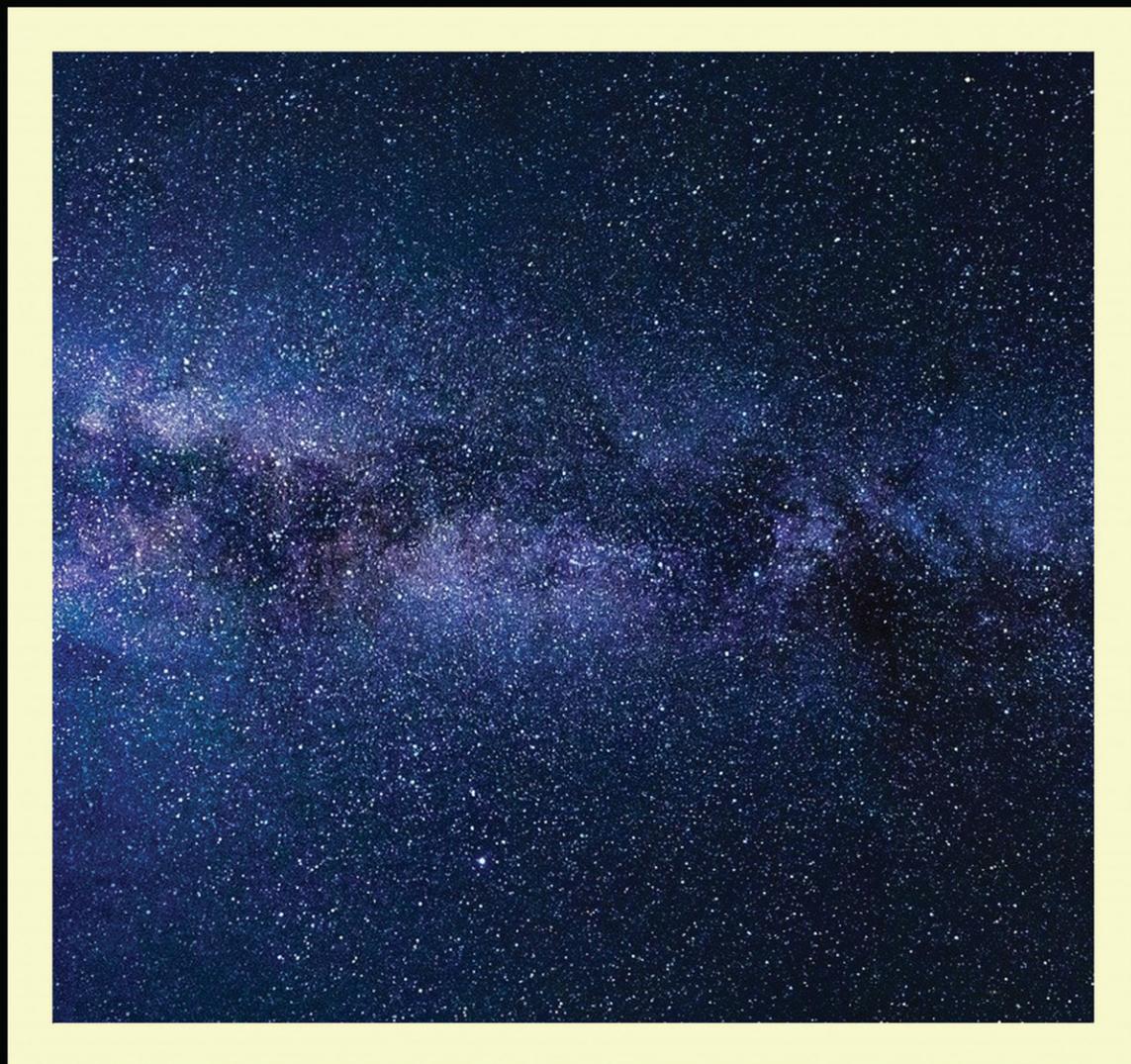


настасья хрущева

МЕТАМОДЕРН В МУЗЫКЕ И ВОКРУГ НЕЁ



Настасья Хрущева

Метамодерн в музыке и вокруг нее

«РИПОЛ Классик»

2020

Хрущева Н. А.

Метамодерн в музыке и вокруг нее / Н. А. Хрущева — «РИПОЛ Классик», 2020

ISBN 978-5-386-13540-9

Автор рассматривает академическую музыку в свете концепции метамодерна, показывая, как возвращение аффекта превращается в приход новой тональности и мелодии, постирония – в радикальное упрощение языка и игры с банальным, а осцилляция – в сверкающий кристалл новой меланхолии и новой эйфории. Опираясь на манифест метамодернизма, автор конструирует собственную систему понятий, встраивая в нее музыку Валентина Сильвестрова и мем «Д. Добро», русскую философию и паблики ВКонтакте, концепцию «конца времени композиторов» Владимира Мартынова и высказывания Славы КПСС. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

ISBN 978-5-386-13540-9

© Хрущева Н. А., 2020
© РИПОЛ Классик, 2020

Содержание

Введение	6
1 «Сырое»:	7
После постмодернизма	7
Постирония	19
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Настасья Хрущева

Метамодерн в музыке и вокруг нее

Рецензент: Н. И. Дегтярева

© Хрущева Н. А., 2020

© Издание, оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020

* * *

Введение

*я такая пост- пост-
я такая мета- мета-
Монеточка*



1 «Сырое»: метамодерн в себе



После постмодернизма

что

«Вот закончится постмодерн – тогда и заживем» – этот интернет-мем казался смешным, когда верилось, что эпоха постмодерна в силу самой своей природы не закончится никогда. Но сегодня это уже не смешно.

О метамодерне как особом состоянии культуры заговорили после появления манифеста голландцев Тимотеуса Вермюлена и Робина ван ден Аккера (2010); более известным, однако, стал появившийся позже манифест Люка Тёрнера (2011)¹.

Несмотря на наличие манифестов, речь идет не о каком-то частном художественном направлении, которое нуждается в самодекларировании; да и интенция обоих текстов – не провозглашение нового, а констатация уже происходящих в культуре изменений. В этом смысле подлинным манифестом метамодернизма можно считать постоянно растущий посвященный ему сайт², который стал чем-то вроде самообновляющегося трактата в реальном времени – такая форма манифестирования конгениальна самому явлению.

¹ Тёрнер Л. Метамодернизм: краткое введение. <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата обращения – 21.05.2019).

² <http://www.metamodernism.org> (дата обращения: 28.02.2019). Такую же роль коллективного бессознательного, формиру-

Сегодня термины *метамодернизм* и *метамодерн* все чаще применяются в самых разных областях культуры. Говорят о метамодернизме в философии, архитектуре³, психологии⁴, литературе⁵. В русскоязычном интеллектуальном пространстве термин «метамодерн» обычно привлекается в контексте философии⁶ и неакадемической музыки – в связи с творчеством *Славы КПСС, Cocorosie, Lovosero, OQJAV*.

При этом до сих пор метамодерн остается скорее словесным мемом взрослеющих хипстеров, чем общепринятым термином научного сообщества. О метамодерне поет *Монеточка*, а в контекст искусствоведения и музыковедения в частности он до сих пор не вошел – и это, кстати, вполне в духе метамодерна: в отличие от постмодернизма, он не играет с категориями массового и элитарного, а полностью размывает их.

Метамодерн – не стиль, но состояние культуры, не художественное направление, но глобальная ментальная парадигма. В то же время, метамодерн как состояние культуры порождает и определяет новые способы существования искусства – а значит, и его новую поэтику.

Будем использовать слово *метамодерн* для определения состояния современной культуры и слово *метамодернизм* для определения искусства эпохи метамодерна⁷.

