

УДК 7.03

ПОСТИРОНИЯ КАК МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ТЕРМИН

*Хрущева Н. А.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3., литера «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Термин «постирония» сегодня становится все более популярным, особенно среди блогеров, тинейджеров и хипстеров. В статье предпринимается попытка поместить явление постиронии в контекст музыковедения. Постирония, понимаемая как «обратная ирония», ирония, вывернутая наизнанку, и «новая прямота», позволяет по-новому взглянуть на ряд музыкальных феноменов современности и, одновременно, иначе высветить отдельные явления в музыке прошлых веков.

Ключевые слова: постирония, ирония, новая музыка, метамодерн.

POST-IRONY AS A MUSICOLOGICAL TERM

*Khroustcheva N. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatral'naya sq., 3, lit. A, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The term of a “post-irony” is becoming more and more influential, especially among bloggers, teenagers and hipsters. The article is devoted to phenomenon of post-irony in the context of musicology. Post-irony is understood as the reverse irony, irony which is inside out and «a new directness» allows us to take a fresh look at a number of modern musical phenomenon and at the same time highlights in a new way some of phenomenon of music of the past.

Keywords: post-irony, irony, new music, metamodern.

Термин «постирония» сегодня чаще используется рэперами, блогерами и школьниками, чем профессорами и историками музыки («Постирония — это Слава Гнойный», — говорит видеоблогер П. Шумин [1]). Можно констатировать своеобразную «моду» на постиронию, которая в какой-то степени затрудняет фундаментальный научный анализ этого явления. В то же время очевидно, что время говорить о постиронии пришло: эпоха четвертой промышленной революции и метамодерна порождает феномены, которые невозможно адекватно проанализировать без привлечения этого понятия.

Постирония — это двойной переворот высказывания: ироническое переворачивается, чтобы снова стать серьезным, но эта серьезность — не такая, какой была изначально, а новая прямота на следующем витке спирали. В широком смысле она отражает идею осцилляции (колебания), заявленную в метамодернистском манифесте Л. Тернера [2]: это качание между двумя противоположными смысловыми полюсами, т. е. между *прямотой* и *иронией*.

Ирония (от греч. *Eiroineia* — «отговорка», «притворство») как термин, феномен, способ высказывания, эстетический принцип, кажется, лежит в основании не только искусства, но и самого человеческого существования. Каждая эпоха, а иногда и художественное направление, приносила с собой свой тип иронии. Можно говорить об иронии античной (сократовской), романтической, экзистенциальной (у Кьеркегора), символистской, постмодернистской, площадной и многих других (причем в ряде случаев речь будет идти о совершенно разных явлениях). Однако при всем разнообразии видов иронии можно выделить главное, что их объединяет: *это утверждение чего-либо через внешнее его отрицание*. Постирония в этом смысле представляет собой противоположное иронии явление: она утверждает что-либо через, наоборот. Постирония — это как бы ирония, вывернутая наизнанку, *обратная ирония*.

Постирония приходит после всех видов иронии, и вбирает в себя черты многих из них.

Ирония Сократа была направлена на поиск, рождение истины с помощью «майевтики», однако в ней была заложена потенциальная софистичность, возможность смыслового переворота (за что философы-эвристики осуждали Сократа). Данная черта свойственна и постиронии. Однако если ирония Сократа была философским методом, то постирония является эстетическим явлением.

Подобно *романтической иронии* постирония порождает эйфорическое переживание и включает в себя противоположности: «...именно здесь дух художника должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И этот над всем царящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией», — пишет Зольгер [3, с. 381]. При этом, если романтическая ирония может быть разрушительной (не случайно Гегель осуждал ее за «абсолютную отрицательность»), то постирония, скорее, созидательна, т. к. не нацелена на уничтожение смыслов. Чрезвычайно важно, что романтическая ирония является атрибутом гения (художника, творца), а постирония принадлежит всем: последняя принципиально неэлитарна и напрямую не связана с актом искусства.

Экзистенциальная ирония (понятие Кьеркегора) также близка постиронии возможностью балансировать между серьезностью и несерьезностью¹, однако,

¹ Теоретики метамодекна впоследствии назовут эту способность осцилляцией.

у Кьеркегора ироник — это совершенно особый тип личности, действующий в истории, персонаж-трикстер, каким, к примеру, был Сократ.

