



Научная статья

УДК 78.071.1"20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.05>

Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забывтые мотивы» Марка Булошникова

Виктория Александровна Кожевникова

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
ул. Пискунова, 40, Нижний Новгород 603950, Российская Федерация
dvuu135@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-8445>

Аннотация. Термин «постирония», постепенно входящий в исследовательский обиход, в настоящее время еще не занял устойчивого положения в системе музыковедения. Тем не менее постирония как особая грань комического, предполагающая включение лирического компонента в ироническое высказывание, нередко выступает в качестве индивидуального композиторского метода. При этом способы воплощения иронического и лирического начал во многом зависят от жанровой принадлежности сочинения, стилового контекста, в котором оно создавалось.

Репрезентативными образцами воплощения постиронии стали сочинения «Грустный раек» (2015) и «Забывтые мотивы» (2023) Марка Булошникова — представителя поколения композиторов-миллениалов. Рассмотренные в статье сочинения Булошникова демонстрируют близкое художественное прочтение одной темы: ирония над культурными мифами и «штампами» советского периода органично сочетается в них с оттенком грусти, ностальгии.

Анализ упомянутых опусов позволяет определить некоторые специфические черты постиронии. Среди них — *тесная связь с принципом осцилляции*. При этом характерное колебание между иронией и искренностью может воплощаться 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.

Ключевые слова: постирония, ирония, лирическая сатира, соц-арт, Булошников

Для цитирования: Кожевникова В. А. Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забывтые мотивы» Марка Булошникова // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 278–293. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.05>.

Research Article

Musical Faces of Post-Irony: “Sad Rayok” and “Forgotten Motives” by Mark Buloshnikov

Victoria A. Kozhevnikova

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory,
40 Piskunov str., Nizhny Novgorod, 603950 Russia
dvuu135@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-8445>

Abstract. The term “post-irony”, which is gradually entering the research community, has not yet taken a stable position in the system of musicology. Nevertheless, post-irony as a special facet of the comic, which implies the inclusion of a lyrical component in an ironic statement, often acts as an individual composer’s method. At the same time, the ways in which the ironic and lyrical principles are embodied largely depend on the genre of the work and the style context in which it was created.

Representative examples of the embodiment of post-irony were the works “Sad Rayok” (2015) and “Forgotten Motives” (2023) by Mark Buloshnikov, a representative of the generation of millennial composers. The works by Buloshnikov considered in the article demonstrate a close artistic reading of the same theme: irony over the cultural myths and “stamps” of the Soviet period is organically combined in them with a touch of sadness and nostalgia.

Analysis of the mentioned opuses allows us to determine some specific features of post-irony. Among them is a close connection with the principle of oscillation. At the same time, the characteristic oscillation between irony and sincerity can be embodied not only in a literary text, but also at the level of the title and the author’s commentary. In addition, post-irony often involves looking into the past through the prism of objective and subjective principles, the desire for a personal interpretation of previous events. Hence — retrospection as the conceptual basis of the essay, as well as reflection, the result of which is a feeling of belonging to the past, nostalgia or a deliberate increase in psychological distance.

Keywords: post-irony, irony, lyrical satire, social art, Buloshnikov

For citation: Kozhevnikova, Victoria A. 2024. “Musical Faces of Post-Irony: ‘Sad Rayok’ and ‘Forgotten Motives’ by Mark Buloshnikov.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / Journal of Moscow Conservatory 15, no. 2 (June): 278–93 (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.05>.

Постирония — многоликое явление современности — представляет собой некое промежуточное состояние между иронией и искренностью, причем в каждом отдельном случае степень выраженности того или иного компонента может быть различной.

Как предмет научного интереса постирония пользуется особым вниманием со стороны зарубежных ученых, прежде всего литературоведов [10; 11].