как еще «неточно» называют метамодерн

новая душевность
новая искренность
новый романтизм
новый гуманизм
новый модернизм
пространство постискусства
космомодернизм
перформатизм
реновализм
альтермодерн⁸
постсовременность
гиперсовременность⁹

юшего идеи, играют группы ВКонтакте, посвященные метамодерну, куда может предложить новость любой человек.

³ <http://metamodernizm.ru/metamodernism-in-architecture/> (дата обращения – 21.05.2019).

⁴ Гребенюк А. А. Метамодернизм в психологии, или Уход от игры в жизнь к ее перформатизму // WORLD SCIENCE: PROBLEMS AND INNOVATION. Сборник статей VI Международной научно-практической конференции. В 2 ч. Ч.1.-Пенза: МНЦС «Наука и Просвещение». 2016.С.313–317; Гребенюк А. А. Теоретико-методологические основы метамодернистской психологии // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей III Международной научно-практической конференции / Под общ. ред. Г. Ю. Гуляева. – Пенза: МНЦС «Наука и Просвещение». 2017. – С. 189–195; <http://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (дата обращения – 06.06.2018).

⁵ Например, в связи с жанром соларпанк: возникший в 2012 году жанр соларпанк – названный так в противоположность киберпанку – более близок к утопии: в нем все переходят на солнечную энергию. <https://knife.media/solarpunk/> (дата обращения – 15.05.2019).

⁶ О метамодерне пишут Йоэль Регев, Александр Павлов, Александр Гребенюк, Никита Сяндюков, Валерий Горюнов, с проблематикой метамодерна соприкасается ряд исследований Михаила Эпштейна, в частности: Эпштейн М. Debut de siecle, или От постк прото-. Манифест нового века. / Знамя, № 5, 2001. С. 180–198.

⁷ То же и с парой постмодерн/постмодернизм.

⁸ Альтермодерн – противоположный постмодерну – провозгласил в 2009 году французский критик и куратор Николя Буррио: в центре его теории – идея культурных кочевников. Bourriaud N. Altermodern // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic. P. 219–230.

⁹ Термин гиперсовременность предложил в 2004 году французский философ Жиль Липовецкий: для нее характерны «культ потребления, гипериндивидуализм, а также интенсивность культурных изменений» (см: Павлов А. Странная жизнь постмодернизма / Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / [пер. с англ. Д. Кралеч-

постпостмодернизм

когда

Сложно сказать, когда именно начался метамоде́рн: часто говорят о начале 1990-х годов, в то же время четвертая промышленная революция, одним из следствий которой он стал, началась в 2010-е.

2000-й год, по мысли А. Павлова – «еще одна символическая дата „смерти“ постмодерна. Это не только официальное начало нового тысячелетия, но также и рубеж, обозначивший усталость от старых теорий и отчаянные попытки предложить новые. Именно с 2000 года художники, литературоведы, культурологи, философы и т. д. начинают предлагать собственные варианты языков описания эры XXI столетия»¹⁰. Так, в 2000-м году о пришедшей на смену постмодерну новой искренности заявил Рауль Эшельман¹¹.

Метамоде́рн – лишь одна из концепций *культуры-после-постмодернизма*. Наряду с ним существуют капиталистический реализм Макса Фишера¹², диджимодернизм Алана Кирби¹³, космоде́рнизм Кристиана Морару¹⁴, автомоде́рн Роберта Сэмюэlsa¹⁵, постпостмодернизм Джеффри Нилона¹⁶ и ряд других; в этой книге термин «метамоде́рн» будет использоваться и как зонтичный термин, включающий в том числе и эти концепции, и как более узкий концепт Аккера-Вермюлена.

На положение метамоде́рна в истории культуры можно смотреть с двух точек зрения.

Первая из них представляет метамоде́рн как синтезирующий итог постмодернизма и модернизма, объединяя в себе все их взаимные оппозиции – таким образом эти явления выстраиваются в триадический ряд *тезис-антитезис-синтез*. На линии времени эта самодостаточная тройка, в свою очередь, оказывается противопоставленной всему домодернистскому искусству.

Вторая точка зрения представляет постмоде́рн как четвертую большую эпоху, следующую за Античностью, Средневековьем и Новым временем¹⁷, постмодернизм же как первый этап этой эпохи. Тут получается уже, что метамоде́рн становится второй (после постмодернизма) стадией эпохи постмоде́рна – то есть входит в нее как составная часть. Такой взгляд акцентирует единство информационного ландшафта эпохи постмоде́рна, следствиями кото-

кина; под науч. ред. А. Олейникова]. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 43). Lipovetsky G. Time Against Time, or The Hypermodern Society // *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century* / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic. P. 191–208.

¹⁰ Павлов А. Странная жизнь постмодернизма / Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 43.

¹¹ Eshelman R. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora (CO): Davies Group, 2008.

¹² Fisher M. *Capitalist Realism: Is There no Alternative?* Winchester, UK: Zero books, 2009. Фишер размышляет о том, как поздний капитализм – как черная дыра – перерабатывает в товар любое политическое и эстетическое движение, в том числе и контрkapиталистическое.

¹³ Kirby A. *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York – London: Continuum, 2009.

¹⁴ Moraru C. *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011. Концепция Морару основывается главным образом на американской литературе последних десятилетий. Выбор термина космоде́рнизм, соединяющего космос и модернизм, не случаен: «для Морару важно выстроить смысловой ряд между греческим миром обитаемой ойкумены как нормативным прообразом современности в противоположность поверхностной синонимичности глобализации, омирщвления и отчуждения» (Афанасов Н. Б., Павлов А. Б. Образы современности в XXI веке: космоде́рнизм / Знание. Понимание. Умение. № 2, 2019. С. 47). Через четыре года Морару пришел к термину «планетаризм»: Moraru C. *Reading for the Planet: Toward a Geomethodology*. Ann Arbor, MI, Michigan University Press, 2015.

¹⁵ Samuels R. *New Media, Culture Studies, and Critical Theory after Postmodernism*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

¹⁶ Nealon J. T. *Post-postmodernism, or, The logic of just-in-time capitalism*. Stanford, Stanford University Press, 2012.

¹⁷ Эпштейн М. Постмоде́рн в русской литературе. – Учебное пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 2005.

рого выступили последовательно постмодернизм и метамоdernизм: и здесь уже постмодерн оказывается противопоставленным всему допостмодерному искусству.

Как ни странно, эти два способа рассмотрения метамодерна на самом деле не противоречат друг другу, а создают единую объемную оптику, своей двойственностью как нельзя лучше отражающую мерцающий характер самого явления¹⁸.

Чем дольше думаешь о начале метамодерна, тем больше ощущаешь метамодерное *качание* (*осцилляцию*): то кажется, что он начинается только сейчас (резкое увеличение упоминаний о нем падает на 2016 год), то – что он в скрытой форме существовал в культуре всегда, и только сейчас начинает проявляться, осознаваться, формулироваться. Ускользание от рациона – одно из важных качеств метамодерна, поэтому «первое правило» метамодерна – не думать о нем, не пытаться его осмыслить.

почему

Главными причинами становления метамодерна можно считать эпоху четвертой промышленной революции (внешняя причина) и кризис постмодернизма (внутренняя причина).

Эпоха четвертой промышленной революции – интернет вещей, роботизация, 3D-печать, смещение политических, социальных и прочих границ – формирует особый тип мышления. Как утверждает Клаус Шваб, четвертая промышленная революция с ее тотальной прозрачностью и «горизонтальным» самоконтролем граждан в корне меняет саму природу политических отношений и государственного устройства¹⁹.

Постмодернизм был сформирован ощущениями посттравматической эпохи, связанной с информационной перенасыщенностью и неспособностью человека противостоять потоку текстов, с проработкой и рефлексией этой травмы – отсюда метафоры фантомной боли, *тела-без-органов*, *феноменального тела*, утраченной конечности. Метамоdern – это новые движения уже заросшей, восстановившейся рукой, травма которой, однако, осталась внутри и навсегда изменила тип этого движения.

