



Рецензия

УДК 78.071.1(470+571)"21"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.10>

Дюжина Сергея Уварова

Михаил Александрович Сапонов

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
msaponov@ya.ru ✉

Рецензия на книгу: *Уваров С. А. Голос миллениалов*. М.: Композитор, 2022.
2-е изд.: 2023. 312 с.

Для цитирования: *Сапонов М. А. Дюжина Сергея Уварова* // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 3 (сентябрь 2023). С. 558–567. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.10>.

REVIEWS

Book Review

The Dozen of Sergey Uvarov

Mikhail A. Saponov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
msaponov@ya.ru ✉

Book Review: Uvarov, Sergey. *The Voice of the Millenials*. Moscow: Kompozitor, 2022;
2nd ed.: 2023. (In Russian).

For citation: Saponov, M. A. 2023. "The Dozen of Sergey Uvarov." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 3 (September): 558–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.10>.

BZZZ

(название пьесы А. Поспеловой)

Сергей Алексеевич Уваров — известный знаток современной художественной музыки, критик и ученый. Каждая его новая публикация сулит неожиданное. Когда пишу эти строки, уже жду обнаружения его очередного открытия — найденные им источники по искусству русских бюджетян. Но вперед забегать не буду. Обратимся к его труду «Голос миллениалов», уже вышедшему двумя изданиями (!), — двенадцати очеркам о композиторах, формировавшихся на рубеже тысячелетий.

Поэтому он именует их — своих сверстников и единомышленников — «миллениалами».

Суть, однако, не в гранях календаря, а отчасти, как считает С. А. Уваров, и в том, что трудники из первого творческого поколения новой России к тому же интеллектуально росли в пору появления интернета и общемировых сетей. Кто-то из них с ранней юности, а кто-то и с детства. Эпохальный культурный взрыв наступил всех в самый чувствительный миг их жизни.

Более того, их совершенствование, как заметил Уваров, началось, когда настало время социального благополучия и стабильности. В авторских выводах, конечно же, одним этим обстоятельством ничего не обосновывается. Наоборот, обнажается разноречивость одаренностей. Двенадцатиголосие миллениалов. Ведь автор удачно созвал к себе в книгу дюжину самобытных личностей. В своих высказываниях они в большинстве не утомляют нас почти-тительными кивками на «второй» (или который там еще?) авангард, не стилизуют свою речь, не бросаются догонять Европу, но оглашают своё.

«Они» — это Александр Хубеев, Денис Писаревский, Алина Подзорова, Николай Попов, Анна Поспелова, Мурат Кабардоков, Эльмир Низамов, Николай Михеев, Константин Комольцев, Роман Цыпышев, Марк Булошников, Настасья Хрущёва.

Хотя сборник творческих портретов как таковой — жанр почти старинный (вспомним «Триумфальную арку» И. Маттезона), Уваров и здесь нетривиален. В книгу вместились двенадцать нотных образцов — от каждого персонажа по одному произведению целиком. Да, читателю предложена, таким образом, наглядная антология. Ноты предуведомлены точно быющим в цель очерком об авторе музыки. Между очерком и партитурой весьма к месту всё уравнивает беседа с композитором. Но изюминка не в этом. При заголовке нотного текста помещен QR-код для воспроизведения фонограммы. Партитура зазвучит. Более того, между фотопортретом героя и рассказом о нем притаился еще один код, готовый предъявить биографию героя и перечень его сочинений. Читатель уже догадался, что такие метаданные будут обновляться, поддерживая тем самым актуальность повествования. Кстати, и об авторе книги узнаём через цифровое окно перед Введением. Всё в целом можно было бы счесть и образцом «авангарда» в обустройстве и подаче содержания книги. Но ее главное достоинство отнюдь не в этом. Иначе издание оказалось бы журнальной подборкой, не более того.



Сергей Уваров вовремя уведомляет читателя о своей концепции и о дилемме сегодняшних творцов: «Поколение миллениалов — пишет он, — в отличие от своих старших коллег, не ставит целью шокировать зрителя, спровоцировать его. <...> Категория новаторства, принципиально важная для второго авангарда, в творчестве миллениалов присутствует в ином качестве. Стремление к музыкальному прогрессу, завоеванию новых территорий уступило место организованному освоению существующего “пространства”, где уже нет никаких ограничений, запретов» (с. 9–10).