Смысловая осцилляция сближает постиронию и с описанным М. Бахтиным *площадным смехом*. В площадном смехе также наблюдается инверсия «верха» и «низа», как телесного, так и космогонического. Другое сходство проявляется в отношении к вертикальным структурам, шире — метанарративам. Несмотря на то, что карнавальность переворачивает иерархию, она, тем не менее, завязана на ее существовании: опровергнуть можно только то, что отчетливым образом существует. В конечном счете, площадная ирония служит укреплению вертикальной иерархии, и в этом она сближается с постиронией, которая невозможна без воскрешения «убитых» постмодерном метанарративов; подобно тому как площадной смех только подчеркивал власть церкви, постирония только утверждает существование метанарративов. Но в этой же области коренится их различие: если площадная ирония работала с реально существующей иерархией, то постирония приходит уже после «смерти Бога», а значит, вертикаль и иерархичность постиронии носят ностальгический, ирреальный характер.

Отправной точкой для постиронии становится ирония *постмодернистская*. Для постмодернизма ирония — основа основ, то, без чего немислимы такие концепты как «ризом», «палимпсест», «деконструкция». Главная функция постмодернистской иронии заключается в тотальном обесценивании любых метанарративов. В постмодернистском искусстве именно ирония становится способом превращения «тела» произведения в бесконечную плоскую, бескрайнюю и принципиально лишенную «верха» и «низа» «поверхность».

Ирония определяет как постмодернизм (художественное направление), так и постмодерн (состояние культуры). Культовый текст Бодрийяра «Ирония техники» сообщает нам о том, что «...ирония — единственная духовная форма современного мира, который уничтожил все остальные» [4, с. 119]. Художник-постмодернист чувствует себя не просто подавленным, но раздавленным огромным культурным багажом, накопленным другими эпохами. По У. Эко, если прошлое невозможно разрушить, его нужно иронически обыграть. Ирония становится единственным козырем в этой игре, единственным спасением от информационной травмы².

Американский философ Р. Рорти (1931–2007) предложил концепцию постмодернистского *ирониста* [5]. Его иронист — свободная личность, независимый творческий субъект, работающий со случайностью и свободный

² Эко манифестирует положения постмодернизма в «Заметках на полях романа “Имя розы”». Этот роман, изданный в 1981 г., сам стал чистым образцом постмодернистской литературы, поэтому все описываемые Эко положения одновременно описывают его собственную эстетику.

от влияния метанарративов. Его стратегия — постоянное сомнение в любых унаследованных, укорененных свойствах личности; вскрытие и обесценивание социальных конструкторов; тотальный релятивизм.

Существенным признаком постмодернистской иронии является ее интеллектуальный характер. Несмотря на то, что постмодернизм манифестирует свое слияние с массовой культурой, он все-таки по своей природе элитарен. У Ж. Делёза настоящими субъектами подлинного желания, производимого только через фантазм, становятся ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер и художник. Высокоинтеллектуальным должен быть и читатель У. Эко (хотя писатель допускает и возможность «наивного чтения»).

Ирония в постмодернизме — искра, которая зажигает очистительный костер тотального *потлача* (праздника жертвенного «обмена» североамериканских индейцев, описанного М. Моссом [6]). Ж. Бодрийяр описывает особое наслаждение, которое возникает «...от гибели бога и его имени и вообще от того, что там, где было нечто — имя, означающее, инстанция, божество, — не остается ничего. <...> Нужна наивность человека западной цивилизации, чтобы думать, будто “дикари” униженно поклоняются своим богам, как мы своему. Напротив, они всегда умели актуализировать в своих обрядах амбивалентное отношение к богам, возможно даже, что они молились им только с целью предать их смерти» [7, с. 344–345]. «Праздник» постмодернизма — это тотальный потлач, в котором сгорают различия и все смешивается со всем; все уравнивается. Однако его тотальность иная, чем в площадном смехе, где ирония служит способом упорядочивания мира, примирения и уравнивания себя с ним. В постмодернизме ирония, наоборот, необходима для дистанцирования человека от мира людей и социальных конструкторов, для обособления. Ирония здесь — спасательный круг в море метанарративов. Площадная ирония укрепляет коллективное сознание, а постмодернистская — индивидуальное.