Если постмодернизм рефлексировал небывалое *количество* информации, то метамоdern рефлексировал уже невиданную до этого *скорость ее распространения*: метамоdern возникает не просто в эпоху Интернета, но в эпоху быстрого, доступного повсюду Интернета, Интернета тотального.

Искусство метамодерна – как и любое другое, во все времена истории – напрямую диктуется характером современных ему средств коммуникации. Но, пожалуй, до появления Интернета никогда еще возникновение новых медиа не влияло на искусство с такой скоростью и напрямую, и при этом – настолько незаметно.

М. Маклюэн уже в 1964 констатировал вызванное новыми медиа устаревание города: «на планете, уменьшенной новыми средствами коммуникации до размеров деревни, сами города кажутся причудливыми и странными, словно архаические формы, уже накрытые сверху новыми конфигурациями культуры»²⁰. Тотальный Интернет усиливает этот эффект в разы: он переформирует структуры человеческой жизни на всех уровнях. С другой стороны, он сам представляет собой новый город, новый Вавилон – со своей Библиотекой и своей Лотереей, и с совершенно новыми законами, которые тем сложнее исследовать, что мы не можем не находиться внутри него.

¹⁸ При первом взгляде логичнее пользоваться термином «метамоdernизм», при втором – «метамоdern». В этой книге я буду пользоваться термином «метамоdern», осознавая, что время для терминологических разграничений «метамодерна» и «метамоdernизма» еще не пришло.

¹⁹ Шваб К. Четвертая промышленная революция: перевод с английского. – Москва: Издательство «Э», 2017. 208 с.

²⁰ Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. 4-е изд. / [пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова]. – М.: Кучково поле, 2017. С. 168.

Кризис постмодернизма определяется усталостью от всепроникающей иронии постмодернизма и – как следствие – от обесценивания любых метанарративов. Постмодернизм вскрыл само существование устойчивых конструктов: философских религиозных, политических, исторических, социальных, художественных – и, уравнив их в правах, обесценил. Метамодернизм – это тоска по обесцененным сверхсмыслам. Именно эта тоска становится для искусства метамодернизма и поводом достать спасительную пилюлю (или стать ею), и – объектом поэтизации; весь метамодернизм превращается в рефлексию этой тоски.

Метамодерн можно считать «снятием» постмодернизма в гегелевском смысле: он «творчески преодолевает» постмодернизм, не уничтожая его, но сохраняя его внутри себя в качестве музейного экспоната.

Борис Гройс представляет процесс непрерывной инновации в искусстве как акты перенесения объектов из бытового (профанного) пространства в пространство музейное (сакральное)²¹. Некоторые вещи при этом могут возвращаться через эпохи на новом уровне – потому что это не круг, а восходящая спираль. Метамодерн по отношению к постмодернизму в этом смысле представляет собой новый виток спирали, возвращая на новом уровне – сентиментальность, предельную простоту, доступность, массовость, прямое высказывание.

ПОСТ-ПОСТ

Если рассматривать постмодернизм и метамодернизм как составляющие части постмодерна, можно выделить и то общее, что у них есть. Это:

- ощущение мировой культуры как глобального супермаркета;
- взаимодействие с образами реальности, а не с самой реальностью;
- посттравматическая рефлексия расширяющейся информационной вселенной;
- изначальная эмоциональная атрофия;
- невозможность серьезного восприятия какого-либо метанарратива.

Кроме того, в метамодернизм как в более позднее образование вкладывается знание о постмодернизме как более раннем. Метамодернизм на самом деле не отрицает постмодернизм (как это часто бывало с непосредственно соседствующими парадигмами), а полностью вбирает его в себя. Он как бы вырастает на почве, «удобренной» постмодернизмом, является его непосредственным следствием.

Изначальная *эмоциональная атрофия*, общая для обоих направлений, приводит их к разным следствиям: если в постмодернизме эта атрофия сохраняется, то метамодернизм возвращает эмоцию в виде особенного метамодернистского аффекта – одновременно сильного и атрофированного своей статикой.

Постмодернистская деконструкция, по Деррида, была не деструкцией (разрушением), а скорее машинной разборкой-сборкой, то есть рекомпозицией ради понимания того, как конструируется некая целостность. В этом смысле метамодерн как постдеконструкция предлагает новую целостность как таковую, целостность после процесса деконструкции, целостность не машинного, а органического характера.

Метамодернизм, оставляя внутри себя постмодерную иронию, стремится заново выстроить вертикали. Метамодернизм помнит о бессмысленности всех больших нарративов, но все же хочет поверить в какой-то из них: «главная интеллектуальная цель метамодернизма – упорядочить реальность в целостные и иерархические организованные, независимые структуры, и

²¹ Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры / [пер. с нем. Т. Зборовской]. – М.: Ад маргинем пресс, 2015.

тем самым создать „карту действительности“, не принимая при этом ошибочно карту за действительность»²².

Теперь о различиях.

ПОСТМОДЕРНИЗМ	МЕТАМОДЕРНИЗМ
цитирование	присвоение
все чужое	все свое
ирония	постирония
сложные слова	простые слова
симбиоз массового и элитарного переживается как событие	симбиоз массового и элитарного перестает быть событием
невозможность авторского индивидуального высказывания переживается как событие («смерть автора»)	невозможность авторского индивидуального высказывания перестает быть событием («смерть смерти автора»)
культура — гигантский супермаркет	культура — все еще супермаркет, но в нем появляются лавочки эко-продуктов и он становится похож на модифицированный рынок

²² Ханзи. Вы не метамоdernист, пока не поймете это. Часть 2. Протосинтез / [пер. В. Сербинской]; <http://metamodernizm.ru/you-are-notmetamodern-part-2/> (дата обращения: 23.05.2019).

ПОСТМОДЕРНИЗМ	МЕТАМОДЕРНИЗМ
разочарование в идеалах Возрождения и Просвещения. Неверие в прогресс и торжество разума	разочарование сменяется новой эйфорией: человек обретает способность созерцать старые метанарративы и их осознавать их невозможность одновременно
«тело-без-органов»	«тело-с-роботизированными-конечностями»
усталость	энергия
энтропийность	порядок
деконструкция	реконструкция (постдеконструкция)
постструктурализм	новый холизм
антифундаментализм (избегание всех оснований)	постиронический фундаментализм (игровое принятие любого из оснований)
бесконечный импорт	импортозамещение одновременно с глобализацией
много и быстро	мало и медленно
машина	организм
интеллектуальный роман	песня
словесный гибрид Джойса («riverrun»)	иероглиф Введенского («река»)
отсутствие эмоции	реабилитация эмоции
лабиринт	прямая дорога
всё и сразу	только две противоположности
симуляция	«подлинность»
скольжение по поверхности	колебание по вертикали между двумя противоположностями

ПОСТМОДЕРНИЗМ	МЕТАМОДЕРНИЗМ
нейтрально	горячо и холодно одновременно
ризома	цветок

мета-мета

таким образом

Метамоdern – это усталость от тотальной иронии постмодера и тоска по силе и энергии модерна, которые, однако, в прямом виде существовать уже не могут. Метамоdern – это возвращение энергии прямого высказывания модерна на новом уровне: этот уровень включает в себя невозможность истинности любой из идей. Метамоdern – это колебания между прямым высказыванием и пародией на него, происходящие непрерывно.

Метамоdern преодолевает *цитатность* постмодера: на место непрерывного цитирования конкретных текстов приходит возвращение к архетипичным формулам.

Метамоdern предлагает вертикальные связи вместо горизонтальных, объем вместо плоскости, новую, дважды перевернутую искренность вместо иронии.

Метамоdern принципиально не элитарен; он свободно берет из того, что принадлежит всем – из массового, коллективного, изначального, оставляя в стороне старый тип интеллектуализма. Искусство метамодера понятно всем, но смыслово объемно более, чем какое-либо искусство до него.