В российском культурном пространстве (преимущественно в медиасфере) термин получил распространение в связи с нашумевшим рэп-баттлом 2017 года (см. об этом: [6]). Подчеркнем, однако, что, став новым трендом в молодежной среде, постирония как понятие первоначально определялась весьма поверхностно и неточно.

Несколько позже, в начале 2020-х годов, к анализу термина обратились отечественные исследователи. Отметим интерес к указанной проблематике со стороны философов [7], филологов [6], журналистов [4], стремление обозначить закономерности существования постиронии в интернет-пространстве и других медиа¹.

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 сформулировала связь 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. Постирония — это травестия иронии. Постирония — это ирония над иронией» [9, 25].

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».

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 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» [8, 49]. На наш взгляд, различие между постиронией и противоиронией состоит в специфических смысловых нюансах. Термин «постирония» фиксирует внимание на *хронологии* (пост-ирония — после иронии). «Противоирония» же указывает на иное, в отличие от иронии, *качество* высказывания (против иронии, обратный иронии эффект).

Термин «осцилляция», обозначенный Н. Хрущевой как ключевое свойство эпохи метамодерна, частично перекликается со смыслом формулировки «мерцающая эстетика» Дмитрия Пригова. «Мерцательное отношение между автором и текстом пришло на смену концептуальности, причем очень трудно определить степень искренности при погружении в текст и чистоту дистанции при отстранении от него <...> Главным содержанием оказывается <...> колебание между текстом и позицией вне текста» [12].

¹ Тема литературной и музыкальной постиронии впервые рассмотрена нами в публикации [5], материалы которой использованы во вводной части данной статьи.

Наконец, упомянем еще один литературоведческий термин — «лирическая сатира», закрепившийся в научной мысли в связи с творчеством поэтов-сатириконцев еще в начале XX века. Позже подобные искания отразились в поэзии обэриутов (Н. Олейников, Д. Хармс) и представителей соц-арта (И. Иртеньев, Д. Пригов), а также в музыке на их стихотворения. Таковы, в частности, вокальные циклы «Вечерний полет» Б. Гецелева и «Слезы геральдической души» С. Беринского. Таким образом, вопрос принадлежности постиронии к той или иной культурной парадигме способен стать темой для отдельного исследования. Обратимся к анализу конкретных примеров ее воплощения.

Постирония как особый градус иронии нашла отражение в сочинении Марка Булошникова — представителя поколения композиторов-миллениалов. Сюита для трех голосов и оркестра на стихи Д. Пригова «Грустный раек» (2015) представляет собой крупную вокально-инструментальную композицию с элементами театрализации. Противоречие, свойственное постиронии, заключено уже в первоисточнике, суть которого довольно точно отражают слова С. Беринского: «Пригов, мне кажется, поэт, который сумел оплакать нашу советскую жизнь в самых смешных, даже глумливых стихах. Чего стоит только его цикл стихов о Милицанере» [2, 15].

В самом названии сочинения заявлен парадокс: «грустный раек» звучит как оксюморон, соединение несоединимого. Возникающие ассоциации с музыкальным памфлетом М. Мусоргского «Раек» и кантатой Д. Шостаковича «Антиформалистический раек», произведениями сатирической направленности, вступают в явное противоречие с эпитетом «грустный». Тем самым М. Булошников намеренно отсылает слушателей к двум далеким образным полюсам, подчеркивая дистанцию между ними. Этой же цели служит особый тон высказывания: незатейливость музыкального языка, доступная манера исполнения.

Избранные композитором тексты Д. Пригова поручены трем главным героям сочинения. Три гражданина становятся носителями разных смыслов, при этом каждый из них проходит своего рода образную эволюцию. Гражданин № 1 — советский «милицанер» — бдительно несет службу и как никто осознает важность собственной персоны. Во время премьеры образ доблестного гражданина был театрально подчеркнут настоящими атрибутами госслужащего — певец находился на сцене в милицанской форме, с традиционной фуражкой.