Сегодня, в эпоху четвертой промышленной революции и метамодерна, постмодернистская ирония словно переплавляется в постиронию. Постирония приходит на смену постмодернистской иронии как более сложное, составное явление. В метамодерне ирония постмодерна не преодолевается полностью, но остается глубоко внутри, как составная часть единого сложного высказывания метамодерна. Метамодерн устает от иронии постмодерна, но уже не может обходиться без нее, смотреть на мир без нее. Поэтому ирония продолжает быть в него включена.

Главным отличием постиронии от иронии эпохи постмодернизма является то, что если постмодернистская ирония распространялась по горизонтальной поверхности, то постирония осциллирует по вертикали; другими словами, если постмодернистская ирония обесценивала любую истину, по-

стирония воскрешает метанарративы для того, чтобы колебаться между их отрицанием и утверждением.

По У. Эко, ирония («метаязыковая игра» и «высказывание в квадрате») доступна пониманию как интеллектуала, так и простака. В этом допущении серьезности, разрешении на прямоту прочтения также видны зачатки постиронии. И постмодернистская, и метамодернистская ирония тотальны, всепроникающи, базисны для всей парадигмы; обе смешивают массовое и элитарное. Но различия между ними более чем фундаментальны: если постмодернистская ирония направлена на обнаружение и обесценивание метанарративов, то постирония вновь актуализирует эти метанарративы в виде «новой прямоты». В то время как постмодернистская ирония рефлексировала над смешением массового и элитарного, постирония, хотя и вырастает из этого смешения, больше его не «обсуждает».

Постмодернистская ирония приводит к появлению в искусстве постмодернизма палимпсеста явных и скрытых цитат; постирония, в свою очередь, приводит к обратному — к отмене цитатности. Всеобнуляющая игра постмодернистской иронии сменяется своеобразной «новой серьезностью».

Интересно, что в литературоведении постирония (правда, в контексте постмодернизма) уже была описана как *противоирония*³. М. Эпштейн в своей книге «Постмодерн в русской литературе» подробно описывает противоиронию на примере фрагмента поэмы «Москва – Петушки» (1970):

Я вынул из чемоданчика всё, что имею, и всё ощупал: от бутерброда до розового крепкого за рупь тридцать семь. Ощупал — и вдруг затомился. Еще раз ощупал — и поблек... Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом? Смотри, Господи, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь...

И, весь в синих молниях, Господь мне отвечал:

— А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно!

«Ну, раз желанно, Венчик, так и пей», — тихо подумал я, но все еще медлил. Скажет мне Господь еще что-нибудь или не скажет?

Господь молчал.

³ Этот термин предложил филолог В. Муравьев, друг и исследователь творчества В. Ерофеева.

Происходящий здесь противоиронический процесс Эпштейн описывает так: «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. Ирония вроде бы подразумевается, но она есть только тень противоиронии, ее выразительный оттенок. Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. 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 смещает акценты: у каждого есть свои стигматы, у одного — стигматы, у другого — розовое крепкое. Нельзя сказать, что в результате противоиронии восстанавливается та же серьезность, которая предшествовала иронии. Наоборот, противоирония отказывается и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения — “от Бога”: что человеку ненужно, то ему и желанно; в промежутке между нужным и желанным помещаются и святость, и пьянство; величайший человек не больше этого промежутка, и ничтожнейший — не меньше его» [8, с. 422–423].

Сегодня постиронию можно наблюдать не только в искусстве, но и в повседневной реальности: она просматривается в интернет-мемах и названиях магазинов, надписях на футболках и в политических лозунгах. Постиронист, замещающий сегодня художника, наконец-то получает возможность говорить прямо. Впервые после романтизма и постмодернизма означаемое может позволить себе совпадать с означаемым, даже если это скорее «прямота», чем прямота.

Возможно, поэтому сегодня новую актуальность обретает жанр *плаката*, поскольку плакатное измерение может обрести любой жест. Именно в точке плаката, возможно, впервые в истории элитарное совпадает с популярным, массовое — с индивидуальным, авторское — с надличным. По сути, сегодняшний плакат просто не может не быть постироническим: любое манифестационное утверждение в XXI-м веке несет в себе многочисленные перевороты века XX.

В массовой культуре постирония порождает новый тип *нейминга*, возвращая, а точнее, пересоздавая культуру простого архетипического слова. Подобно иероглифам Введенского, такие названия отливают сразу многими, в том числе и противоречащими друг другу смысловыми оттенками.

