однако наиболее рельефно они отражены в музыке со словом³⁶. Преобладание вокальных жанров связано в данном случае

³⁵ Из того же интервью.

³⁶ В инструментальной музыке постирония также предполагает смысловую двуплановость. Контрастный контрапункт реализуется в данном случае благодаря названию сочинения, авторскому комментарию, используемым жанрово-стилевым моделям, цитатам и аллюзиям. Упомянем в этой связи сочинения В. Сильвестрова («Китч-музыка»),

с амбивалентной сущностью самого метода постиронии. Смысловое противоречие, заключенное в нем, требует наличия в тексте как минимум двух пластов, способных в одновременности воплощать противоположные модусы чувствования. Наиболее подходящим для этого оказывается прием контрастного контрапункта, в данном случае — контрапункта слова и музыки, при котором иронический и лирический компоненты, реализуемые на поэтическом и музыкальном уровнях, развиваются параллельно.

Проанализированные в работе музыкальные образцы дают возможность выявить и другие черты постиронии. Среди них — тесная связь с принципом осцилляции. При этом колебание между иронией и искренностью часто воплощается не только в художественном тексте, но также на уровне названия и авторского комментария. Кроме того, постирония нередко предполагает взгляд в прошлое через призму объективного и субъективного начал, стремление к личной интерпретации предшествующих событий. Отсюда — ретроспекция как концептуальная основа сочинения, а также рефлексия, результатом которой становятся ощущение собственной принадлежности к прошлому, ностальгия или намеренное увеличение психологической дистанции.

Наиболее репрезентативными образцами упомянутых качеств постиронии являются сочинения, в основе которых лежит советская мифология и, в частности, сочинения, решенные в русле традиций соц-арта. Формирование критико-ностальгического отношения авторов к советским и постсоветским реалиям предполагает наличие

Р. Щедрина («Российские фотографии»), Э. Денисова («Пароход плывет мимо пристани»). По мнению А. Даниловой, упомянутая пьеса Денисова «содержит не только иронию по отношению к породившей его культуре <...>, но и ностальгический оттенок и даже некоторую эстетизацию ушедшей в прошлое эпохи». См.: *Данилова А. Советский музыкальный миф и эстетика соц-арта в творчестве Э. Денисова // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 34. С. 113.*

Примечательно и то, как постирония воплощается в современной музыке неакадемических жанров. Показательно в этом смысле творчество петербургской андеграундной группы Shortparis. Их композиции «Двадцать», «Говорит Москва» и другие демонстрируют осмысление советской культуры через призму постироничного мироощущения. Живые выступления группы нередко тяготеют к перформативным практикам, а тексты обнаруживают параллели с поэзией Серебряного века, обэриутов и постмодернистов. Музыкальный журналист Петр Полещук отмечает: «Там, где условные Queen <...> использовали эстетику кэмпя, Shortparis прибегают к постиронии». См.: *Полещук П. SHORTPARIS: Эстетика парадокса // Muzstorona. 27.12.2018. Статья доступна по ссылке: <https://click.ru/3F348y>.*

временной дистанции, от которой зависит степень выраженности иронического и лирического компонентов.

Анализ рассмотренных нами произведений позволяет прийти к следующему выводу: увеличение временной дистанции способствует усилению лирико-рефлексивного начала по отношению к избираемому объекту. Подобная закономерность связана, в первую очередь, с механизмом человеческой памяти: наше отношение к тем или иным событиям/явлениям меняется по мере удаления их в прошлое. В рассмотренном сочинении Беринского образы советской и постсоветской культуры свежи, конкретны и материальны, поэтому элементы критического, а порой сатирического начала выражены сильнее. В отдельных номерах симфонии Десятникова подчеркивается дистанцированность, ощущение ностальгии и завуалированность образов — прошлое находится словно в «дымке» воспоминаний.