Метамоdern использует простые обороты, принадлежащие всем интонации, *детскость* и *дилетантизм* в разных их проявлениях. Работая с *уже переработанным*, и сообщая этому переработанному новое – вертикальное – измерение, метамоdern как бы являет собой новую *экологию* искусства, воспроизводя цикл ресайклинга отходов.

Метамодерну не нужны отсылки к конкретным личностям, к конкретным авторам, к конкретным цитатам. Он пользуется всем этим, когда захочет – без кавычек и сносок.

Метамоdern – это реконструкция и протосинтез²³. Метамоdern создает новый метанарратив мира – осознавая при этом, что метанарратив невозможен.

Метамоdern не отрицает постмоdern, а включает в себя знание о нем, и поэтому органически включает в себя постмодернистскую иронию. Но в метамодерне эта ирония оказывается запрятанной глубоко внутрь сообщения, и существует в нем одновременно с прямым высказыванием.

Метамоdern отменяет игру в бисер: параллели, референции, интертекст – уже неважны. Сам же процесс игры превращается из шахматной партии в психоделический трип.

²³ «Мантра метамодернизма звучит так: за деконструкцией должна следовать реконструкция. Это следует рассматривать как реакцию на желание постмодернизма все разрушать. Но метамодернизм не то же самое что модернизм. Грандиозный план модернизма основывался на вере, что при наличии времени, рациональности и объективного вдумчивого анализа, наука откроет секреты бытия. Метамодернисты осознают, что создание нового метанарратива мира это задача, которую не завершить, и только протосинтез – единственная осуществимая цель». Ханзи. Мироззренческая задача метамодера: протосинтез / [пер. В. Сербинской]; <http://metamodernizm.ru/you-are-not-metamodernpart-2/> (дата обращения: 9.04.2019).

Метамоdern возвращает искусству аффект. И этот аффект в метамодерне – смесь меланхолии с эйфорией, которые сходятся в ностальгичности. Метамоdern – это ритуальное дление одной эмоции, одного осциллирующего аффекта.

Метамоdern означает смерть *смерти автора*. Провозглашенная постмоdernизмом смерть автора перестает быть поводом для рефлексии. Когда постмоdernист соединяет различные тексты, ему важно, что это тексты – чужие, ему важна авторская принадлежность этих текстов: постмоdernизм завязан на возбуждении от кражи. Метамоdern заканчивает с этим. В метамодерне происходит настоящая смерть автора, его подлинное самоуничтожение, потому что когда мы слушаем метамоdernую музыку – у нас возникает ощущение, что она принадлежит всем, в ней нет ничего «своего» – но, в то же время, нет и никаких конкретных цитат.

Метамоdern не манифестирует конец культуры, и – в отличие от постмоdernизма – не проникнут эсхатологическими настроениями. Метамоdernизм – это цветок, выросший над ризомой: о ризоме помнят только его корни, но сам он тяготеет вверх.

Метамоdern рождается не только как реакция на травму, но и как желание этой травме противостоять. Это новая чувственность, новая сентиментальность, новая эмоциональность – но та особая, отстраненная эмоциональность, которая только и может существовать в эпоху быстрого Интернета.

Метамоdern – это революция уязвимости, тихий бунт новой прямоты.

постмоdernизм как проблема

А был ли вообще постмоdernизм?

Хайнер Мюллер однажды заметил, что знает только одного настоящего постмоdernиста, и это Август Штрамм, потому что он был моdernистом и служил на почте (post)²⁴.

Постмоdernизм – как термин, явление, состояние культуры и направление в искусстве – вообще окутан облаком неоднозначностей, и внутренне противоречив не только на стыках разных его трактовок, но часто и внутри них.

Его по-разному понимают различные национальные школы; взгляды разных теоретиков постмоdernизма зачастую носят взаимоисключающий характер. Неясно, распространяется ли он на искусство, философию или на культуру в целом. Нет однозначности ни по поводу его начала, ни по поводу его конца: постмоdernизм «то ли умер, то ли закончился, то ли „растворился в воздухе“ <...>, то ли мутировал, то ли превратился в призрака»²⁵.

Наконец, в последние десятилетия заметна тенденция отрицания самого его существования, один из вариантов которой – простое умолчание о нем. Так, в знаковой книге немецкого историка Алейды Ассман *Распалась связь времен. Взлет и падение темпорального режима Модерна*²⁶ вообще не упоминается постмоdern. А. Павлов отмечает: «Ассман даже не отрицает постмодерна. Для нее его просто нет и, возможно, не было»²⁷.

Один из «виновников» популярности самого термина *постмоdernизм* – автор культовой книги *Язык архитектуры постмоdernизма* Чарльз Дженкс – вкладывал в него чуть ли не про-

²⁴ Историю рассказал Леман: Леман Х-Т. Постдраматический театр. ABCdesign, 2013. С. 44.

²⁵ Павлов А. Странная жизнь постмоdernизма / Джеймисон Ф. Постмоdernизм, или Культурная логика позднего капитализма / [пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова]. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 7.

²⁶ Ассман А. Распалась связь времен. Взлет и падение темпорального режима Модерна. – М.: НЛЮ, 2017. Об этом см.: Павлов А. Странная жизнь постмоdernизма / Джеймисон Ф. Постмоdernизм, или культурная логика позднего капитализма / [пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова]. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 9.

²⁷ Павлов А. Странная жизнь постмоdernизма / Джеймисон Ф. Постмоdernизм, или культурная логика позднего капитализма / [пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова]. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 10.

тивоположный общепринятому смысл: Дженкс говорил о своего рода возврате к традициям, отходу от нигилистических тенденций архитектуры авангарда, новой классичности²⁸.

Философским фундаментом постмодернизма как художественного направления принято считать идеи *деконструкции* Деррида, *языка бессознательного* Лакана, *шизоанализа* Делёза и Гваттари, *симулякра* Бодрийяра: однако все эти французские мыслители могут быть отнесены к постструктурализму и постфрейдизму, и их отношения с постмодернизмом как явлением и термином чаще всего были неоднозначными. Лиотар – автор самого важного из первых постмодернистских текстов – считал постмодернизм спрятанной внутри модернизма частью его же самого²⁹. Бодрийяр стал пользоваться термином «постмодернизм» далеко не сразу после того, как он появился, а при использовании часто заключал его в кавычки³⁰. Часть авторов, занимавшихся постмодерном, со временем «либо отказались от него, <...> либо разочаровались в нем, признав, что он изменился в худшую сторону, либо незаметно прекратили о нем говорить и начали свои социально-философские изыскания в других областях»³¹.

Один из главных теоретиков постмодернизма – Фредрик Джеймисон – вообще рассматривает постмодернизм как «медиалингвистический пузырь»: «историю успеха слова „постмодернизм“ еще предстоит написать, несомненно в формате бестселлера; подобные лексические несобытия, в которых изобретение неологизма оказывало вполне реальный эффект, сопоставимый с корпоративным слиянием, относятся к числу новшеств медиасообщества, требующих не просто исследования, но создания совершенно новой медиалексикологической дисциплины»³².

Для теоретиков отдельных видов искусства постмодернизм также зачастую является не то чтобы отсутствующим, но совсем не необходимым понятием. Так, автор знаковой книги *Постдраматический театр* Ханс-Тис Леман, перечисляя особенности театра 70-х-90-х годов «двузначность, прославление искусства как фикции (видимости); прославление театра как процесса; разрушение непрерывности; гетерогенность; не-текстуальность; плюрализм; возможность многочисленных кодов прочтения» и другие – все же выбирает термин «постдраматический»³³, что синонимом «постмодернистского» не является. Постдраматическое у Лемана ускользает от постмодернистского – как от еще одного большого дискурса.

