

A painting of a man with a beard and dark hair, wearing a dark suit, playing a cello. He is looking down at the instrument with a focused expression. The background is a vibrant, textured painting of a cityscape with orange and yellow tones, suggesting autumn. The overall style is expressive and painterly.

Павел Андрианов

**Серьёзная
музыка
в
эпоху
обскурантизма**

Павел Андрианов

**Серьёзная музыка в
эпоху обскурантизма**

«Автор»

2026

Андрианов П. А.

Серьёзная музыка в эпоху обскурантизма / П. А. Андрианов —
«Автор», 2026

Музыкально-философское эссе «Серьёзная музыка в эпоху обскурантизма» посвящено осмыслению тех вызовов, с которыми столкнулось музыкальное искусство в условиях общества потребления и кажущегося триумфа постмодернистской парадигмы. Автор работы — композитор Павел Андрианов, постоянный участник Московского международного фестиваля музыки для виолончели и камерной музыки современных композиторов имени П. И. Юргенсона.

© Андрианов П. А., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Эпоха обскурантизма	5
Миф о «жанрах музыки»	10
Контрэлитарный характер серьёзной музыки	15
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Серьёзная музыка в эпоху обскурантизма

Эпоха обскурантизма

XXI век, век увенчавшегося победой «восстания масс», апофеоз «фельетонной эпохи» — так называемый «постмодерн», который вернее следовало бы назвать «эпохой обскурантизма» — эпохой мракобесия, принципиального, вопиющего невежества, торжествующего свою победу над разумом; эпохой тьмы, поглотившей свет и ликующей; эпохой низости, возвысившейся над высотой.

Как бы ни претила марксистская риторика и сколь сомнителен ни был присущий марксистам экономический детерминизм, наступление этого нового средневековья явилось следствием произошедшего в XX веке перехода к индустриальному, а затем и постиндустриальному обществу. С развитием промышленности, по мере автоматизации производства, накопления капиталов и благосостояния, «эксплуатация» пролетария (выражаясь, опять же, марксистскими терминами), то есть производителя, сменилась эксплуатацией потребителя. Так возникло общество потребления, в котором подлинная культура заменена «массовой культурой», в сущности своей вообще являющейся не культурой, а лишь её суррогатом. Жан Бодрийяр в книге «Общество потребления» пишет об этом так:

«Коммуникация массы исключает культуру и знание. Не стоит вопрос о том, чтобы настоящие символические или дидактические процессы входили в игру, ибо это значило бы скомпрометировать коллективное участие, которое является смыслом всей церемонии — участие, которое не может осуществиться иначе как в форме литургии, формального свода знаков, тщательно лишённых всякого смыслового содержания. Очевидно, что термин „культура“ применяется здесь по недоразумению. Этот культурный бульон, этот „дайджест“ (набор закодированных вопросов и ответов), этот НОК („эта“, наименьшая общая культура — П. А.) является в культуре тем же, чем страхование жизни является для жизни: он существует, чтобы предохранить её от риска и на базе отказа от живой культуры прославлять ритуализованные знаки культурализации».

Постмодернистский обскурантизм стал торжеством массовой некультуры в высшей мере. В эту эпоху искусство переживает невиданный доселе кризис, оно вытеснено из общественного сознания, заменено обычным творчеством. Постмодерн, самонадеянно провозглашающий конец за концом и смерть за смертью, объявил и искусство мёртвым.

Музыка, искусство искусств, великая наука и наивыразительнейшая из всех вторичных моделирующих систем, символический язык аффектов, тяжело пострадала от этого кризиса. Но можем ли мы согласиться с постмодернистами и признать и её, и её авторов — композиторов, «мёртвыми»?

Что касается искусства, то оно будет жить до тех пор, пока на земле есть хотя бы один человек, понимающий, что значит это слово и какого отношения к себе требует то, что обозначается этим словом. Пока ещё такие люди живут на свете и даже что-то делают, хотя они и загнаны в угол — об этом речь впереди. Постмодернисты могут сколько угодно обманывать себя иллюзией, что достаточно закрыть бесстыжие глазки ладошками и повторить много раз: «Этого нет, этого нет», чтобы «этого» — в нашем случае искусства — действительно не стало. Сколько угодно они могут подкреплять эту нелепую иллюзию своей *ad hoc* сконструированной догмой ультрарелятивизма, будто истины нет и каждая точка зрения верна; их вера в то, что искусство мертво или что искусством является любое творчество, пусть даже самое примитивное и бестолковое (как раз такое, каким они и занимаются), подкрепляется лишь другой верой, которую можно выразить формулой «верно всё, во что я верю».