«Плакатами» становятся и арт-объекты, исходящие из глубокого эстетического переживания простейших сообщений и составляющих их букв: «Счастье не за горами» (в Перми), «Я дома» (в Саратове), и букварные интернет-мемы вроде жутковатых картинок с надписями типа: «Д. Добро»,

«Н. Надежда», «Л. Любовь», и «новая прямота» дизайнерской иероглифики: сегодня на футболке чаще будет написано: «Терпение и труд», чем, например, какая-нибудь сложная цитата. На смену характерным для поп-арта заигрываниям с брендами, иронии гламура и травестии приходит «новая прямота» иероглифики [9, с. 62–64].

В музыке постирония обнаруживает свои собственные, специфические признаки. Самые явные возникают на пересечении музыки и слова: не только в различных формах вокальной музыки, но и в случаях, когда происходит наложение музыки на текст (в театре, кинематографе, различных формах видеоискусства в интернете, *Stories* в соцсетях и т. п.).

Постирония обнаруживается там, где текст очень четко оформлен с точки зрения жанра (т. е. в какой-то степени предсказуем, понятен, целен) и где он образует ощутимый, зримый, осязаемый *контрапункт с музыкальной тканью*. Самые важные качества постиронического вокального произведения — это *ясность* (как текста, так и музыки) и *единство приема* от начала до конца (метамодерный длительный аффект).

Постирония в музыке — это всегда *цельность композиторского жеста*: постиронические произведения вызывают ощущение не столько сочиненной, сколько определенным образом *решенной* музыки. Это решение, это жест (к примеру, соединение лирического текста с агрессивной манерой пения/чтения) становится очевидным с первых тактов (первых секунд звучания), и, что еще важнее — *сохраняется от начала и до конца*, создавая метамодерный осциллирующий аффект. Для «постиронической» музыки поэтому нехарактерны какие-либо изменения (особенно частые) фактуры, типа гармонического языка, манеры исполнения и других музыкальных параметров: композиторский жест выбирается с самого начала и остается неизменным как скульптура.

Примером постиронии может служить вокальный цикл «Тихие песни» (1977) Валентина Сильвестрова.

Писать условно лирическую музыку на текст «Я встретил вас» в конце 1970-х невозможно. Еще невозможнее — писать музыку на этот текст в до миноре, украшая простой гармонический язык гипертрофированно детализированными нюансами. Эта невозможность в квадрате и создает постиронию: экстракт романсового «кода» столь насыщен, плотен, избыточен, что в нем слово Пушкина снова становится возможным, звучащим, действенным.

Еще одним ярчайшим примером постиронии можно считать «Песню колхозника о Москве» Леонида Десятникова, написанную для фильма режиссера Александра Зельдовича «Москва» (2000). В ней объектом двойного постиронического переворота становится известная советская песня. В отличие от иронических жестов соц-арта, искусство Десятникова сообщает ей новую красоту.

5. „Я ВСТРЕТИЛ ВАС ...“

СТИХИ Ф. ТЮТЧЕВА

Andantino (♩ = 76) sotto voce

rit. --- *pp*

accel. --- rit. --- accel. rit. --- rit. --- Я ВСТРЕТИЛ

una corda
leggiere *p* *pp*

38

rit. --- rit. ---

вас - и все бы - ло - е в отжишем серд - це о - жи -

rit. --- rit. ---

leggiere

* con Ped.

ло; я вспо - мнил вре - мя зо - ло - то - е - и

rit. --- rit. ---

Прим. 1. В. Сильвестров. Тихие песни. N 5 «Я встретил вас». Т. 1–9

Намного больше постиронического есть в музыке неакадемической. Именно в этой области контрапункт между способом пения / чтения и содержанием текста, а также единство приема возникают очень часто (к примеру, в песне «Никогда» панк-группы «Оргазм Нострадамуса»).