В определенном смысле критичным по отношению к самим основаниям постмодернистской философии можно считать концепции основателя философской герменевтики Ханса-Георга Гадамера, лингвиста Анри Месконника, теоретика кино Олега Аронсона.

Если даже по поводу существования постмодерна есть разные мнения, то метамоdern тем более химеричен. Есть он, нет его?.. – ищи ветра в поле.

Будем иметь это в виду при всех дальнейших построениях.

все-таки, что?

Для разговора о метамодерне больше всего подходит апофатика.

²⁸ Jenks C. *The Language of Postmodern Architecture*. L., 1977.

²⁹ Lyotard J.-F. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Correspondance 1982–1985. Paris, 1986.

³⁰ Зенкин С. Жан Бодрийяр: время симулякров. 5-е изд. / Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, Издательство «КДУ», 2019. С. 6.

³¹ Павлов А. Странная жизнь постмодернизма / Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / [пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова]. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 41. Павлов здесь ссылается на таких авторов, как З. Бауман, К. Тестер, Л. Хатчеон, И. Хассан Ф Джеймисон.

³² Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма / [пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова]. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 65.

³³ Леман Х-Т. *Постдраматический театр*. – ABCdesign, 2013. С. 42.

Метамодерн – это не стиль и не направление, не эпоха и не образ мысли, не тип мышления и не способ самопознания. В то же время он – и то, и другое, и третье.

Как и все новое, что приходит незаметно, метамодерн ускользает от определения. Само использование этого слова постоянно попадает в какую-то делезовскую складку или экзистенциальную дыру: в определенной среде его используют даже слишком часто, что приводит к самотравестии явления и его обесмысливанию, в академических кругах он используется мало или вообще игнорируется, а среди подростков и новых школьников – где он существует естественно, как кислород – он не подвергается анализу.

Метамодерн – это «лексическое несобытие»³⁴, причем по сравнению с постмодернизмом – намного более эфемерное (пока).

Заставляя пересматривать понятия интеллектуализма и самого интеллектуального дискурса при обсуждении какого-либо явления, метамодерн подразумевает, что сам разговор о нем – бесполезен.

Книга, обсуждающая метамодерн, бессмысленна – и именно это в контексте метамодернистской «осцилляции» становится лучшим поводом ее написать.

Эта книга

И все же эта книга посвящена не метамодерну в целом, а искусству эпохи метамодерна, то есть метамодернизму.

Я рассматриваю здесь не столько сами основания метамодерна – осцилляцию, новую целостность, возвращение метанарративов – сколько их проявления в новом искусстве, особенно в музыке. Так, возвращение метанарративов отражается в возвращении тональности, новая целостность – в отказе от цитирования, а противоирония – в новой прямоте и чистом приеме.

Хотя метамодернизм предполагает растворение в неавторском, надличном, размывание границ между профессионализмом и дилетантизмом, в фокусе этой книги – три вполне авторских произведения, к тому же два из них созданы в конце 1970-х – то есть в эпоху постмодернизма. Причин этому три.

1. На примере конкретных произведений легче отследить все процессы и описать, как именно в музыке работают постирония, двойной аффект, новая тональность.

2. Это действительно знаковые сочинения, каждое из которых не просто представляет собой индивидуальный опус, но имеет значение как *иной способ создания музыки* – и может служить моделью для ряда других.

3. Я считаю, что метамодернизм в академической музыке зародился раньше, чем в других областях. Вспыхнув в «новой простоте» в 70-е, он на некоторое время отошел на второй план, чтобы по-настоящему актуализироваться сегодня.

Говоря о метамодернизме как главном явлении, происходящем в академической музыке сегодня, я не постулирую его тотальность. Вместе с метамодернистскими тенденциями продолжают существовать произведения, основанные на стратегиях послевоенного авангарда. Но физическое существование не всегда означает подлинное бытие – также как и создание и публичное исполнение произведений не всегда означает их актуальность.

Умберто Эко писал: «...постмодернизм – не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* (воля искусства) – подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм»³⁵. Добавлю – и собственный метамодернизм.

³⁴ Джеймисон о постмодернизме.

³⁵ Эко У. Постмодернизм, ирония, занимательность. <https://studfiles.net/preview/5596457/page:119/> (дата обращения:

В этой книге я говорю о метамодерне как о таком же *подходе к работе*, или даже как о *способе смотреть на вещи*: ключевые свойства метамодернистского искусства резонируют с культурными феноменами разных эпох, потому что по большому счету у метамодерна нет границ, ведь главная его эмоция – эйфория от ощущения целостности, всеохватности, безграничности, слияния прошлого, настоящего и будущего.

Постирония

*Постирония – это Слава Гнойный.
видеоблогер Петр Шумин³⁶*

В сегодняшнем русском языке слово «постирония» больше распространено среди школьников, чем профессоров, и его чаще относят к творчеству рэперов и блогеров, чем к музыке академических композиторов или текстам писателей. Поверхностная мода на постиронию усложняет ее фундаментальный анализ, но само существование этой поверхностной моды показывает нам, как именно искусство метамодернизма порождается культурой метамодерна, а массовое неавторское оказывается более важным/сложным/изысканным, чем элитарное авторское.

Постирония – фундаментальное свойство метамодерна. Из него, по сути, вырастают все остальные: постирония порождает метамодерную осцилляцию, она же приводит к своеобразной «новой прямоте», «новой искренности», «новой уязвимости» и восстанавливает на новом уровне возможность метанарратива.

Можно было бы даже сказать, что везде, где есть постирония – есть и метамодерн, если бы не важное «но»: на самом деле постирония восходит к совсем другим эпохам и культурным практикам – ее прототипом является структура юмора в смеховой культуре Средневековья и, шире, в фольклоре в целом. Поэтому постирония может рассматриваться не только как «ирония в эпоху метамодерна», но и, шире, как *способ смотреть на что-либо*, вогнутая линза, которая проясняет многие явления.

определение

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 и поэтому:

Постирония – это новая прямота.

Постирония – это *я лгу* – парадокс лжеца, теряющийся в бесконечной анфиладе логических зеркал. Это вечное возвращение.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=dyXu5sOJSxg> (дата обращения – 19.05.2019).

ирония per se



Instagram: kpss_begemot_official пост 12 февраля 2019

Феномену иронии (от греч. *eironeia* – «притворство», «отговорка») посвящено столько литературы, что кажется, что он лежит во главе угла не только искусства и способа говорить о чем-либо, но и человеческого существования вообще. Присущая иронии раздвоенность на говоримое и подразумеваемое как будто на другом витке спирали отражает раздвоение означаемого и означающего, наблюдателя и наблюдаемого, *говорящего* и *мыслящего*.

Видов иронии – множество, и перечислить их все невозможно не только поэтому, но и потому, что модусы иронического с трудом поддаются классификации.

Выделенные дальше типы иронии – ирония античная, романтическая, экзистенциальная, символистская, постмодернистская, площадная – не отражают полной картины мировых «ироний», кроме того, они сами не образуют ясной системы. Все это – разные иронические топосы, иногда пересекающиеся и создающие что-то вроде борхесовского «сада расходящихся тропок», и неправильно смешивать их друг с другом и тем более друг к другу приравнять. Говоря «ирония», следует каждый раз уточнять систему координат.

Хотя невозможно провести знак равенства между огромным количеством видов и подвидов иронии, в них все же есть общее. Огрубляя, можно сказать, что в каждом из этих видов *пафосом* иронии становится *утверждение чего-либо через внешнее его отрицание*. В этом смысле постирония – утверждение чего-либо через внешнее «утверждение», то есть через внешнюю как будто иронию по отношению к утверждаемому.

Постирония – это ирония эпохи постсовременности, ирония *по ту сторону*, ирония *после всего*. Постирония как бы вбирает в себя знание обо всех «ирониях» и не столько опровергает, сколько вновь утверждает их.