Таким образом, реакция отечественных композиторов XX–XXI веков на советские и постсоветские реалии различна в художественном отношении. Отсюда вытекают и многочисленные жанрово-стилевые варианты воплощения советского мифа, поэзии соц-арта. Баланс между противоположными модусами чувствования в этих сочинениях также различен, неизменным остается лишь критико-ностальгическое мировосприятие, постироничный авторский жест, заключающий в себе дистанцированное и одновременно субъективно-искреннее авторское высказывание.

Приведенные нами примеры постиронии не исчерпывают всей картины этого явления в отечественной музыке. Детальный анализ других опусов в обозначенном ракурсе может стать темой отдельных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995.
- 2 *Артемьева Т., Смирнов И., Тропп Э., Тульчинский Г., Эпштейн М.* Проективный философский словарь. Санкт-Петербург: Международная кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике Санкт-Петербургского научного центра РАН, 2002.
- 3 *Брежнева И.* Камерно-вокальное творчество Д.Д. Шостаковича. Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1986.
- 4 *Брызгалова Е.* Творчество сатириков в литературной парадигме серебряного века. Дис. ... докт. филологических наук. Тверь, 2005.
- 5 *Васина-Гроссман В.* Мастера советского романа. Москва: Музыка, 1968.
- 6 *Гинзбург Л.* О лирике. Ленинград: Советский писатель, 1974.
- 7 *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Ленинград: Советский писатель, 1989.
- 8 *Данилова А.* Советский музыкальный миф и эстетика соц-арта в творчестве Э. Денисова // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 34. С. 157–159.
- 9 *Зубков А.* Постирония как современное явление в отечественном интернет-пространстве. Сборник статей XX Всероссийской научно-практической конференции. В 2 томах. Том 1. Киров: ВятГУ, 2020. С. 131–139.
- 10 *Кожевникова В.А.* Литературные и музыкальные лики постиронии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61.
- 11 *Кожевникова В.А.* Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забытые мотивы» Марка Булошников // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 278–293.
- 12 *Колтоновская Е.* Новая сатира // Сибирская жизнь. Томск. 1910. № 192 (29 августа). С. 3.
- 13 *Лаврецкий Н.* Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3. Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов (kinoart.ru).
- 14 *Мамардашвили М.* Записи в ежедневнике (начало и середина 80-х годов) // Мамардашвили М. Необходимость себя. Москва: Лабиринт, 1996.
- 15 *Масалов А.* Пост-ирония и «мерцание»: к вопросу о некоторых типологических схождениях русского рэпа и актуальных поэтических практик // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Екатеринбург: [б.и.], 2020. С. 22–31.
- 16 *Муравьев В.* Предисловие [О прогивоиронии] // Ерофеев В. Москва — Петушки. Москва: Интербук, 1990. С. 8–13.

- 17 *Налбандян М.* Музыкальный юмор в вокальном цикле Д.Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саши Черного // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 103–109.
- 18 *Нестеренко Е.* Счастье творческого общения // Музыкальные кадры. 1976. № 7. С. 2–3.
- 19 *Павлов А.* Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. Т. 28. № 6, 2018. С. 1–19.
- 20 *Павлов А.* Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 3. С. 16–31.
- 21 Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и коммент. И.Д. Гликмана. Москва: DSCH; Санкт-Петербург: Композитор, 1993.
- 22 *Пригов Д.А.* Места: свое/чужое // Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- 23 *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. 3-е изд., испр., и доп. Москва: Флинта: Наука, 2001.
- 24 *Ходасевич В.* Поэзия капитана Лебядкина // Часть речи. Альманах литературы и искусства / Ред. Г. Поляк. 1983/84. № 4–5. С. 36–43.
- 25 *Хрущева Н.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. Москва: Рипол–Классик, 2020.
- 26 *Черный С.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 1: Сатиры и лирика. Стихотворения. 1905–1916 / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. Москва: Эллис Лак, 1996.
- 27 *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000.
- 28 *Hoffman L.* Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016.
- 29 *Konstantinou L.* Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 87–102.