Отметим, что в первой половине сюиты образ Милиционера в буквальном смысле господствует над остальными: ему принадлежит большая часть сольных номеров. Автор подчеркивает: «Гражданин № 1 самый сложный. Его милицкий облик — фасад, за которым скрывается целый комплекс масок. В этом “рядовом” человеке соединяются и угроза, и поэтичность, и некий внутренний код, характерный для власть предержащих. Мне было важно сохранить эту яркость, не вуалировать ее “сложной” музыкой, а напротив через театральность только подчеркнуть, соединить с интонациями, содержащими некие штампы общественного восприятия. Поэтому многое у этого “гражданина” романтизировано, подано даже с некоторой ностальгией»².

² Здесь и далее используются материалы бесед автора статьи с композитором.

Интересно развитие образа. Первый сольный музыкальный номер Милиционера написан в барочном духе. Клавесин с его характерным тембром дублирует вокальную партию вместе с гобоем, камерность высказывания подчеркивается сдержанным звучанием струнной группы. Реплика солиста «Аллилуйя» сопровождается авторской ремаркой «фальцет (аки ангел небесный)». Наивная, почти детская манера исполнения несколько умеряет пафос важного, строгого Гражданина.

1

II. Аллилуйя

The musical score is for the piece "Allyluia" (II). It is in 3/4 time with a tempo marking of Moderato, quarter note = 90. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Soprano (1. sp.), Harpsichord (P/cemb.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), and Cello/Double Bass (Vc./Cb.). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts with a rehearsal mark 6 and includes dynamics like *mp dolce* and *p*. The second system also starts with rehearsal mark 6 and includes dynamics like *p leggero senza vibr.* and *pp leggero*. The vocal line includes the lyrics: "фа-льцет (аки ангел небесный) / А-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я а-ли-луй-я". There are also performance instructions like "(ord.)" and "(фа-льцет)".

Постепенно образ разрастается, становится собирательным: в репликах героя узнаются личности известных политических деятелей СССР — Держинского и Сталина. Отсылки к ним усиливают сферу «советского» в сочинении.

Номер «Милиционер гуляет в парке» становится кульминацией этой линии, концентрируя в себе постепенно нараставшее до этого внутреннее противоречие. Здесь наиболее ощутима амбивалентность: с одной стороны — юмор, с другой — неподдельный ужас. Фигура Милиционера предстает в зловещем облике с первых тактов песни, энергичное начало которой напоминает барочный инструментальный тематизм. Главным стимулом к достижению кульминации служат слова Пригова, образующие припев:

Когда мундир не нужен будет.
 Ни кобура, ни револьвер.
 И станут братия все люди.
 И каждый — милиционер.

Последнюю строку должны произнести музыканты струнной группы (располагающиеся, по замыслу автора, на авансцене). Далее звучит угрожающий Марш, завершающийся свистком Милицанера. «Он регулирует все, даже объем угрозы».

Гражданин № 2 — условно лирический герой. Основой его партии послужил стихотворный цикл Д. Пригова «Паттерны». «Цикл "Паттерны", нашедший претворение для Гражданина № 2, мне понравился своей простотой, повторяемостью конструкции при перемене героев каждого стиха», — отмечает композитор. Устойчивая схема-шаблон служит главным принципом построения стихотворного текста:

У меня была кошка, замечательная кошка.
 Она жила, выглядывала из окошка,
 Она жила, кушала и ела,
 И делала свое дело.
 И я подумал: что за сила
 Ее помимо зверей замесила
 И поставила здесь у окошка,
 И я заплакал, как маленькая кошка.

Данная схема каждый раз трансформируется в зависимости от того, какой человек/предмет/животное становится объектом внимания автора. При этом обнаруживается движение от безличных образов (книга, нечто) к образам страны, матери, рассуждения о которых носят философско-лирический характер.