Что же мы можем сказать о «смерти автора»? С вашего позволения я себя ощущаю — как композитора, находящегося ближе всего в момент написания этих строк. Что же я чувствую? Вроде бы я не бесплотен, вполне себе материален, сердце стучит, глаза видят, уши слышат, температура — 36,6 градусов Цельсия. Пациент скорее жив, чем мёртв, и слухи о его смерти преувеличены.

Это, конечно, всего лишь глумление над постмодернистской концепцией «смерти автора» — над одним из многочисленных вызовов, брошенных нам мракобесной эпохой. Обскурантисты заявляют, что «автор мёртв», вовсе не потому, что он мёртв физически — они утверждают, что авторский замысел не имеет значения. Будучи законченным и опубликованным, произведение якобы начинает жить своей жизнью в общественном сознании, и любая его обывательская интерпретация настолько же верна и правомерна, как та идея и тот посыл, которые автор вкладывал в своё творение. Следующий шаг от этой ложной предпосылки — шаг к ещё большему нигилизму, ведь если любая неавторская интерпретация равноценна авторской и «по-своему верна», значит, в произведении искусства вообще нет никакого содержания, оно якобы бессодержательно. Это соображение, в свою очередь, легитимизирует бессодержательное творчество и обесценивает содержательное. Вот оно — кощунственное торжество бессмыслицы над смыслом, бессодержательности над содержанием, пустоты над полнотой!

Заблуждение это опровергается уже тем, что тысячи и даже десятки тысяч творцов, в том числе и композиторов, вкладывали в своё творчество вполне определённое содержание. Если мы рассматриваем музыку, то это может быть и мимолётное настроение, и развёрнутая программа. Авторский замысел и сама личность автора, вопреки заблуждениям обскурантистов, образует важнейшую внетекстовую связь подлинно художественного произведения. Далее, в главе «Музыка и нейросети», мы подробнее разберём этот тезис, сейчас же ограничимся тем простым соображением, что речь на незнакомом нам языке мы не способны понять правильно; услышав иностранные слова, чем-то созвучные с лексикой нашего родного языка, попытавшись интерпретировать интонации, мимику и жестикаляцию говорящего, мы можем пофантазировать и приписать его речи некое содержание, нами самими вымышленное. Эта фантазия, очевидно, не будет равноправна с тем содержанием, которое иностранец на самом деле вкладывал в свою речь. Вопреки одному из ключевых ложных постулатов постмодернизма, говорящему, что якобы все интерпретации реальности равноправны, так как никакой объективной истины нет, в этом тривиальном, казалось бы, лингвистическом примере мы находим доказательство прямо противоположного: «объективной истиной» любого высказывания, будь оно на вербальном языке или на языке искусства, является тот смысл, который в высказывание вкладывал его автор. Интерпретации, даваемые высказыванию адресатами, уже поэтому не могут быть равноправны и находятся в прямой иерархической зависимости от того, насколько верно высказывание было декодировано. Очевидно, что поскольку при передаче информации от адресанта к адресату она в той или иной мере подвергается аберрации, абсолютно верная интерпретация высказывания затруднительна и, по мере возрастания сложности семиотической системы, использованной для передачи сообщения, и смысловой нагрузки самого сообщения, вероятность такой абсолютно безошибочной интерпретации стремится к нулю. Соображение это, конечно, должно заставить нас задуматься о том, чтобы вырабатывать критичность к собственному мышлению, проявлять скепсис к своим первоначальным выводам — короче говоря, задаваться хотя бы иногда вопросом: «А верно ли я понял то, что увидел/услышал/прочитал? Не тороплюсь ли я с выводами? Нельзя ли истолковать это как-нибудь по-другому?» Неспособность человека воспринимать объективную реальность непосредственно, какова она есть сама по себе, задолго до появления обскурантистов на свет отметил и детально исследовал Кант в «Критике чистого разума», а за многие столетия до него — буддийские философы и Платон с его тенями в пещере. Однако никто из них или других мыслителей, занимавшихся проблемой необъективности чувственного восприятия, не заключал из этого факта,