Автор прав. Поле битвы экспериментов — уже будни, как грохот подземки. Его воздухом дышат мирно и мерно. Отдадим должное мужеству миллениалов, заведомо готовых к невозможности сбить нас с толку лишь сюрпризами озвученных карточных фокусов. Сегодня никого не испугать взрывчатыми смесями электроакустики, как и вообще маниакальным, пуристским упором на нетрадиционную стилистическую ориентацию.

Один из ключевых вопросов в беседах автора с композиторами — об авангарде (в прошлом и настоящем), о радикальной новизне, о модернизме в широком смысле и т. д. Так, Сергей Алексеевич обращается к Анне Поспеловой: «Последние лет 40 многие композиторы работают над тем, чтобы получить новые звучания из традиционных инструментов <...>. Как ты считаешь, упрямся ли мы однажды в некий потолок?». Ответ Анны прост: «Смысл не в поиске нового, а в своей интерпретации того, с чем ты работаешь. Если рассуждать с такой позиции, то ясно, что никакого потолка здесь не может быть» (с. 135). Мурат Кабардоков заостряет ее мысль: «Я не гонюся за модой, не пишу ни ультра-авангард, ни, наоборот, что-то нарочито примитивное. Сочиняю то, что хочу, так, как умею. Я пришел к психологическому комфорту» (с. 154).

Всё удачно обобщает мудрая метафора Эльмира Низамова, поразившая меня сильнее любых диссертационных рассуждений: «В XX веке, — заявляет Эльмир, — предполагалось, что мы должны постоянно изобретать какую-то оригинальную музыкальную конструкцию, будь то мелодия, сонор, концепция... Но давай задумаемся: вот ребенок в песочнице играет, замок там строит. Зачем? <...> Мне кажется, у взрослых работают те же механизмы. Любое творчество — игра в песочнице. И эта тяга творить, познавать тем самым мир и себя через творчество — гораздо сильнее, чем установки на любую новизну» (с. 173). Речь о внутренней свободе. Заметим: и опасности «графомании» в такой свободе нет, ведь должный уровень выучки подразумевается у Низамова сам собой. Риск запачкаться китчем не грозит.

На вопрос Сергея Уварова «Что такое пошлость для тебя?» Настасья Хрущёва ответила системно: «Это честное (послушное? — М. С.) продолжение традиций второго авангарда. И еще когда автор пытается показать свой профессионализм. Вот это для меня пошлость» (с. 290). Она явно имеет в виду эпигональность мета-академизма в духе дармштадских курсов и т. п. Настасья, впрочем, не скрывает причин своего отхода от вторичного авангарда: «До 2013 года, когда я писала музыку <...>, очень старалась заложить туда всё, что умею <...>. У меня была внутренняя цензура <...>. Ориентировалась на какой-то общий усредненный стиль “современной

музыки” <...>. Думаю, это многим знакомо, просто мало кто в этом себе признаётся» (с. 192)¹.

Ей по иному поводу, «с другого берега» вторит Марк Булошников: «Серийная техника — “тюрьма” звуков. Вроде хотелось их освободить, а в итоге засунули в новую камеру и объяснили, как теперь жить» (с. 271). Он при этом явно не против самоограничений вообще. О них как о необходимости напоминал еще Стравинский: для него чем больше уз накладывает на себя композитор, тем больше освобождает дух от цепей.

Слушатели это почувствуют. Им приветливо доверяет Александр Хубеев, не боится обнаружить у них иные, не запланированные автором внутренние реакции. Даже одобряет: «Мне было бы очень интересно узнать, что они услышали в моем сочинении» (с. 18). Миллениал учитывает решимость зрителей войти в его концертный зал, не сдавая в гардероб свою эрудицию. Их багаж уже напичкан обветшалой историей эпатажей. Они теперь и не требуют: «Удиви меня!», скорее помыслят: «Удиви выстрадавшим!».