Возрастающая значимость лирической сферы в партии Гражданина № 2 подчеркивается и музыкальными средствами. Если первые шесть паттернов читаются солистом без инструментального сопровождения, то с паттерна -7- оркестровая ткань начинает разрастаться: «Метафорически я представлял это так — сперва он совсем одинокий, но далее, с каждым новым стихом этот лирический гражданин получает все большую поддержку. Нарастающая инструментовка словно "обнимает" его».

Субъективный тон высказывания прочитывается в выборе тональности (f-moll), динамических нюансах (*pp*), а также в интонационных и гармонических формулах. Нисходящие секундовые ходы, относительно малый диапазон вокальной партии подчеркиваются плагальным колоритом (см. пример 2).

Гражданин № 3 — носитель объективного начала, выражающий мысль народа (архетип юродивого). Тексты его своеобразны: кажущиеся на первый взгляд бессмыслицей, они затрагивают важные философские вопросы и образы (жизнь, смерть, народ).

XXII. Гражданин № 2 (паттерн -7-)

50

$\text{♩} = 52$

Cl. *pp*

2 гр. *pp*

У ме- ня был пес, за-ме- ча-тель-ный пес, он сво-ю жизнь ря-дом с мо- ей на ве-ре-воч-ке нес, он

pf

pp *lento*

1/2 ped sempre una corda sempre

$\text{♩} = 52$ *I solo senza vibr.*

V-ni I *pp* *I solo senza vibr.*

V-ni II *pp* *I solo senza vibr.*

V-le *pp* *I solo senza vibr.*

Vc. *pp* *I solo senza vibr.*

Народ не знает смерти — потому
 Он есть лицо, но личность он не есть.
 Он потому необратим и весь
 И целиком сдвигаем потому.
 И потому ему всегда пора,
 И он всегда пространство для речей.
 Он рассыпается на уровне: Зачем
 И собирается на уровне: Ура.

Роль героя значительна: он уравнивает контрастные образы Граждан № 1 и № 2. «Тексты Гражданина № 3 должны отстранять нас от линий двух других «граждан», но постепенно складываться в нечто общее».

Партия Гражданина № 3 предполагает в основном художественное чтение текста; единственная песня располагается почти в самом конце сочинения (перед трио, объединяющим всех героев) (см. пример 3).

Важную драматургическую функцию выполняют инструментальные номера: увертюра (I), марш (XXI), финал (XXVIII). Их парадный, преувеличенно ликующий тон вызывает ассоциации с отдельными фрагментами «Зимы священной» Л. Десятникова.

3

8

fag.

cor.

perc 2

3 tp.

V-ni II

V-ni II

V-le

Vc.

Cb.

pen-но о-но о-бо-ним про-тив-ос-то-ит меж ни-ми пти-ца бел-ка и мед-ведь на

p
senza sord
mp

pizz.
pizz. mp
pizz. mp
pizz. mp
mp
pizz.
mp

Торжественность, доходящая до предела, особенно комична на фоне серьезных «паттернов» Гражданина № 2. Ирония над советской мифологией осциллирует с субъективным лирическим высказыванием, объединяясь в цельную композицию с противоречивым названием «Грустный раек».

Своеобразным продолжением этой линии в творчестве М. Булошников стал вокальный цикл «Забывшие мотивы» (на стихи В. Лебедева-Кумача и Д. Пригова), завершенный летом 2023 года³. Сочинение представляет собой художественный диалог с советским прошлым. Ощущаются здесь и игра с культурным мифом о Москве-столице (о котором писала И. Барсова [1]), и обращение к стилям мастеров XIX и XX веков (М. Мусоргского, Н. Метнера): «Работая с отобранными поэтическими текстами, мне представлялось невозможным говорить на “собственном” языке, потребовался (скорее интуитивно, нежели намеренно) диалог с музыкальной традицией».

Цикл включает четыре номера. Литературной основой первого — «Фуги» — послужил текст популярной в сталинское время песни «Москва майская» (слова В. Лебедева-Кумача, музыка братьев Покрасс).