что якобы любая интерпретация реальности верна. Возможно потому, что мыслители владели формальной логикой и понимали, что из необъективности интерпретаций их равноправие не вытекает ни коим образом. Можно привести в пример ньютоновскую и квантовую механику: первая вполне пригодна и достаточна для решения повседневных задач, последняя применима к тем же задачам и ряду других, для которых первая перестаёт работать; очевидно, ньютоновская механика «вполне истинна», квантовая — «истиннее», а какая-нибудь вымышленная механика двоечника Вовочки, согласно которой более тяжёлые тела падают с большим ускорением, чем более лёгкие, полностью ложна, так как не подтверждается экспериментально и на практике неприменима. Зачем эти трюизмы? Нужно было это проговорить, так как, по-видимому, эти банальные истины незнакомы поборникам постмодернизма, которые паралогически и без достаточных оснований выводят из относительности интерпретаций реальности их якобы «равноправие».

То были примеры из физики, которая даёт интерпретацию косной материи. В случаях человеческой коммуникации постмодернистский псевдорелятивизм перестаёт выдерживать даже малейшую критику. Косная материя не может ответить учёному: «Да, ты прав» или «Нет, ты неверно истолковал моё бытие», а человек способен сказать другому: «Подожди, кажется, ты не понял, что я имею в виду. Давай я объясню ещё раз». Порой людям очень тяжело понять друг друга, особенно когда один или оба инфицированы идеологией или субкультурой и в силу этого своего недуга страдают хроническими бананами в ушах, или когда у них не выработана описанная выше критика к собственному восприятию и они впадают в преждевременную уверенность относительно своих поспешных выводов. Неспособность интерпретатора верно интерпретировать информацию свидетельствует не о «равенстве» его интерпретации со всеми прочими, а наоборот — о её ничтожности, и чем менее корректно его мышление, тем больше следует сомневаться в праве его интерпретации на существование. Когда речь идёт об интерпретации высказывания, сделанного другим человеком, можно не сомневаться, что у этого высказывания есть его собственная истина, и существует человек, обладающий одной — сам автор высказывания. Если один говорит: «Я уборщик на полдня», а другому слышится: «Я уборщик полупня», то ослышка последнего не равноценна тому, что было сказано на самом деле, и последний может сколько угодно обижаться на первого и обвинять в «газлайтинге», когда этот первый не приедет к нему на дачный участок, чтобы выкорчевать «полупень» — он, последний, этим покажет, что туг не только на ухо, но и на извилины. Не более.

Обскурантисты отвергают и игнорируют семиотическую природу искусства — тот факт, что оно является языком (в смысле «семиотической системой» — и, если точнее, «вторичной моделирующей системой» по Ю. М. Лотману), несёт определённую информацию от адресанта (автора) к адресату (слушателю, читателю, зрителю). Любая информация так или иначе закодирована и требует, чтобы её получатель имел ключи для расшифровки. Если информацию получает человек, не имеющий ключей для декодирования, то он воспринимает её как шум — набор произвольных сигналов, лишённый смысла. Но из этого субъективного восприятия вовсе не следует, что данный набор сигналов объективно является шумом и что любая галлюцинация, вызванная этим набором сигналов у лишённого ключей адресата, равноценна не дешифрованной им, но зашифрованной адресантом информации и равноправна с ней. Обскурантисты пытаются нам сказать, что «шум есть новая информация, информация есть новый шум», но если не владеющий японским языком носитель русского в вопросе японца «Корэ ва нан дэс ка?» услышит что-то вроде «Корова не доска», а потом начнёт заявлять, что «Тот японец умер и потому его слова значат именно то, что я в них услышал, и не значат ничего», — то, к изумлению и удовольствию всё ещё живого японца, этого человека должны будут затолкать в машину скорой помощи и отправить на принудительное лечение в психиатрическую лечебницу. То же следовало бы проделать со всеми апологетами «постмодернизма» вообще и «смерти автора» в частности.