БЫТОВАЯ ИРОНИЯ	ПОСТИРОНИЯ
переворачивает смысл сказанного	дважды переворачивает смысл сказанного
и таким образом опровергает сказанное	и таким образом утверждает сказанное
однозначна	включает в себя два противоположных смысла одновременно
смех	серьезность/легкая улыбка

античная ирония

В античности, осененной гомерическим смехом олимпийских богов, ирония растворена повсюду и активно осмысляется многими философами. Аристотель, различая два типа смеха – иронию и шутовство – считает иронию более свободной: «иронизирующий вызывает смех для себя, шут – для другого»³⁷. Другие мыслители представляют ее, наоборот, как нечто тормозящее ум: для Демосфена она – синоним медлительности и нерешительности, для Исихия и Фотия (по замечанию Лосева) она соответствует бездействию, беспечности и лени³⁸.

Но все же самым главным «ироником» античности остался Сократ³⁹: именно сократическая ирония стала определяющей не только для древнегреческих философов, но и для многих авторов последующих эпох – так, например, в *Философии права* Гегель противопоставляет

³⁷ Кирюхин Ю. Ирония как предмет эстетического осмысления (история разработки понятия). – Вестник МГУКИ, № 2 (40), 2011. С. 88.

³⁸ Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – М.: АСТ, 2000. С. 272.

³⁹ Сам Сократ никогда не употреблял по отношению к себе слово «ирония», не описывал свой метод как иронический. Об иронии Сократа стали говорить его ученики, последователи и оппоненты. Так, в «Пире» Платона Алкивиад высоко оценивает иронию Сократа.

романтической иронии «правильную» иронию Сократа. Для Сократа ирония была философским методом: ироническая майевтика – родовые муки истины, проходящей через пути иронических перевертышей. Способ познания мира в сократовской иронии, по М. Бахтину, происходит через сближение с ним: «сократический смех (приглушенный до иронии) и сократические снижения (целая система метафор и сравнений, заимствованных из низких сфер жизни – ремесел, обыденного быта и т. п.) приближают и фамильяризуют мир, чтобы его безбоязненно и свободно исследовать»⁴⁰.

Чем ирония Сократа отличается от постиронии? Иронический жест Сократа протекает в трех взаимосвязанных аспектах: принижение себя, восхваление собеседника («эльфинг»), утверждение собственного полного незнания. Формула «я знаю, что я ничего не знаю» в этом смысле – квинтэссенция сократовской иронии, и одновременно отчетливое обозначение того, что отличает ее от постиронии: ее гносеологическую направленность. Ирония Сократа – философский инструмент познания, постирония же находится за пределами знания и скорее может быть отнесена к искусству, или, наоборот, к бытовой культуре.

Сближает же иронию Сократа и постиронию их потенциальная софистичность: каждая из них – обоюдоострое лезвие, способное поворачиваться в обе стороны. Это хорошо чувствовали современники Сократа: серьезные философы-эвристы, нацеленные на поиск истины, упрекали Сократа в софистичности, а чистые софисты, для которых главной целью была интеллектуальная игра как таковая – наоборот, в чрезмерной серьезности.

Отражаю обе эти стороны в таблице:

ИРОНИЯ СОКРАТА	ПОСТИРОНИЯ
является частью философского познания	является частью культуры
нацелена на поиск истины (майевтика)	не нацелена на поиск истины
и все же отчасти софистична по своей природе	также софистична в том смысле, что всегда готова склониться к противоположному взгляду
форма выражения – философский диалог	форма выражения – иероглиф

романтическая ирония

Романтизм переносит иронию из области философствования в область искусства, причем в самое его средоточие: «ирония – не <...> случайное настроение художника, а сокровеннейший живой зародыш всего искусства»⁴¹ (Зольгер). С одной стороны, ирония напрямую рабо-

⁴⁰ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. С. 468.

⁴¹ Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. – М.: 1978. С. 381.

тает в самом искусстве романтизма, где получает черный, меланхолический оттенок, обостряя несовпадение реальности и идеала и приводя к романтической тоске: отсюда *Sehnsucht* музыки Шумана, меланхолия в романах Гофмана, Тика, Новалиса. С другой стороны, и в романтической философии категория иронии рассматривается сквозь призму искусства, поскольку становится атрибутом *гения* – яркой артистической личности, выпадающей из обыденности и радикально противопоставленной ей⁴².

Ирония для романтиков – не средство для поиска истины и способ анализа реальности (как сократовская майевтика), а инструмент для выхода из нее.

В центре романтической философии – исходившей из идеи Фихте о всемогущем и всё в себе заключающем Я – находится *субъект*: в высшей степени сложный, рефлекслирующий, меряющий всё собой и только с собой соотносящий, а ирония становится основным способом самопроявления духа художника: «в отличие от насмешки ироников просвещенческой эпохи, всегда направленной на других, романтическая ирония <...> характеризует прежде всего отношение художника к себе самому: это внутренняя рефлексия, акт бесконечного самоотрицания, на которое способно осуществляющее свою свободу сознание»⁴³ (Старобинский).

Ирония, по Шлегелю, возвышает творца «над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность»⁴⁴. При этом рефлексия художника – это его желание создать нечто целостное и прекрасное и, одновременно, осознание собственной ограниченности, а значит – *невозможности* такого создания. Шлегелевский рецепт иронии (его эстетический императив) – красота плюс ее невозможность.

Зольгер идет еще дальше: творческий акт – это переход представившейся художнику абсолютной идеи в далекую от идеала реальную действительность, а значит он – это яростное уничтожение, что-то вроде костра, в котором сгорает идея: одновременно прекрасное и безмерно печальное зрелище. Этот момент перехода идеи в ничто и рождает иронию: «... Именно здесь дух художника должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И этот над всем царящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией»⁴⁵.

Если Шлегель понимает иронию как непрерывную диалектическую борьбу отрицаний, в своем итоге все-таки приводящую к некоей законченности, то зольгеровская трактовка иронии целиком зиждется на отрицании, разрушении, уничтожении: это дало повод Гегелю и последующим критикам говорить о присущей романтической иронии *абсолютной отрицательности*⁴⁶.

Во многих своих аспектах сложное, многомерное явление романтической иронии приближается к постиронии. Так, Шлегель описывает иронию почти как постиронический парадокс: «в ней все должно быть в шутку и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым»⁴⁷.

⁴² Теорию романтической иронии разрабатывали главным образом йенские романтики. Целые теории иронии создали Фридрих Шлегель (с философской точки зрения) и Карл Зольгер (с эстетической), также к ней обращались Август Шлегель в лекциях по теории литературы, Новалис и Людвиг Тик, в предисловии к своему роману Вильям Ловель (1828) давший определение и развернутый анализ иронии. Концепт иронии Шлегеля наиболее полно изложен в его учении о творчестве (Атенейские фрагменты), выстроенном на основе субъективного идеализма Фихте; Зольгер представил свою трактовку иронии в сочинении Эрвин. Четыре диалога о прекрасном в искусстве (1815).

⁴³ Старобинский Ж. Чернила меланхолии / [пер. с фр., общая ред. и предисл. С. Н. Зенкина]. – М.: НЛО, 2016. С. 367.

⁴⁴ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. – М.: Искусство. Т. 1. С. 283.

⁴⁵ Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. – М.: 1978. С. 381.

⁴⁶ «Гегель всегда говорит об иронии как о чудовище» (Кьеркегор); действительно, Гегель постоянно критикует романтическую иронию из-за ее предельной субъективности, из-за «концентрации на „я“ в себе, для которого распались все узы и которое может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою» (Гегель Г. В. Ф. Соч.: в 14 т. Т. 12. – М.; Л.: Соцэкгиз, 1938. С. 70.), а также из-за проявления бессмысленной свободы и негативизма. Именно это окрасило романтическую иронию в восприятии последующих мыслителей в отрицательные тона. У самого Гегеля ирония «находится на службе у абсолютного духа» (Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. – М.: Искусство, 1970. С. 72.), работает на диалектику исторического процесса.