Отсюда ясно, почему и в новых условиях как ни в чем не бывало по-прежнему востребован, так сказать, «универсальный композитор», создающий помимо экспериментальных концепций также и музыку для нужд, поворотов и проектов музыкальной жизни и в ответ на многие запросы — от произведений для детей и молодежи до опер, церковной музыки, кинокомпозиций и сочинений на конкурс. Словом — всеохватный создатель музыки художественной и прикладной. Отчасти к такой модели приближаются и некоторые герои очерков «Голос миллениалов». Как и мастера прошлых веков, они работают не «в стол», а на заказ и в нескольких ампула. Николай Михеев (ученик Б.И. Тищенко) признаётся: «Многие композиторы сегодня очень гибкие. Я ведь тоже в разных жанрах работаю. Даже хип-хоп сочиняю» (с. 198); и добавляет: «Давно уже не писал без заказа. Всё время уходит на них. Большой поток. Но даже за деньги я все равно пишу от сердца» (с. 200). Также и Денис Писаревский, обладая стилевой индивидуальностью, отличается, по словам Сергея Уварова, «умением продуктивно взаимодействовать с коллегами <...>, здоровым прагматизмом» (с. 40). Хорошо, что в этом он не один: «Но и у других композиторов-миллениалов эти черты встречаются куда чаще, чем эксцентричность, депрессивность, спонтанность, нелюдимость и прочие стереотипные признаки “гениальности”. Особенность поколения» (с. 40).

В вопросах к своим собеседникам С. А. Уварову невозможно было избежать законов жанра, выведывая у композиторов данные о влияниях, о творческих корнях, о ранних сочинениях, об отношении к электронике, к новым ситуациям взаимодействия с публикой в нынешних концертных условиях и т. д. Вместе с тем, никакая рутинная статистическая опросная анкета не успевает заполнить поле авторской

¹ Лет тридцать тому назад та же ситуация вовсе не тяготила, например, К. Штокхаузена. В марте 1995 года при моем разговоре с ним во время ужина у него на кухне в деревне Кюртен (недалеко от Кёльна, где я тогда стажировался) Штокхаузен объяснял мне, как, просматривая написанное, он выправляет те места, что получились «недостаточно современными» (die nicht so modern klingen)! Говорил доверительно, словно тоном друга-соседа о своем уютном хозяйстве.

концепции, ведь Уваров молниеносно вникает в духовную суть, неповторимость каждого и говорит с ним на его личном языке.

Книга «Голос миллениалов» показала дюжину способов творчески выжить и сохранить себя в столь многоуровневом общественном пространстве.

Не зря в беседе автора с Николаем Поповым — одним из явных сегодняшних лидеров в сфере электроакустической музыки и мультимедийных действий² — сквозит упор на проблемах фиксации и сохранности наследия «электронщиков».

Но об одном собеседники пока умолчали. Когда мастера электроакустической композиции достигнут предпенсионного возраста, сохраняют ли свою актуальность все их устройства, аппаратура, программное оснащение, способ структурирования и публичной подачи их произведений и навыков импровизации? Будут ли теперешние дети годы спустя пользоваться тем же оборудованием в 2048 году? А ведь осталось не так много времени. Или на всех обрушится столь радикальная смена «железа» и всей аппаратуры (об «искусственном интеллекте» молчу), а к ней уже прильнут другое поколение, другая эстетика и другая публика? Не «побрезгуют» ли они прослушиванием пьес на старой технике? Не усмотрят ли они в нашей мультимедийности лишь некую экзотику старины, как мы ныне, осматривая реликт светомузыки — настольный ряд больших разноцветных электроламп в музее-квартире А. Н. Скрябина? Вспомним фурор, вызванный появлением фонографа на рубеже 1880-х и 1890-х годов в музыкантской среде Москвы и Петербурга, в том числе в окружении П. И. Чайковского (записи сохранились). Или «докомпьютерные» способы преобразования фонограммы бытовых звуков и отзвуков в парижской Студии конкретной музыки в конце 1940-х, или опыты группы Л. Берлио в миланской «Студии музыкальной фонологии», созданной в 1950-е под влиянием «Основ фонологии» князя Н. С. Трубецкого. Или... Да что там — экскурсии в историю уведут далеко... Впрочем, мы смотрим сегодня на все старинные «машинные» подспорья вовсе не снисходительно, без иронии (хотя и без ностальгии), даже с почтительным любопытством, но лишь если они хранятся в музее, то есть, в неволе, словно в зоопарке. Испокон веков вся суть — не в оборудовании, а в душе, таланте и личной инициативе. Подтверждение найдем у разных мастеров — от Эдуарда Артемьева до Николая Попова, который «инкрустирует» нашу музыкальную жизнь вспышками неожиданных мультимедийных решений. Этим он приводит в смятение медлительных историков искусства. Вот они и вновь с удивлением обнаруживают, что исполнение электроакустической композиции — это вовсе не запуск музыкального автомата. Оно не исключает живого трепета и сиюминутного творчества. Даже в фольклоре Николай Попов нашел для себя полезные тонкости. Заметим: в отличие от него другие миллениалы вряд ли участвовали в работе такого количества фольклорных экспедиций.