В этих рассуждениях о «Смерти автора» мы коснулись и другой догмы постмодернизма — псевдорелятивизма, в рамках которого обскурантисты пытаются уравнивать в правах серьёзное, высокое искусство и развлекательный контент. Кое-кто из них договаривался до того, что Гомер Симпсон якобы имеет большую «культурную значимость», чем античный поэт. В словоблудии постмодернистов даже само слово «культура» утратило смысл: означающее, вообще-то, свойственную некоей человеческой общности картину мира, «мир идей» этноса или нации, они используют это слово как синоним «искусства», к которому приравнивают любое, даже самое посредственное и безобразное, творчество. Даже в некоторых статьях Википедии можно найти раздел «В культуре», который повествует о появлении предмета статьи не в культуре, а в искусстве или в масс-медиа. Утверждение о том, что «из двух Гомеров Симпсон обладает большей культурной значимостью», было завернуто (конечно же!) в формат интернет-мема: очень удобно, что любую ахинею можно, в случае чего, оправдать «иронией» — достаточно лишь облечь эту ахинею в шаблонный текст (например, совершенно по-дурацки начав его со слова «Когда») и набрать оный текст на шаблонной картинке гарнитурой Impact (о каких, кстати, «свободах» и «самовыражениях» разглагольствуют апологеты постмодернизма, если они все такие шаблонные, будто их печатают конвейерным способом? В чём «свобода» и что может «самовыразить» сошедший с конвейера человек-автомат?) Культ так называемой «иронии», эта перманентная дешёвая клоунада, бесконечные шутки, и шутки над шутками, и шутки над шутками о шутках, разъедающие мозг мемные картиночки — всё это позволяет избегать серьёзных тем. Отсутствие идеи и содержания в объекте, позиционируемом как «художественный», постмодернист легко оправдывает «иронией» — но только конченный идиот может принять такое оправдание.

Одним словом, постмодерн — эпоха тех, чьё существование сводится к трём пресловутым потребностям: «жрать, испражняться и ржать». Я бы добавил сюда ещё четвертую — мастурбировать, потому что в обществе потребления постоянные разглагольствования о сексе (вместо интимного занятия им) и коммерческая эксплуатация потребительского либидо характерны не меньше, чем непрекращающиеся развлечения и неумолчный «ржач» надо всем подряд.

Общество таким не должно быть. Нам такого общества не надо. Это общество бросило вызов искусству, и в частности — искусству музыки. Не только потому, что им движут деструктивные силы, не только потому, что в постмодернизме нет ничего созидательного — хотя это, безусловно, так. Не зря же он только и пытается всё похоронить, отменить, опошлить, разрушить, «деконструировать». Постмодернизм боится, как чёрт ладана, созидательного начала, имманентного искусству. Искусство есть живое опровержение всех обскурантистских мифов. Искусство самим фактом своего существования опровергает постмодернистскую ложь о том, что «ничего нового больше создать нельзя, и остаётся только комбинировать то, что уже существует». Самим фактом своего существования оно доказывает, что оно не «мертво», как бы того ни хотелось постмодернистам.

Обскурантизму во всех его теоретизированиях свойственна «ложно-беспристрастная констатационность», рассуждения вроде: «Это так, а раз это так, то так это и должно быть». Нам пытаются внушить, что мы не должны возмущаться текущим положением дел и предпринимать усилий по его изменению, а обязаны молча и раболепно принять его «таким, какое оно есть». Почему? Таковы тяжёлые последствия эрозии феноменологического подхода в слабосильных умах детишек эпохи, эрозии по принципу «Заставь дурака богу молиться». Почему я говорю, что эта «констатационность» — «ложно-беспристрастная»? Потому что на самом деле такая риторика призвана охранить ценности обскурантизма от переоценки и от беспощадного молота тех, кто эти ценности справедливо отвергает — тех, кто предпочёл пассионарность пассивности и не желает быть безвольной амёбой. Изображая беспристрастность, эта «констатирующая» риторика на самом деле очень пристрастна. Неужели не очевидно, что, когда гово-

рят: «Нечто таково, каково оно есть; а раз оно таково, каково оно есть, то таким оно и должно быть» — это значит лишь: «Не тронь его, это нечто»? Да вот только «нечто» вполне заслужило быть «тронутым»!

Мы не обскурантисты и не будем просто констатировать некие проблемы. Мы не будем смиренно принимать сложившуюся ситуацию. Принимать как данность — не наш метод, и сама «данность» для нас ничего не значит — кем «дана» эта «данность» и кто запретил нам её отвергнуть?! Мы будем искать пути борьбы с обскурантизмом, и борьбы беспощадной.

Кого я имею в виду, говоря о «нас»? Всех, кто любит и понимает искусство и в частности серьёзную музыку. Тех, кто верен искусству и ищет в звуках смыслы, ценности, а не пустое развлечение. Тех, кто создаёт, исполняет или слушает серьёзную музыку, но слушает с пониманием и искренней любовью. Для нас это отныне не только личное, но и общественное дело. Постмодернизм опух от своей безнаказанности — пора выходить на тропу войны и вырвать общество из состояния бескультурья и мракобесия.