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля,
Просыпается с рассветом
Вся Советская земля.

³ Премьера сочинения состоялась в Большом зале Нижегородской консерватории 22 сентября 2023 года на концерте фестиваля «Диалог “правых” и “левых”», посвященном музыковеду Тамаре Николаевне Левой. Примечательно, что композитор задумал этот вокальный цикл не только как приношение Учителю, но и как диалог с ним. В личной беседе композитор отметил: «“Забывшие мотивы” задумывались мной как личное высказывание, обращенное к Тамаре Николаевне».

Холодок бежит за ворот,
Шум на улицах сильней.
С добрым утром, милый город, —
Сердце Родины моей! <...>

Обращение к общеизвестным стихам, использование их в новом музыкальном контексте воспринимается как ирония, игра, взгляд в прошлое, но с иного ракурса. Лирико-патриотическое содержание стихотворения вступает в противоречие с жестким, токкатным движением фортепианного сопровождения. Наложение противоположных смысловых пластов, в данном случае несоответствие словесного текста и музыки, является одним из ключевых свойств постиронии.

4

В стихотворении проступают неподдельная искренность самого поэта, открытость и прямота его высказывания: «Это Пригов в свое время уже все понимал о действительности, а у Лебедева-Кумача нет этой дистанции, слова подаются впрямую. Но в соседстве со стихами Пригова его в чем-то наивные тексты начинают работать по-другому». Именно поэтому заключительная реплика первого номера («До свиданья, день вчерашний, здравствуй, новый, светлый день») звучит одновременно радостно и угрожающе. Ликующий восторг сочетается здесь с фатальным ощущением предопределенности, а ожидание очередного «светлого» дня становится равнозначным почти смертному приговору. Неслучайно постлюдия этого номера-гимна сопровождается ремаркой *trágico* и грозными аккордами фортепиано (см. пример 5).

«Название “фуга” для меня почти силвестровское, — комментирует начало цикла автор. — Валентин Васильевич как-то сказал мне: “У Баха есть цикл 24 прелюдии и фуги, а у Шопена только прелюдии — фуг нет, потому что фугой была его жизнь”. Действительно, прелюдия — нечто подводящее к “событию”, а фуга — само “событие”, драма, наполненная сутью. С этой точки зрения первый номер “Забывших мотивов” — это активный старт, начало всей драмы. Это удар без всяких прелюдий».

Текст второго номера («Интерлюдии») повествует о реальном историческом лице — царе Иване Грозном.

Ярко-красною зимою
 Густой кровью залитою
 Выезжал Иван Васильич
 Подмосковный государь <...>

Название номера обманчиво: драма продолжается, выходя на новый уровень. Как в стихотворении Пригова, так и в «Забывших мотивах» представлен не исторический портрет царя, а его архетипический образ. По словам композитора, «на месте Ивана Грозного может быть кто угодно». То же относится и к изображению Москвы: это не конкретный город, а обобщенный образ страны, ее «лицо».

Смысловое несоответствие реализовано в «Интерлюдии» с нарочитой прямотой. Кровавая драма, расправа над неугодными, разворачивается на фоне непрехотливой танцевальной музыки (в духе детской польки) (см. пример 6).

Следуя за поэтическим текстом, композитор нередко прибегает к образности. Так, эпизод, повествующий о суровых царевых помощниках, построен на декламационных интонациях в духе М. Мусоргского. Унисонное проведение мелодической линии в низком регистре фортепиано звучит угрожающе, а потому служит эффектной музыкальной зарисовкой «защитников» государя (см. пример 7).

6

Allegretto $\text{♩} = 80$

Яр-ко крас-но-ю зи-мо-ю гус-той

7

151

Ой, Ма-лю-та да Ску-ра-та. Два ог-ром-ны-е мед-ве-дя

Третий номер цикла «Перпетуум мобиле» представляет собой вольное прочтение композитором приговского текста.