⁴⁷ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 1. – М.: Искусство. С. 286.

Как и постирония, романтическая ирония основана на непрерывном взаимном отрицании идей, причем именно в нем заключается общая *законченность* иронии: ирония у Шлегеля – это Идея в своей законченности: «идея есть понятие, доведенное до иронии в своей законченности. Абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно воспроизводящее себя взаимодействие двух борющихся мыслей»⁴⁸. Отсюда другое шлегелевское определение – ирония как «логическая химия»⁴⁹: она представляет собой постоянные «реакции» между элементами противоположных идей – их столкновения, соединения и отталкивания.

Романтический художник всегда ироничен, потому что осознает, как его произведение уничтожает воплощаемую этим произведением идею. Эта мысль коррелирует с формулой Выготского «форма должна уничтожить содержание»⁵⁰ – и все это в высшей степени характерно для постиронии.

Ближе всего к постиронии приближается «трансцендентальная буффонада» – по Шлегелю, это «настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся надо всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью», что с внешней стороны совпадает с «мимической манерой обыкновенного хорошего итальянского буффа»⁵¹. «Трансцендентальная буффонада» Шлегеля находится по ту сторону добра и зла, представляет собой особый, *иной* взгляд, отстраняющий любое прямое сообщение. Этот вид иронии, однако, был замечен Шлегелем в театре буффа, а значит – является отсветом иронии в площадной культуре – отдельного, внеположного романтизму явления.

Наконец, иронический взгляд, по Шлегелю, «обнаруживает, что мир состоит из вещей, в которых неведомым образом соединены полные противоположности („абсолютный синтез абсолютных антитез“»⁵². В этом пункте романтическая ирония совпадает с постиронией, и совпала бы полностью – если бы не огромная смысловая пропасть, отделяющая романтизм от метамодекна.

Романтическая ирония – в отличие от постиронии – по своей природе элитарна. Алхимический танец категорий прекрасного и гротескового непонятен тем, чье мышление не способно к включению в себя противоположностей и кого Шлегель называет «гармоническими пошляками». Вообще борьба с обывательским представлением о прекрасном – сквозной сюжет романтизма: финальный номер программного музыкального манифеста Роберта Шумана *Карнавал* (1835) называется *Марш давидсбюндлеров против филистимлян*, и это подлинно воинственный жест. Романтизм – это непрерывная война между *обывательским* и *художественным*, и граница между этими мирами проходит как раз по линии иронии.

Творит иронию гений, и его творчество предельно иррационально: «...поэт воистину творит в беспамятстве... Художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы» (Новалис⁵³). Поэтому ирония Шлегеля – территория *непонятного*: в статье *О непонимании* (1800) он пишет, что ирония недоступна для разумного ее осмысления – она вся состоит из «парадоксов, противоречий и апорий»⁵⁴. По Биченко, романтическую иронию «можно понять только как бытование дискурса, проявляющего себя

⁴⁸ Шлегель Ф. Фрагменты / [пер. Т. Сильмана, И. Колубовского] // Литературная теория немецкого романтизма / [под ред. Н. Я. Берковского]. – Л., 1934. С. 174.

⁴⁹ Биченко С. Г. Романтическая ирония в философии. Энциклопедия гуманитарных наук. Вып. 2. 2012. С. 320.

⁵⁰ Выготский Л. Психология искусства. – М.: РИПОЛ-классик, 2017.

⁵¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. С. 282–283.

⁵² Биченко С. Г. Романтическая ирония в философии. Энциклопедия гуманитарных наук. Вып. 2. 2012. С. 320.

⁵³ Литературная теория немецкого романтизма. М., 1936. С. 122–123. Цит. по: Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979. С. 308.

⁵⁴ Биченко С. Г. Романтическая ирония в философии. Энциклопедия гуманитарных наук. Вып. 2. 2012. С. 320.

через непонимание. Поэтическое поведение полностью располагается в области смысловой пустоты»⁵⁵.

Корень отличия романтической иронии от постиронии – способ «драпировки» истины. Романтики предлагают рядить ее во все время новые и сложные одежды, чтобы она не утратила свой блеск: «все высшие истины любого рода тривиальны, поэтому нет ничего необходимого, как постоянно давать им новое и как можно более парадоксальное выражение, чтобы не забывать, что они все еще налицо и что их, собственно, никогда до конца не высказывают»⁵⁶ (Шлегель). Стратегия постиронии противоположна: в своей форме постирония стремится уйти от «новизны» и «парадоксальности» в примитивность и внешнюю (на самом деле иллюзорную) простоту, в своем (условном) «содержании» постирония не имеет в виду какую-либо конкретную истину (по Шлегелю, высшую и потому тривиальную).

Цель романтической иронии – не высмеять истину, а обрести ее через игровое отрицание. Главное, истинное, субстанциональное может быть показано не напрямую, а только через систему масок, бесконечную травестию. Постирония в этом смысле не противоречит романтической иронии, а являет собой ее новый виток: для искушенного романтической иронией сознания явно утверждаемое никак не может восприниматься *per se*.

Ирония для романтиков становится единственным способом высказаться о непостижимом и недостижимом, потому что она запутывает, маскирует смысл – эта идея отдаленно напоминает апофатическую теологию, которая призывает определять Бога через то, чем он не является. Постирония, если проводить такую же параллель, призывает называть Бога Богом и именно этим прямым названием – скрывать его, подобно тому как имитация фасада на строительных лесах скрывает настоящий фасад в большей степени, чем его бы скрыли просто строительные леса.

И романтическая ирония, и постирония:

- порождают эйфорическое переживание (хотя романтическая ирония при этом уничтожительна и вызвана трагической раздвоенностью идеала и реальности)
- включают в себя одновременно два противоположных смысловых полюса
- фундаментальны по своей природе.

Найденные Шлегелем определения – *логическая химия* и *трансцендентальная буффонада* – отражают и постиронический процесс: выход в трансцендентное через химическое соединение противоположностей.

При этом:

⁵⁵ Там же. С. 320.

⁵⁶ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л: Худ. лит., 1973. С. 31.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ	ПОСТИРОНИЯ
вызвана трагическим переживанием раздвоенности мира	с радостью принимает раздвоенность мира, осциллируя и соединяя крайности
отрицательна, уничтожительна	созидательна
ставит задачу — уйти от разума, обнулить его, уничтожить рассудочное как таковое, объективное основание (субстанция) отсутствует	ставит задачу — уйти от конкретного послания, но не от разума как такового: ее субстанция всегда — большой нарратив

атрибут художника, гения, творца	атрибут любого способного к ней
выражает себя в художественном произведении или философском трактате	дышит где хочет
противопоставляет себя обыденной иронии — и в целом искусство противопоставляет обыденной жизни	сливается с повседневностью, проявляясь в самых разных формах обыденности

экзистенциальная ирония Кьеркегора

В своем посвященном иронии трактате первый европейский экзистенциалист Сёрен Кьеркегор⁵⁷ обсуждает романтическую и гегелевскую трактовки иронии, до конца не принимая ни ту, ни другую. Кьеркегоровская ирония *экзистенциальна*: в отличие от романтической иронии, объясняющей природу художественного творчества, она представляет собой мост между реальностью, переживаемой здесь и сейчас, и трансцендентным, то есть некий общий знаменатель для индивидуума и Абсолюта. Если субъект романтической иронии — гений, творец, художник, то субъекты иронии Кьеркегора — единичные личности-пассионарии, своеобразные трикстеры исторического процесса. Место действия романтической иронии — искусство, место действия экзистенциальной иронии — история.