В эпоху обскурантизма у серьёзной музыки есть не только внешний враг в виде постмодернизма, но и внутренние враги — воинственные ретрограды, снобы и даже сама система музыкального образования, морально устаревшая и нуждающаяся в серьёзных реформах. Обо всём этом мы поговорим далее.

Миф о «жанрах музыки»

Примечание. В основу текста этой главы легла статья, опубликованная мною в личном блоге в августе 2025 года. Надеюсь, читатель простит мне то, что во многих местах эти тексты идентичны почти полностью. Тем не менее, проблема разделения абстрактной «музыки вообще» на мифические «жанры» — одна из фундаментальных, поэтому не будет вреда в том, чтобы повторить всё, сказанное ранее, снова.

Это эссе посвящено музыке — какой музыке? — серьёзной. Но как часто нам приходится слышать другое слово — «классическая музыка»! Кто этот Андрианов? Он композитор. Какую музыку этот композитор пишет? Конечно же, «классическую», то есть «музыку в жанре классика». А вот и нет. Вас обманули. Нет никакого «жанра классика», стоящего в одном ряду с «жанром поп», «жанром рок», «жанром рэп», и нет никакой абстрактной «музыки вообще», которая бы подразделялась подобным образом.

Ошибочное деление «музыки вообще» на «жанры» стало настолько распространено, что эта концепция начинает казаться общепризнанной. О «жанрах» пишут интернет-энциклопедии, по ним сортируют плейлисты в различных аудиосервисах и на радио, люди сбиваются вокруг этих самых «жанров» в субкультуры, облекая себя в шаблонные псевдоидентичности в зависимости от того, священной корове каких «вкусов» они поклоняются.

Выйти на публику и сказать открыто: «Нет никакой "музыки вообще" и ни на какие "жанры" она не делится!» — сущее безумие. Но именно это мы сейчас и делаем. Демон постмодерна, так жаждущий разрушений, так во всех прочих случаях превозносящий деконструкцию всего и вся, в этом случае вдруг встрепетётся, взвост, завизжит и грудью встанет на защиту мифа. Постмодернистская жажда деконструкций куда-то вмиг улетучивается, когда деконструкция начинает грозить постмодернистским и конsumerистским симулякрам. Какое, однако, жалкое лицемерие.

E-Musik и U-musik

В середине XX века немецкие музыковеды констатировали, что западная, а вместе с ней и входящая в западную музыкальную традицию как ответвление советская/российская музыка окончательно разделилась на две фундаментальные категории: серьёзную музыку — E-Musik (от нем. Ernste Musik) — и развлекательную музыку — U-musik (от нем. Unterhaltungsmusik).

Серьёзная музыка рассчитана на совместную умственную работу композитора, исполнителя и слушателя, глубокое эстетическое и интеллектуальное взаимодействие. В силу этого создание такой музыки требует от автора обязательного владения сложными музыкально-теоретическими дисциплинами и техниками композиции. В современном мире это, однако, не обязательно подразумевает наличие формального композиторского образования — соответствующие знания можно получить и в рамках частных уроков, и в рамках самообразования. Важно не столько то, откуда у человека появились эти знания — важно, чтобы они у него были. Необходимость владения различными техниками композиции для написания серьёзной музыки не является самоцелью, а вторична по отношению к её интеллектуальным, коммуникативным и культуuroобразующим функциям. На «простом» языке невозможно говорить о сложном.

Серьёзная музыка не боится быть необычной, диссонантной, трудной для восприятия, «неудобной», «неуютной». Она отражает подлинные эмоции, контрастные и противоречивые. В ней может звучать и экстаз, и радость жизни, и поиск, страдания, расколотость и трагизм современного бытия. Она социально критична, затрагивает как проблемы текущего момента,

так и вечные вопросы. В серьёзной музыке воплощается то, что Ю. М. Лотман называл «эстетикой противопоставления». E-Musik зачастую создаёт конфликт между ожиданиями слушателя и авторским кодом. Композитор не идет на поводу у слушательских привычек и ожиданий, а деавтоматизирует восприятие и заставляет мозг слушателя порождать новые смыслы в процессе дешифровки сложного музыкального текста.