REFERENCES

- 1 Akopyan [Hakobian] L. Analiz glubinnoy strukturi muzikal'nogo teksta [Analysis of the Deep Structure of Music Text]. Moscow: Praktika, 1995.
- 2 Artem'eva T., Smirnov I., Tropp Ė., Tul'chinskiy G., Ėpshteyn M. Proektivniy filosofskiy slovar' [Projective Philosophica Dictionary]. Saint Petersburg: Mezhdunarodnaya kafedra (YUNESKO) po filosofii i ėtike Sankt-Peterburgskogo nauchnogo centra RAN [International UNESCO Chair of Philosophy and Ethics, Saint Petersburg Centre of the Russian Academy of Sciences], 2002.
- 3 Brezhneva I. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D.D. Shostakovicha [Shostakovich's Chamber-Vocal Oeuvre]. PhD dissertation (Art History). Moscow, 1986.
- 4 Brizgalova E. Tvorchestvo satirikoncev v literaturnoy paradigme serebryanogo veka [The Oeuvre of the Authors of *Satyricon* in the Literary Paradigm of the Silver Age]. Dr. Sci. dissertation (Philology). Tver', 2005.
- 5 Vasina-Grossman V. Mastera sovetskogo romansa [Masters of the Soviet Art Song]. Moscow: Muzika, 1968.
- 6 Ginzburg L. O lirike [On Lyric Poetry]. Leningrad: Sovetskiy pisatel' [Soviet Writer], 1974.
- 7 Ginzburg L. Chelovek za pis'mennim stolom [Man by a Writing Desk]. Leningrad: Sovetskiy pisatel' [Soviet Writer], 1989.
- 8 Danilova A. Sovetskiy muzikal'niy mif i ėстетика soc-arta v tvorchestve Ė. Denisova [The Soviet Musical Myth and the Aesthetics of Soc-Art in the Oeuvre of Edison Denisov] // Problemi sovremennoy nauki i obrazovaniya [Problems of Contemporary Science and Education]. 2015. No. 34. P. 157–159.
- 9 Zubkov A. Postironiya kak sovremennoe yavlenie v otechestvennom internet-prostranstve [Postirony as a Contemporary Phenomenon in the Russian Internet Space] // Sbornik statey XX Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferencii. V 2 tomakh. Tom 1 [Collection of Articles of the All-Russian Scholarly-Practical Conference. In 2 volumes. Vol. 1]. Kirov: VyatGU [Vyatka State University], 2020. P. 131–139.
- 10 Kozhevnikova V. Literaturnie i muzikal'nie liki postironii [Literary and Musical Facets of Postirony] // Actual'nie problemi visshego muzikal'nogo obrazovaniya [Topical Problems of Higher Musical Education]. 2023. No. 3 (70). P. 56–61.
- 11 Kozhevnikova V. Muzikal'nie liki postironii: "Grustniy raĕk" i "Zabitie motivy Marka Buloshnikova [Musical Facets of Postirony: Mark Buloshnikov's *Sad Raĕk* and *Forgotten Motifs*] // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatoire]. Vol. 15. Issue 2 (June 2024). P. 278–293.
- 12 Koltonovskaya E. Novaya satira [A New Satire] // Sibirskaya zhizn' [Siberian Life]. 1910. No. 5. P. 3–18.
- 13 Lavreckiy N. Ya takaya meta-meta: postironiya kak glavniy trend v kino 2010-kh godov [I'm So Meta-Meta: Postirony as the Principal Trend in the Cinema of the 2010s] // Iskusstvo kino [Art of Cinema]. 2019. No.3. YA takaya meta-meta: postironiya kak glavniy trend v kino 2010-kh godov (kinoart.ru).
- 14 Mamardashvili M. Zapisi v ezhednevnikе (nachalo i seredina 80-kh godov) [Notes in a Diary (early and mid-1980s)] // Mamardashvili M. Neobkhodimost' sebya [A Necessity of Oneself]. Moscow: Labirint, 1996.