Страна большая. От Москвы отъедешь
 Так сразу по стране и едешь.
 Бодрствованием едешь и ночлегом
 И вся она покрыта снегом.
 О вся она — цветущий сад
 Повсюду лозунги висят
 И жизнь как могут украшают
 До умозрительности возвышают.

«Вечное движение» создается Булошниковым за счет варьированного повторения текста. В добавленной строфе композитор изменяет лишь первые две строчки:

Еще подальше от страны отъедешь,
 По замечательной стране ты едешь <...>

При этом фраза «еще подальше от Москвы отъедешь» может мыслиться как рефрен, дающий начало каждой новой строфе без принципиального изменения смысла. Композитор отмечает: «Мы будто находимся в заколдованном круге, снова и снова переживая “день сурка”».

Авторская ирония усиливается благодаря не только намеренному расширению литературной основы, но и ремарке в вокальной партии («в манере Кобзона»).

8

Alla marcia ♩ = 104-112

mp в манере И. Кобзона

Стра-на боль-ша-я. От Моск

mp lugubre, secco

Глубокомысленность и характерный пафос исполнительской манеры, подчеркнутые «мрачным» фортепианным речитативом в первых двух тактах, можно интерпретировать как масочность: «На такие тексты, как у Пригова, нужно писать музыку. При этом она должна исполняться почти театрально. Подобный прием я использую и в «Грустном райке», где Милицанер то снимает фуражку, то надевает. Будто снимает и надевает маску».

Неслучайно отдельные эпизоды номера сопровождаются авторским указанием «без «маски»». Поэтический образ Москвы («и вся она цветущий сад») воплощен и чисто музыкальными средствами: романсовый склад, тональная драматургия (As-dur — Des-dur — b-moll), тихая динамика создают пространство для лирико-субъективного высказывания.

9

232

без «маски»

15

rit. *mp*

ле гом... и вся о-на пок-ры-та сне - гом. О

236

Con anima
dolce *poco a poco cresc.*

вся о - на цве-ту-щий-сад. Пов-сю-ду ло-зун-ги ви - сят. И

p dolce, delicatamente *poco a poco cresc.*

sim.

Однако лирическая сторона стихотворения становится объектом для композиторской пародии. Намеренно преувеличенная возвышенность (и даже чувствительность), характерные для текста, проявляются и в музыке, и в исполнительской манере. Трогательная тема эпизода *Con anima*, сопровождаемая ремарками *dolce, delicatamente*, в сочетании со словами «повсюду лозунги висят» воспринимается неоднозначно. Ностальгический модус, намеренно «обнаженная» искренность и поэтичность этого эпизода вступают в явное противоречие с ироническим подтекстом, образуя специфическую смысловую амбивалентность.

Заключительный номер цикла — «Постлюдия» — представляет собой лирическое послесловие, отсылающее к категориям времени и памяти.

<...> Куда ж мы спешили-летели?
И где отошли от летучего сна? —
Да там, где уже не прозрачна сосна
И где не прекрасны, но памятны ели.

Постлюдия не просто завершает цикл. Постлюдийность выступает здесь как особый тип художественного высказывания с присущими ему элегическим тоном и стремлением к интроспекции. В этом смысле характер и драматургическое значение заключительного номера «Забутых мотивов» соотносится с одним из ключевых качеств музыки В. Сильвестрова (см. об этом: [3]).

Свидетельством авторской рефлексии служит и обращение к музыке Н. Метнера, у которого Булошников позаимствовал название для своего опуса. Тема его «Сонаты-воспоминания», входящей в сверхцикл «Забутые мотивы» соч. 38, стала интонационной основой для Постлюдии. Ее контуры обозначаются уже в первых тактах — в коде она выкристаллизовывается в виде цитаты.