Народные корни в музыкальной пьесе — «допинг» безотказный. И пусть это может оказаться лишь «приправой» внутри пестрой смеси нездешних приемов. Даже минимально подбавленный фольклорный нюанс способен придать

² См.: *Холопова В. Н.* Композитор Николай Попов. М.: Альтекс, 2019. 52 с.

произведению в целом новую красоту, неповторимость концепции. В этом наверняка был убежден Эльмир Низамов, создавая свой ныне знаменитый «Алтын Казан».

На вопрос Уварова «Может ли быть якутский минимализм?» выразительно ответил Николай Михеев: «Вполне! В нашем национальном жанре тойук фактически три ноты. И ты должен с этими тремя нотами сделать что-то объемное <...>. В нашем тойуке мелодию можно растягивать, и тогда как раз стирается ощущение времени» (с. 197, 201).

Конечно, национальная основа музыкального материала не сводится к шепоткам из бездонной россыпи фольклора. Она живет во многих измерениях сразу, и никакие научные труды пока не разъяснили всех тайн этой субстанции. Действо «Фразы простых людей» послужило С. А. Уварову также основой для дум и выводов об авторе музыки: «Настасья Хрущёва — самый русский из всех персонажей этой книги» (с. 283). Свое суждение он основывает не на свойствах текста упоминаемой пьесы (чередование бытовых фраз с матерными частушками и со странными французскими ауканьями), а на продуманном вслушивании в суть весьма достойных концепций и замыслов этой звездной мастерицы: «Вроде бы прямолинейный комический эффект оборачивается глубокой рефлексией русскости, погружением в низовую культуру народа, поиском простейших кирпичиков самосознания нации» (с. 283). Уточню: не только русская, но и любая национальная суть проступает в культуре необязательно в виде архаичного фольклорного колорита, но в синкретизме всех сторон — от говора и мимики до высокого искусства и народных устремлений, благодатных и для всех смежных этносов. «Мои “Русские тупики”, поясняет Настасья Хрущёва, — это своеобразная “русская классическая гармония”, построенная на оборотах Римского-Корсакова и Чайковского» (с. 294).

Поэтому неудивительно, что иного композитора вдру обуревают и влечет сила интонационной драматургии на микро- и макроуровне, как в произведениях эпохи романтизма. Алина Подзорова удивила автора книги своим особым вслушиванием в музыку П. И. Чайковского. «Считаю Петра Ильича русским Шекспиром в музыке, — говорит Алина, — <...> я стала Чайковского по-другому чувствовать <...>. Там борьба всего со всем на любом уровне: и в макроформе, и в интонационности <...> В этом плане Чайковский еще и очень концептуален <...>. В его музыке есть сумасшедший нерв, будто она родилась в XXI веке» (с. 71). Если речь о нерве процессуальности, то Алина не одинока. Денис Писаревский, говоря совсем об ином, признаётся: «В целом для меня жизнь внутри музыкального материала важна не меньше концепции сочинения, и в основном я пишу как симфонический автор, даже если это пьеса для сольного инструмента» (с. 48).