Постирония может возникать и в «чистой» музыке (т. е. музыке без вокала и текста в любом его виде). Здесь ее уловить сложнее. Главный принцип остается тем же: необходимо присутствие двух контрастирующих пластов в одновременности. Соединение пластов должно быть цельным композиторским жестом, решением, сохраняющимся от начала до конца, а их «сообщение» — осциллирующим, колеблющимся между двумя противоположностями. Таково *Canto ostinato* Симеона Тен Хольта (1977), во время исполнения которого возникает «двойной аффект» меланхолии и эйфории:



Прим. 2. Симеон тен Хольт. *Canto ostinato* для четырех роялей. Ц. 74

Простая и откровенно сентиментальная мелодия, будто бы сложенная из десятков других, смутно знакомых или едва припоминаемых, превращается в своего рода метагимн, лишенный пафоса, но полный экспрессии. Впрочем, холодность экспрессии относительна: если прослушать главную тему один раз, то экспрессия может показаться теплой и прямой. Только после многократного прослушивания градус экспрессии спадает, и появляется та самая отстраненная сентиментальность, та самая меланхолическая эйфория, составляющая главный и единственный аффект музыкальной постиронии.

Постиронию в музыке, таким образом, можно определить как **сосуществование двух (и не более) противоположных смысловых пластов внутри цельного композиторского жеста**. При этом важно, чтобы этот композиторский жест реализовывался через относительно «простой» музыкальный

язык (даже подчеркнуто примитивный, завязанный на игре с банальным материалом).

Из предлагаемого определения следует, что постиронические жесты намного легче найти в неакадемической музыке. Панк-рок, пост-панк, синти-поп практически базируются на этом принципе (чего не скажешь об академическом «мейнстриме» последних десятилетий, наследующем традиции второго музыкального авангарда). Однако возникает ощущение, что сегодня постирония приобретает все более важное значение именно в музыке академических композиторов (хотя граница между академическим и неакадемическим, и даже профессиональными и непрофессиональным, становится все менее различимой).

Из эпохи четвертой промышленной революции постирония легко экстраполируется и на музыку прошлых эпох. Можно находить «постиронию» в колеблющихся «смыслах» фортепианных пьес Шумана, в своеобразной прямоте лирики Эрика Сати, в отдельных вызывающе простых багателях Бетховена. Также, безусловно, интересной представляется проблема постиронического исполнительства, в котором исполнитель отчасти самоуничтожается, «обнуляет» сам себя⁴.

Постирония, таким образом, может быть не только ключом ко многим явлениям современной музыки, но и универсальным музыковедческим термином, позволяющим в различных явлениях музыки прошлого увидеть одновременное существование двух смыслов и осциллирующий «метамодерный» аффект. Ж. Бодрийяр показал, как поздний капитализм превращает в симулякры политическое и социальное измерения, а также идеи добра, равноправия, свободы, свободы слова. «Д. Добро» — новое утверждение в мире симулякров, провозглашение целостности в той форме, в которой она может существовать сегодня; новый большой рассказ в эпоху пост-метанарративности. Сегодня в ново-фольклорном «площадном» интернет-дискурсе, в плакатных надписях на одежде и архитектурных объектах, наконец, в бытовом юморе (и, наоборот, не-юморе) постирония становится одним из основных способов правдивого высказывания о себе и о мире. В музыке же постирония превращается в магический кристалл, преломляющий, казалось бы, навсегда утраченное: тональность, романтическую гармонию, простую мелодию, безыскусную Красоту.

⁴ Таковым было искусство Олега Каравайчука и отчасти Сергея Курехина, отдельные элементы которого можно видеть и в академическом исполнительстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шумин П. Videоблог «Jut». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dyXu5sOJSxg> (дата обращения: 19.05.2019).
2. Тернер Л. Метамоде́рнизм: краткое введение. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата обращения: 21.05.2019).
3. Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / пер. с нем. В. П. Шестакова. М.: Искусство, 1978. 432 с.
4. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / пер. с франц. А. Качалова. М.: РИПОЛ классик, 2019. 348 с.
5. Rorty R. Contingency, Irony and Solidarity. Camb., Cambridge University Press, 1989. 201 p.
6. Mauss M. Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. L'Année sociologique. Paris: P.U.F. 1925. Pp. 7–29.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. 5-е изд. М.: Добросвет, изд-во КДУ, 2019. 392 с.
8. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. Учеб. пос. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
9. Хрущева Н. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ-классик, 2020. 303 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хрущева Н. А. — канд. искусствоведения; n-khroustcheva@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khrustcheva N. A. — Cand. Sci. (Arts); n-khroustcheva@yandex.ru