10



Сочетание «поэтики забытого» с ироническим воспроизведением советского прошлого составляет художественную суть вокального цикла, одним из «рабочих» названий которого было «Музыка в старинном стиле». Действительно, «Забутые мотивы» представляют собой антологию разных стилей, включая барокко (барочные аллюзии возникают в интерлюдиях первого номера) и поздний романтизм. Авторская игра с советскими мифологемами не сводится здесь к маршам и гимнам. Она охватывает и лирико-патриотическую песню, и разнообразные образцы советского масскульта. Композитор вступает в диалог с М. Мусоргским и Н. Метнером, Д. Приговым и В. Лебедевым-Кумачом,

Б. Чайковским и Б. Гецелевым. Идейное содержание текста, его многослойность и смысловая амбивалентность свидетельствуют о концептуалистском характере сочинения.

При этом все компоненты цикла связаны с его ключевой темой — темой памяти. Образы и мифы советского прошлого «звучат» сегодня так же, как «звучали» много лет назад, а композитор, обладающий «генетическим колодезем памяти» (выражение В. Сильвестрова), воплощает их в разных стилевых и жанровых вариантах. В этом смысле цикл «Забытые мотивы» продолжает линию, начатую в «Грустном райке».

Рассмотренные сочинения Булошникова демонстрируют близкое художественное прочтение одной темы: ирония над культурными мифами и «штампами» советского периода органично сочетается в них с оттенком грусти, ностальгии. Подчеркнутая простота их по-детски наивного материала коррелирует с инфантильным сознанием советского человека. И в то же время поэтические тексты и музыка представляются настолько злободневными, а потому пугающими, что непонятно, уместно ли здесь смеяться. Возможно, мы имеем дело с тем самым «мерцанием», которое исследователи связывают с понятием «постиронии»? Композитор ответил на наш вопрос простыми словами: «Это смех сквозь слезы».

Тем не менее, анализ двух циклов позволяет определить осцилляцию как важнейший признак постиронии. Колебание между иронией и искренностью воплощается у Булошникова 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.

Музыкальные лики постиронии обнаруживаются в сочинениях разных жанров, однако наиболее рельефно они проявляются в музыке со словом⁴. Это связано с присущей методу постиронии амбивалентностью. Смысловое противоречие, заключенное в нем, требует наличия в тексте произведения как минимум двух пластов, способных в одновременности воплощать противоположные модусы чувствования. Наиболее подходящим для этого оказывается прием контрастного контрапункта слова и музыки, при котором иронический и лирический компоненты развиваются параллельно. Баланс между противоположными модусами может быть различен, неизменным остается лишь критико-ностальгическое мировосприятие, постироничный авторский жест, заключающий в себе дистанцированное и одновременно субъективно-искреннее авторское высказывание.

⁴ 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. В качестве примера приведем сочинения Р. Щедрин («Российские фотографии»), В. Сильвестрова («Китч-музыка»), Э. Денисова («Пароход плывет мимо пристани») и др.

Использованная литература

1. Барсова И. А. Миф о Москве-столице (1920–1930) // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 174–178.
2. Беринский С. С. Что завершено, что в работе, что задумано? // Советская музыка. 1991. № 1. С. 14–15.
3. Булошников М. Л. Метафорический стиль Валентина Сильвестрова. СПб.: Jaromír Hladík, 2022. 208 с.
4. Зубков А. А., Лисик Т. В. Постирония как современное явление в отечественном интернет-пространстве // Общество. Наука. Инновации (НПК-2020): сборник статей XX Всероссийской научно-практической конференции: в 2 т. Т. 1. Киров: ВятГУ, 2020. С. 247–253.
5. Кожевникова В. А. Литературные и музыкальные лики постиронии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61. 1. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.007>.
6. Масалов А. Е. Пост-ирония и «мерцание»: к вопросу о некоторых типологических схождениях русского рэпа и актуальных поэтических практик // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Спецвыпуск: Рэп: филологический ракурс. Екатеринбург; Тверь: [б. и.], 2020. С. 22–31.
7. Павлов А. Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 3. С. 16–31. <https://dx.doi.org/10.17805/ggz.2019.3.2>.
8. Проективный философский словарь. Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. 512 с. (Тела мысли).
9. Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: Рипол-Классик, 2020. 304 с.
10. Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016. 387 p.
11. Konstantinou L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / ed. by R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 87–102.
12. Prigov D. What More is There to Say // Third Wave: The New Russian Poetry / ed. by K. Johnson, S. Ashby. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. XVI, 289 p.