Актуальность такого метода, видимо, неистребима. Свойство слуха. Сцепку длений звука можно уловить и в природе, и даже в шуме улиц. Суть в поэтичности слухового таланта. Например, у Александра Хубеева, судя по всему, — слух поэта. Шагая в студенческую пору по городу на занятия, он по пути устраивал творческие опыты: «слушал происходящее вокруг просто как музыку» (с. 17). Сегодня признаётся: «Было очень интересно! Я услышал много разных вещей, которые прежде не замечал; понял, как они сочетаются, переходят друг

в друга. Гул машин, шум зоопарка» (с. 17). Это реакция поэта. Живописец тоже высмотрит вокруг нечто ускользнувшее от прочих. Вспомним также постулат Кейджа о том, что любой шумок и призыв в зале во время исполнения пьесы не может быть помехой: всё там органично суммируется³. Что уж говорить о шуме и шоке протестующей публики. Времена таких скандалов прошли к началу нового тысячелетия⁴.

С. А. Уваров напоминает (пусть и не первым среди комментаторов) об уникальности современной ситуации, об эпохе звукозаписи, когда в быту каждому стала мгновенно доступной музыка всех эпох. И в этой наглядности «спрессованной» музыкальной истории он соглашается усмотреть не только источник постмодернизма при всех его перебранках с прошлым, но также источник нынешнего интертекстового образа мыслей и действий вообще: «Эпоха постмодерна вроде бы прошла, но интертекст как принцип художественного мышления остался и, в сущности, никуда не может исчезнуть просто в силу того, что никуда не исчез тот гигантский массив информации, который нам однажды — и, видимо, навсегда — стал доступен» (с. 307). С автором согласен. Поправка нужна только лексическая — по поводу термина «постмодерн»⁵. На той же странице Сергей Алексеевич использует понятия «постмодернизм» и «постмодерн» синонимически, смущая всех мечтающих о точности словоупотребления. Но автор «не виноват»: первопричина вовсе не в его тексте. Видимо, калька с немецкого *das Moderne* (огульно обозначающего новое, современное) когда-то кем-то впопыхах бездумно транслитерированного кириллицей просто как «модерн», сыграла с нами злую шутку. Ведь знатоки русского языка помнят, какова пропасть между понятиями «модерн» и «модернизм» и чем был *стиль модерн*

³ Кстати, хотя Джон Кейдж как композитор — довольно посредственный, он гениален в нахождении способов существования музыки.

⁴ 20 марта 2002 года мне посчастливилось оказаться в гуще последнего, видимо, из таких скандалов в истории музыки, причем не где-нибудь, а в Большом зале Московской консерватории. Прибывший из Швейцарии наш выпускник — композитор и пианист Александр (для меня Алик) Рабинович-Бараковский — дирижировал своей знаменитой пьесой «Красивая музыка № 3», построенной на повторах ностальгически звучавших кратких мотивов и фраз в духе Шопена, Шпора или Вебера. В зале напряжение. Повторы упорствуют, легендарная публика прославленного зала сначала шуршит разговорами, а вскоре группа сверху принимается всё громче «захлопывать» звучание музыки. Но автор невозмутимо дирижирует до конца, хотя шум и хлопки не утихают. По окончании пьесы на сцену поднялся профессор Алексей Любимов и обратился к залу с серьезными увещеваниями. Ведь надо выслушать произведение целиком, без недостойных звуков с мест, а уж потом всё остальное... Помню, что сам Алик не поддержал (!) этого шага в свою защиту, хотя слышал и шорох в зале, и хлопки сверху из амфитеатра. Помню свое удивление: неужто такие приемы для публики внове? Тогда же вспомнил, как за четверть века до того (в середине 1970-х) один композитор хвалился мне: «Они [участники обсуждения новинок в Союзе композиторов] приготовились критиковать меня за “авангардизм”, а я в начале пьесы засадил им на *fortissimo* сорок проведений одного аккорда — ре-мажорного трезвучия. Они недоумевали: “Ну ты хотя бы расположение менял”».

⁵ Вообще терминологические вопросы мне хотелось уточнить не в рецензии, а только при личной беседе, ведь обсуждаемая здесь блистательная книга диссертационных задач не ставит, хотя по уровню не уступит ни одному научному труду о современной художественной музыке.