Развлекательная музыка имеет совершенно иные цели и задачи. Она рассчитана на расслабленное потребление, на то, чтобы дать слушателю в той или иной форме эмоциональную разрядку (или наоборот — зарядку). Если она поднимает некие серьёзные темы, то делает это не собственно музыкальными средствами выразительности, а сопутствующим поэтическим текстом. Задача дать слушателю простую, легкоусвояемую эмоцию обуславливает тенденцию U-musik к использованию простых, тривиальных выразительных средств и незамысловатого гармонического языка, в силу чего написание такой музыки не обязывает её создателей к углублённому владению теорией музыки и различными техниками композиции.

В подавляющем большинстве случаев образцы U-musik стандартизированы и конструируются из наборов клише, воплощая тем самым архаичную *эстетику тождества*, противоположную *эстетике противопоставления*. Потребитель требует от индустрии развлечений однообразия: он хочет услышать ту гармоническую сетку и ту структуру «куплет-припев», к которым он привык. Любое нарушение этого канона вызывает отторжение. Это музыка ритуала потребления, где текст равен ожиданиям аудитории.

Вышесказанное не означает, что U-musik сама по себе — что-то плохое. Она вполне может быть качественной, хотя на практике мы с течением времени наблюдаем всё больший упадок качества популярных песен. Гипотетически U-musik вполне могла бы использовать сложные, современные техники композиции — нет никаких объективных причин для того, чтобы был невозможен додекафонный треш-метал или диско в ладах ограниченной транспозиции. Известны примеры, когда в отнюдь не претендующих на серьёзность саундтреках к играм компании Nintendo использовались нестандартные размеры вроде 31/32 или 28/16 и микрохроматика, а в музыке из мультсериала «Том и Джерри» — додекафония, и это заслуживает сугубо положительных оценок. Мне доводилось в рамках своеобразного эксперимента сочинять эмбиент с применением атональных техник Йозефа Маттиаса Хауэра — не уверен, правда, получилась ли в полной мере развлекательная музыка или это скорее нечто прикладное для медитации и иных духовных практик.

Также в этой связи хочется отметить джаз и близкие к нему направления. В своём гармоническом языке джаз задействовал множество передовых идей и инноваций, достигнутых E-Musik в XX веке, как то эмансипированный диссонанс, политональность и так далее. Пожалуй, джаз можно назвать образцово прогрессивной U-musik.

Тем не менее, U-musik не тождественна, не равнозначна E-Musik и не взаимозаменяема с ней — точно так же, как, например, шоколадки и чипсы, будучи вкусны и имея все права на существование, не равнозначны полноценному обеду из «первого», «второго» и «третьего» и не взаимозаменяемы с таким обедом. Общество, в котором распространено представление о чипсах и сухариках как о полноценном повседневном рационе — общество дезинформированное и в физическом плане не очень здоровое.

Точно так же и общество, в котором распространено представление о развлекательном контенте как о явлении, равноправном с искусством и равнозначном ему, это общество, не вполне здоровое в плане духовном. Ныне мы наблюдаем удручающую картину: развлекательный контент не просто уравнен в правах с искусством — игнорируется сам факт нетождественности первого и второго. Предосудительно вслух произносить правду о том, что Шёнберг и 50 Cent не входят в одну общую категорию.

Описанную только что классификацию нередко расширяют за счёт народной (Volksmusik) и духовной музыки; также иногда в отдельную категорию выделяют функциональ-

ную музыку (F-Musik), то есть такую, которая несамостоятельна и служит дополнением к чему-то внемузыкальному — проще говоря, саундтрек, или, по выражению Эрика Сати, *musique d'ameublement* — «меблировочную музыку».

Musique d'ameublement в каждом конкретном случае тяготеет либо к «академичности», либо к «развлекательности». Так, например, саундтрек к фильмам трилогии «Властелин колец» за авторством Говарда Шора звучит более «серьёзно», а к играм серии Touhou Project — более «развлекательно», хотя содержит и некоторые любопытные находки. Саундтреки Ханса Циммера пытаются имитировать «академическую» эстетику за счёт использования звучания симфонического оркестра, но их форма и методика работы автора с тематическим материалом выдают «развлекательную» натуру. Поскольку *musique d'ameublement* не имеет самостоятельного значения, служа лишь фоном и дополнением к основному произведению, и при этом может равняться как на U-musik, так и E-Musik, говорить о ней как об особой категории, равной этим последним, весьма затруднительно.