Получено: 14 апреля 2024 года

Принято к публикации: 14 мая 2024 года

Об авторе:

Виктория Александровна Кожевникова — студентка Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, композиторско-музыкальный факультет

References

1. Barsova, Inna A. 1997. “Mif o Moskve-stolitse (1920–1930) [The Myth of Moscow the Capital (1920–1930)].” *Muzikal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2 (659), 174–78. (In Russian).
2. Berinsky, Sergey S. 1991. “Chto zaversheno, chto v rabote, chto zadumano? [What's Completed, What's in the Work, What's Planned?].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 1, 14–15. (In Russian).
3. Buloshnikov, Mark L. 2022. *Metaforicheskiy stil' Valentina Sil'vestrova* [Metaphorical Style of Valentyn Silvestrov]. St. Petersburg: Jaromir Hladik. (In Russian).
4. Zubkov, Artem, and Tat'yana V. Lisik. 2020. “Postironiya kak sovremennoe yavlenie v otechestvennom internet-prostranstve [Post-Irony as a Modern Phenomenon in the Domestic Internet Space].” *Obshchestvo. Nauka. Innovatsii* [Society. Science. Innovations], collected papers, vol. 1, 247–53. Kirov: Vyatskiy gosudarstvennyy universitet. (In Russian).
5. Kozhevnikova, Victoria A. 2023. “Literary and Musical Facets of Post-Irony.” *Aktualnye problemy vysshego muzikal'nogo obrazovaniya / Actual Problems of High Musical Education*, no. 3 (70), 56–61. (In Russian). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.007>.
6. Masalov, Aleksey E. 2020. “Post-irony and ‘Blinking’: Toward the Question about Some Typological Convergence of Russian Rap and Relevant Poetic Practices.” *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, special issue: *Rep: filologicheskiy rakurs* [Rap: Philological Perspective], 22–31. Yekaterinburg; Tver: n.p. (In Russian).
7. Pavlov, Aleksandr V. 2019. “Brave New ‘Digital World’: Postirony as a Value System of Millennials’ Worldview.” *Gorizonty gumanitarnogo znaniia / The Horizons of Humanities Knowledge*, no. 3, 16–31. (In Russian). <https://doi.org/10.17805/ggz.2019.3.2>.
8. Tulchinsky, Grigory L., and Mihail N. Epstein, eds. 2003. *Proektivnyy filosofskiy slovar'. Novye terminy i ponyatiya* [Projective Philosophical Dictionary: New Terms and Concepts]. St. Petersburg: Aletheia. (In Russian).
9. Khrushcheva, Nastasya A. 2020. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in Musik and Around It]. Moscow: Ripol-Classic. (In Russian).
10. Hoffman, Lucas. 2016. *Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. Bielefeld: Transcript.
11. Konstantinou, Lee. 2017. “Four Faces of Postirony.” In *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. Edited by Van den Akker, Robin, Timotheus Vermeulen, and Alison Gibbons, 87–102. Lanham: Rowman & Littlefield.
12. Prigov, Dmitri A. 1992. “What More is There to Say.” In *Third Wave. The New Russian Poetry*, edited by Kent Johnson and Stephen M. Ashby, 101–3. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Received: April 14, 2024

Accepted: May 14, 2024

Author's information:

Victoria A. Kozhevnikova — student of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Department of Composition and Musicology