- 15 Masalov A. Post-ironiya i “mercanie”: k voprosu o nekotorykh tipologicheskikh skhozhdeniyaх russkogo repa i aktual’nykh poeticheskikh praktik [Postirony and “Blinking”: On the Question of Some Typological Similarities between the Russian Rap and the Actual Poetic Practices // Russkaya rok-poëziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnykh trudov [Russian Rock-Poetry: Text and Context. Collection of Scholarly Writings] Ekaterinburg: [s.p.], 2020. P. 22–31.
- 16 Murav’ev V. Predislovie [O protivoironii] [Preface (About Couter-Irony)] // Erofeev V. Moskva–Petushki [Moscow – Petushki]. Moscow: Interbuk [Interbook], 1990. P. 8–15.
- 17 Nalbandyan M. Muzikal’nyi yumor v vokal’nom cikle D.D. Shostakovicha “Satiři” na stikhi Sashi Chernogo [Musical Humour in Shostakovich’s Vocal Cycle *Satires* to Verses by Sasha Cherny] // Yuzhno-Rossiyskiy muzikal’nyi al’manakh [South-Russian Musical Almanac]. 2022. No. 2. P. 103–109.
- 18 Nesterenko E. Schast’e tvorcheskogo obshcheniya [The Blessing of Creative Communication] // Muzikal’nie kadri [Musical Cadres]. 1976. No. 7. P. 2–3.
- 19 Pavlov A. Obrazi sovremennosti v XXI veke: metamodernizm [Images of the Present in the 21st Century: Metamodernism] // Logos. Vol. 28. No. 6, 2018. P. 1–19.
- 20 Pavlov A. Divnyi, noviy “cifrovoy mir”: postironiya kak cennostnaya ustanovka mirovozzreniya millenialov [The Brave New “Digital World”: Postirony as the Value-Related Attitude of the Millennial Generation] // Gorizonti gumanitarnogo znaniya [Horizons of the Humanities]. 2019. No. 3. P. 16–31.
- 21 Pis’ma k drugu: Pis’ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu [Letters to a Friend. Dmitriy Shostakovich’s Letters to Isaak Glikman] / compiled and commented by I. Glikman. Moscow: DSCH; Saint Petersburg: Kompozitor, 1993.
- 22 Prigov D. Mesta: svoë/chuzhoe [Places: One’s Own/Other’s] // Sbranie sochineniy v 5 tomakh. Tom 4 [Collected Works in 5 volumes. Volume 4]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2019.
- 23 Skoropanova I. Russkaya postmodernistskaya literatura. Uchebnoe posobie [Russian Post-Modernist Literature. A Textbook]. 3rd edition, corrected and enlarged. Moscow: Flinta: Nauka [Science], 2001.
- 24 Khodasevich V. Poëziya kapitana Lebyadkina [Captain Lebyadkin’s Poetry] // Chast’ rechi. Al’manakh literatūri i iskusstva [Part of Speech. Literary and Artistic Almanac] / Ed. by G. Polyak. 1983/84. No. 4–5. P. 36–43.
- 25 Khrushcheva N. Metamodern v muzike i vokrug nee [Metamodern in and Around Music]. Moscow: Ripol–Klassik, 2020.
- 26 Chërnii S. Sbranie sochineniy v 5 t. 1: Satiři i lirika. Stikhotvoreniya. 1905–1916 [Collected Works in 5 volumes. Vol. 1: Satires and Lyric Poetry. Poems of 1905–16] / compiled, edited and commented by A. Ivanov. Moscow: Ellis Lak [Ellis Luck], 1996.
- 27 Ėpshteyn [Epstein] M. Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya [Postmodernism in Russia. Literature and Theory]. Moscow: R. Ėlinin, 2000.
- 28 Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016.
- 29 Konstantinou L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 87–102.