для поколения русского Серебряного века. Вряд ли нужно заново характеризовать это специфичное течение рубежа XIX–XX веков, связанное, как все знают, например, с наследием Врубеля, Борисова-Мусатова, с архитектурой Шехтеля, с явлениями, раскрытыми в известной монографии о стиле модерн в русской музыке⁶. Я бы охарактеризовал стиль модерн как маньеризм внутри позднего романтизма и символизма. Но главное в ином. Приставки вроде «пост-», «мета-», «нео-» всегда соотносятся с корневой частью слова, образуя в поле значений в целом *инюбытие* полученного понятия, как росток из корня, его МЕТАморфозу, либо нечто полемизирующее и сразу пришедшее «на смену», вплоть до отрицания. Так, постимпрессионизм по языковой, хронологической (и эстетической) логике коррелирует именно с импрессионизмом, постромантизм (неоромантизм) — с романтизмом. Потому и «постмодерн» («метамодерн» и т. п.) по той же языковой логике может коррелировать только с давним *стилем модерн*. Ведь термин «модерн» именно таким образом занят в русском языке почти полтора века и соответствует немецкому *Jugendstil* (в Австрии — *Sezession*), французскому *art nouveau* начала прошлого века⁷, но отнюдь не модернизму вообще. Впрочем, вижу, что зря стараюсь: ведь ныне подобные термины настолько перемолоты в речевом (кухонном) и цифровом пространстве и в ямах «википедии», что восстановить их естественный смысл уже невозможно.

Но, к чести автора, его мысль все равно пробивается к нам сквозь амальгаму навязанных либо привычных сегодняшних терминов — точных и туманных, верных и ошибочных, поспешных и продуманных, любимых.

Сердцевину его финальных выводов составила красивая идея о всеокрушающей мощи феномена звукозаписи (потом интернета и, видимо, медиамузыки), перевернувшего своим воздействием на человечество музыкальную культуру, жизнь композиторов и сам ход истории. Сергей Алексеевич, например, пишет: «...За последний век с небольшим (назовем этот период эпохой звукозаписи) произошло стремительное ускорение музыкальной эволюции. То есть освоение новых выразительных и технических средств стало идти куда быстрее, чем за аналогичный по продолжительности более ранний период (скажем, с середины XVIII века до конца XIX)» (с. 305). И он во многом прав. Нужна лишь перепроверка хронологии упомянутого рывка. Ведь примерно с 1909 по 1929 год разразился не только первый бум «авангарда» (такого самонаименования, правда, тогда не было), находки которого потом тиражировались так называемым «вторым авангардом», питавшимся идеями «первого». В те же два взрывных десятилетия в европейском мире прогремели имена Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, нововенцев, проявились все возможности концептуальных и прочих инновационных принципов (будетляне, инстантанеизм Э. Сати, Les Six, прилет джаза из-за океана), к которым в середине века уже нечего было добавить (реализовывалось готовое).

⁶ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. 354 с., ил., нот.

⁷ Побывав на премьере «Лунного Пьеро» Шёнберга в 1912 году, Дягилев, как известно, счел его «продуктом Jugendstil», а Стравинский — возвращением к устаревшим временам «культы Бёрдслея».

А что же звукозапись? За те же двадцать лет (1909–1929) первые патефонные пластинки едва начинали «вылупляться» из «инкубационного периода», из эпохи фонографов и никакого глобального влияния на культуру оказать еще не могли. Репетитивная («мебельная») музыка Сати к фильму Р. Клера «Антракт» (1924) могла исполняться только вживую под треск кинопроектора: дирижер не спускал глаз с экрана. Старинное радио 1920-х никаких звукозаписей не имело. А с живым звучанием оркестра и хора в радиостудии едва начинали экспериментировать. До тотального заполнения музыкой всех уголков эфира и всех мозгов было еще ох как далеко. А самые концептуальные рывки художественного бунта уже успели пророкотать до 1930 года. Причем задолго до того, как оказалось возможно одним прикосновением к чувствительному экранчику запустить и выслушать в высоком качестве « всю историю музыки ».

Главные и первые музыкальные революции были подстегнуты вовсе не звукозаписью. Видимо, в том сложном процессе, о котором прозорливо рассуждает автор книги, сосуществовали вдобавок иные мощные факторы, и не в рецензии о них речь заводить. С. А. Уваров акцентирует другое: главный итог означенной им эпохи явлен нам только «ко второму десятилетию XXI века». С этого момента, как подмечает автор, все сохранившиеся плоды и пласты истории музыки вдруг стали для нас «в равной степени современны, поскольку они “живут” здесь и сейчас» (с. 304).