Также весьма спорно выделение духовной музыки в отдельную категорию. Во-первых, E-Musik, будучи феноменом культуры, тесно связанным с духовно-нравственным формированием и развитием общества, в некоторой мере тоже может называться «духовной», даже если отдельно взятое произведение не имеет религиозного подтекста. Телеология E-Musik и духовной музыки в целом идентична. Во-вторых, духовная музыка обычно опирается на определённые правила: мы можем наблюдать это и в григорианском хорале (который, кстати, заложил основы контрапункта строгого стиля и, далее, всей западной теории музыки), и в знаменном распеве. Таким образом, «духовную музыку» следует считать подвидом «серьёзной музыки», которая не сводится к одной лишь «академической» музыке.

Несмотря на то, что классификация отдельных видов музыки может быть затруднительна, все иные теоретически возможные виды музыки не находятся между собой в такой оппозиции, как E-Musik и U-musik. Именно между этими двумя полюсами происходит напряжённый конфликт, и к замалчиванию этой дихотомии прилагает колоссальные усилия мифология обскурантизма.

О некорректности термина «классика»

Несмотря на то, что общепринятой дефиниции термина «жанр» нет, как правило все определения сходятся в том, что под этим словом подразумевается типологически устоявшаяся форма художественного произведения, иногда — с учётом его формально-содержательной специфики.

Применительно к музыке жанрами являются, например: fuga, сюита, соната, симфония, концерт, этюд, танец, песня и так далее.

Большинство произведений в совершенно разных направлениях U-musik относятся к жанру песни. Рок, поп, метал — это всё разновидности жанра песни. Даже те произведения развлекательной музыки, в которых вокала нет, зачастую пишутся в «песенной» форме, представляя из себя чередование куплета и припева.

В свою очередь комплекс характерных стилистических и эстетических черт вкупе с набором предпочтительных выразительных средств, гармонического языка и инструментовки корректнее называть «направлением». Можно было бы назвать и «стилем», но, строго говоря, стиль индивидуален у каждого музыканта, так что даже в рамках единого направления можно выделить множество индивидуальных стилей.

Обыватель называет «классикой» или «классической музыкой» E-Musik, что терминологически некорректно. Тем не менее, такое некорректное словоупотребление уже закрепилось в языке, отражая, в свою очередь, неверное понимание обществом целей и задач серьёзной музыки, а также и её принципиальных отличий от развлекательной. К сожалению, сами ака-

демические музыканты вынуждены порою называть то, чем они занимаются, «классической музыкой» просто потому, что иначе рискуют быть непонятыми или понятыми неверно.

В действительности слово «классическая музыка» имеет несколько значений, ни одно из которых не совпадает с понятием E-Musik в полной мере.

Под «классикой» можно понимать академическую музыку эпохи классицизма (ок. 1750 — ок. 1820). Однако академическая музыка не исчерпывается эпохой классицизма: её история началась значительно раньше 1750 года и не закончилась по сей день.

В этом смысле классикой не является ни музыка Баха и Вивальди — это барокко, ни музыка Шопена, Листа и Вагнера — это романтизм, ни музыка Стравинского, Мессиана и Шёнберга — это модернизм (причём можно смело сказать, что первые два композитора — сами себе отдельное музыкальное направление из одного человека).

Объединять композиторов эпох барокко, классицизма, романтизма и модернизма под одним термином «классика» — всё равно что называть динозавров, неандертальцев и Илона Маска «древними людьми».

Слово «классика» может использоваться как синоним популярности, общеизвестности, чего-то такого, что «знать надо» (а даже если не надо, то это всё равно все знают). Однако в таком значении песни группы «Кино» или Фредди Меркури очевидно «классичнее», чем первая виолончельная соната Бетховена — потому что первые явно известнее и больше «на слуху», чем последняя.

Подобно тому, как существует множество различных направлений внутри развлекательной музыки — метал, поп, техно, рок, евробит и много-много всего прочего — точно так же существует множество направлений внутри серьёзной, академической музыки.

Существенные стилистические отличия есть даже между музыкой барокко, классикой и музыкой эпохи романтизма, хотя человеку, недостаточно близко знакомому с академической музыкой, эти отличия могут быть неочевидны. Барочная музыка тяготеет к большей полифоничности, монотематизму, одно произведение или одна часть произведения выражает, как правило, один аффект. В барочной мелодии много мелизмов, «украшений». Одно из лучших описаний барочной музыки, которое мне довелось встречать, звучало так: «Послушал — как будто в каком-то старом замке потусил».