⁵⁷ Иронии посвящена магистерская диссертация Кьеркегора Понятие иронии, рассмотренное с постоянным обращением к Сократу (1841). Кьеркегор С. О понятии иронии [фрагменты] / [пер. А. Коськовой и С. Коськова]. — ЛОГОС. Философско-литературный журнал. № 4. — М., 1993. С. 176–198.

Ирония Кьеркегора, хотя и действует в истории, а не в искусстве, сходна с зольгеровским уничтожающим костром: «Ирония – это божественное безумие, буйствующее, как Тамерлан, и не оставляющее камня на камне»⁵⁸. В ней есть и ощущение пустоты, свойственное романтической иронии: «ирония – бесконечно легкая игра с ничто, которое не страшится этой игры и то и дело высовывает голову»⁵⁹.

Кьеркегор выделяет два типа иронии: метафизическую и сдержанную. Метафизическая ирония – это отрицание всей действительности, сдержанная – только «отжившей» ее части.

На метафизическую иронию способен только Бог, на сдержанную – человек, но не любой и не всегда: только в переломные моменты истории – ироник появляется тогда, когда одна парадигма уже себя исчерпала, а другая только начинает зарождаться. Ироник встает между этими парадигмами, он внеположен исторической действительности и его ирония направлена на ту парадигму, которая потеряла свою актуальность.

По Кьеркегору, ирония в мировой истории не действует постоянно, а актуализируется в определенные исторические периоды – он называет их «ироническими формациями». Ирония нужна Мировому духу для того, чтобы развитие не останавливалось, а один тип действительности сменялся другим.

В этой расширенной трактовке иронии Кьеркегор близок к описанию существования постиронии в эпоху метамодерна: очевидно, что постирония становится не только способом эстетического высказывания, но и дискурсом эпохи в целом. Однако если представителями иронии Кьеркегора выступают особенные, выдающиеся личности («ироники»), то постиронию представляют все: она разлита в массовом сознании как общая априори понятная всем (пусть и не осознаваемая) установка.

Функция «ироника» Кьеркегора – ниспровержение старого, он бунтарь, а его существование глубоко трагично в экзистенциальном смысле. Постироник – наоборот, лишь констатирует то, что известно всем, *подтверждает собой* окружающее бытие, соответствует ему.

Главное в экзистенциальной иронии – субъективность, и возникает она только с появлением субъекта. Первым таким ироническим субъектом-проводником мировой иронии становится Сократ: по Кьеркегору, он был чужд всей окружающей его «субстанциональной действительности». При этом Кьеркегор описывает иронию Сократа практически как метамодерную осцилляцию: Сократ балансирует на острие одновременной серьезности и несерьезности.

Функция экзистенциальной иронии как средства сообщения близка романтической иронии: «прямой долг перед истиной – целенаправленно сдерживать ее сообщение, то есть временно умалчивать кое о чем, дабы выгоднее показать его истинность»⁶⁰. Этот «долг» – долг как кьеркегоровской, так и романтической иронии, и он принципиально отличает ее от постиронии.

Постирония осознает, что «целенаправленное сдерживание» сообщения не способствует его сокрытию.

По-настоящему что-то спрятать для постироника значит положить на самое видное место. Этот акт для постиронии – то же самое сокрытие истины для подлинного ее утверждения, которое присутствовало для романтика в иронии романтической. Старобинский поясняет: «для Кьеркегора характерно глубочайшее недоверие к любым средствам прямой коммуникации. Акт сообщения словно грозит уничтожить ценность сообщаемого»⁶¹. Постирония – следующий виток этой спирали. Ироническое высказывание притворяется, что оно истинно, противоироническое – притворяется, что оно ложно; притворяется, что оно иронично.

⁵⁸ Кьеркегор С. О понятии иронии [фрагменты] / [пер. А. Коськовой и С. Коськова].-ЛОГОС. Философско-литературный журнал. № 4.-М., 1993.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Старобинский Ж. Чернила меланхолии. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 382.

⁶¹ Там же. С. 383.

Таким образом, и ирония Кьеркегора, и постирония:

- подразумевают осцилляцию: балансируют между серьезностью и несерьезностью
- связаны с миром в целом, а не только с искусством

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ИРОНИЯ	ПОСТИРОНИЯ
работает в истории	работает в искусстве и культуре повседневности
ироник — выдающаяся пассионарная личность	постироник — кто угодно
ироническое высказывание притворяется, что оно — правда	постироническое высказывание притворяется, что оно — неправда

ирония в русском символизме

Наследница романтической иронии, ирония русского символизма усложняет и поляризует ее. Три типа символистской иронии выделяет С. Н. Бройтман – скептическую, трагическую и мистическую⁶²; в самом ее центре располагается черная ирония Александра Блока.

Блоковскую иронию многие исследователи с теми или иными оговорками считают романтической⁶³; однако очевидно, что Блок усугубляет «черноту» романтической иронии, доводя ее до предела: «Блоком акцентирован крайний предел символистской иронии»⁶⁴.

Блок называет иронию болезнью: она представляется ему бичом времени, разлагающей бактерией «изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокационной улыбки, кончается – болью и кошунством»⁶⁵. Он обличает своих современников (не исключая из их числа и себя): «Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина, „in vino veritas“ – явлена миру, все – едино, единое – есть мир; я пьян, ergo – захочу – „приму“ мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазну Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу – „приму“ мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же»⁶⁶.

Ирония для Блока – мрачное болезненное опьянение: «пьян иронией, смехом как водкой»⁶⁷. Она – измененное состояние сознания, морок, в тяжелых видениях которого стираются различия между феноменами. Во многих своих проявлениях мрачная ирония романтизма смотрится в иронию Блока, как в темное зеркало: если «черное солнце» иронической

⁶² Бройтман С. Н. Ирония // Дискурс. № 8–9. М. 2000. С. 238–242.

⁶³ Например, Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб: Искусство СПб, 1999.

⁶⁴ Бройтман С. Н. Ирония // Дискурс. № 8–9. М. 2000. С. 238–242.

⁶⁵ Блок А. Ирония. / Блок А. Собр. соч. в 8-и томах. Т. 5. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962. С. 345.

⁶⁶ Там же. С. 346.

⁶⁷ Там же. С. 346.

меланхолии приводило романтика к художественному откровению, то ирония-тяжелый наркотик Блока ведет человека только на дно.

Ирония у Блока заразна: «...Это как укус упыря; человек сам становится кровопийцей, у него пухнут и наливаются кровью губы, белеет лицо, отрастают клыки. Так проявляется болезнь „ирония“»⁶⁸.

В поэтическом творчестве Блока ирония – часть трагифарсовой вакханалии; высунутый язык становится одной из главных ее гримас⁶⁹: «Кажет *колокол* раздольный / Окровавленный язык»⁷⁰. Главная героиня *Насмешницы* персонифицирует дьявольский хохот – единственный оставшийся вид смеха в потонувшем в маскараде мире.

Близкие Блоку оттенки символистской иронии возникают в экзистенциальной иронии Анненского, скептическая ирония Брюсова, критицизм Белого – все это скорее модусы позднеромантической ее трактовки. Принципиально другую сторону символистской иронии (хоть и не настолько значимую для символизма в целом) представляет собой созидающий амбивалентный «звонкий» смех Владимира Соловьева – не случайно Блок противопоставляет разьедающей иронии своего века именно его. Смех Соловьева колеблется не только между различными типами иронии, но и между противоположными смыслами, создавая почти метамодерную осцилляцию.

Символистская ирония близка постиронии
– своей сложностью, многомерностью,
– в виде мироустроительного «смеха» Владимира Соловьева – созидающим характером, метамодернистской осцилляцией.

⁶⁸ Там же. С. 346.

⁶⁹ Иванова И. Н. Символистская ирония в позднем творчестве А. А. Блока. Вестник Ставропольского государственного университета, 45/ 2006. С. 124.

⁷⁰ Финал стихотворения «Город в красные пределы...».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.