Уникальность такой ситуации проявилась «атмосферически», среди творческих, социокультурных и композиционно-технических проблем Сергей Уваров затрагивает даже давний вопрос о слиянии формы и содержания⁸ и т. д.

В устах собеседников автора сквозит явная влюбленность в сегодняшнюю эпоху. Закономерно слышать, скажем, тезисы о нынешних скоростях, об ускорении темпов жизни, хотя трудно найти в прошлом такой век, когда не говорили того же самого про свои времена. Тем не менее, закономерность отрадная. Признак здоровья у поколения. Не столь важно притом, знакомы ли миллениалы, например, с некогда ошеломившим нас трудом Татьяны Чередниченко «Неоавангард как тривиальное искусство» (там изложены ее идеи чуть ли не полувековой давности)⁹. Ведь отголоски ее мыслей вездесущи, слышны и сегодня, скажем, в беседе Уварова с Хрущёвой о «попсе», об эстраде, которая сейчас «более “хитровыделанная”¹⁰, чем когда-либо, потому что концептуализм тоже упрощается, становится более массовым» (с. 295).

⁸ На обсуждении новых сочинений в Союзе композиторов Москвы в середине 1960-х годов Э. В. Денисов однажды убеждал коллег в том, что по отношению к новой музыке понятия «формы» и «содержания» стали идентичными, слились воедино. Тогда профессор В. А. Цукерман с улыбкой поинтересовался, мол, допустимо ли теперь говорить не только о трехчастной форме, но и о трехчастном содержании. Мне, на тот момент восемнадцатилетнему, трудно было оценить накал дискуссии. Но если С. А. Уваров попытался сегодня вдохнуть в тот же постулат Денисова новую жизнь (см. с. 309), значит, нечто подобное могли обсуждать и гораздо ранее, например, в 1910-е или 1920-е годы. Найдутся ли другие варианты и забытые обоснования той же идеи?

⁹ Перепечатку см. в издании: *Чередниченко Т.* Избранное. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 91–107.

¹⁰ Это выражение — один из эвфемизмов в тексте книги.

Однако настоящим открытием автора книги, на мой взгляд, стали тезисы о неожиданном появлении (со второго десятилетия XXI века!) полной свободы композиторов от подчинения навязанному европейскому обряду беспрестанных формальных обновлений, авангардной рутине. «Сегодня мы оказались в ситуации, — резюмирует Уваров, — когда никакое звучание, никакой инструмент или форма взаимодействия с ним не воспринимаются искушенной публикой как нечто принципиально новое. А равно и отсутствие таковых. Проще говоря, любой кластер <...> не более “инновационен”, чем простое трезвучие <...>. Вопрос только в контексте и смыслах, которые за этим стоят. В обоих случаях они могут быть новыми и старыми» (с. 307).

Кстати, уникальность метода и литературного языка в книге — в сочетании подходов сугубо научных с журналистскими. И даже с вкраплениями языка посиделок с отклонениями в колониальный жаргон — своего рода речевую татуировку¹¹. Трудный синтез. И автору он удался, иначе объем тома был бы куда больше. Однако голос тех же миллениалов и в этом случае долетел бы до каждого.

Так что на полку эту книгу не ставьте. Она настольная. Раскрыть не успеете — молодые творцы уже глядят в упор. Их партитуры тут же. Как и их признания. А музыка готова ворваться через цифровые окна. Сквозь них же потом долетят и обновления. Спешите уловить!

¹¹ В душе понимаю носителей колониального говора, он им как надежная лексическая обойма. Сразу ощущаешь себя языковым снайпером, хотя и с привозным зарядом. А свой оставлен «на потом», он пока труден для выделки. Ведь так вот сразу не избавиться от восприятия своего изначального (родного) словаря как вторичного, истертого. При этом есть что-то симпатичное в обаятельной покорности, с которой наши таланты берут под козырек, стараясь хлебнуть впрок англо-саксонские лексемы, чтобы ими же потом к месту выстрелить. Не берусь хулить любителей колониального говора и не стремлюсь «захейтить их фриковые мемы» (правильно воспроизвожу?). Просто сочувствую им.