Классицизму свойственно окончательное «воцарение» гомофонно-гармонического склада, введение нескольких тем, нередко конфликтующих. Классическая сонатная форма отражает идею риторической диспозиции, где главная партия — тезис, побочная — возражения (с последующими опровержениями).

Музыка романтизма отличается индивидуализированным и более свободным аккомпанементом, более широким использованием хроматизмов и диссонансов, более смелыми модуляциями и тональными сопоставлениями.

Академическая музыка модернизма, в свою очередь, ярко контрастирует со всем, что было до неё. Спутать додекафонную пьесу с барочным концертом просто невозможно. Если без слухового опыта и вдумчивого слушания разницу между Бахом, Вивальди и Альбини с одной стороны и Гайдном, Моцартом и Бетховеном с другой действительно кто-то может не заметить, то невозможно не заметить разницы между Уствольской и Палестриной, Моцартом и ранним Пендерецким, Шёнбергом и Шопеном, Гризе и Бахом. Даже между собой модернисты разительно отличаются: того же Шёнберга с Мессианом спутать просто невозможно. Музыка эпохи модернизма включает в себя множество направлений, подчас абсолютно непохожих друг на друга. Музыку композиторов-импрессионистов (Равель, Дебюсси) нетрудно отличить от музыки экспрессионистов (Шёнберг, Берг, Веберн), минималистов (Райх, Райли) от спектралистов (Гризе, Левинас, Мюрай).

Должно быть, любителям U-musik было бы несколько неприятно, если рок, поп, диско, метал и джаз свалили в одну кучу и стали называть «жанр попса». Точно такой же нелепостью

является и утвердившееся в обществе представление о том, что музыку Шнитке, Шёнберга, Моцарта, Мессиана, Баха, Веберна, Скрябина, Вивальди, Палестрины и Пендерецкого одинаково правомерно называть «классикой» или, того хуже, «жанром классика».

Нет такого «жанра», есть серьёзная музыка!

К чему приводит некорректная терминология

Поскольку одно из значений слова «классика» — это «музыка эпохи классицизма», то есть 1750–1820 годов, и обыватель по крайней мере на интуитивном уровне это понимает, название серьёзной академической музыки «классикой» порождает очень удручающую контаминацию смыслов: из-за этого E-Musik начинает восприниматься как «устаревшая» музыка или просто «музыка прежних времён», а U-musik — как «современная музыка». В таком искажённом представлении нынешние ФЛ-студийщики, рэперы или Билли Айлиш ошибочно воспринимаются как продолжение некоего единого континуума «музыки вообще», тянущегося к ним от «очень устаревшего» Моцарта через просто «старого» Шнитке и «пожилого» Цоя.

Существование современной академической музыки полностью игнорируется, а многие люди, может быть, и рады были бы узнать о том, что она есть, но у них просто нет такой возможности, ведь подмена понятий «серьёзная» и «академическая» на «классическая» порождает какой-то странный оксюморон: словосочетание «современная классическая музыка» звучит как «юная бабушка». Немногим может прийти в голову, что такое существует.

В результате миф о «жанре классика» выступает крайне деструктивным явлением. Он становится орудием замалчивания серьёзной музыки, орудием подавления и угнетения искусства. Замалчивание же, в свою очередь, служит тому, чтобы оградить широкие слои общества от искусства и, в конечном счёте, удержать их обыденное сознание на примитивном уровне. Иными словами, угнетение искусства очень быстро и органично перетекает в угнетение общества.

Что мы можем сделать, чтобы пробить эту стену молчания? Начать с того, чтобы называть вещи своими именами и не мешать в одну кучу котлеты с конфетами. Даже такая малость сможет сделать очень многое. Просто ввести в свой активный словарный запас словосочетание «серьёзная музыка» и не называть «классикой» никакую музыку, кроме, собственно, музыки эпохи классицизма — такая малость уже повлечёт за собой разительные перемены в общественном мышлении. Словосочетание «серьёзная музыка» в себе содержит указание на то, что есть и музыка несерьёзная, и что граница между типами музыки пролегает именно там, где кончается серьёзность и начинается простое получение удовольствия.

Контрэлитарный характер серьёзной музыки

Глубоко заблуждаются те, кто верит в деление искусства на «элитарное» и «массовое». Именно эту скрижаль мы разобьём следующей!

Эта ложная парадигма объявляет подлинное искусство (или, как некоторые говорят, «культуру», смешивая одно с другим) «элитарным», а уделом большинства провозглашает простые продукты, рассчитанные на расслабленное потребление и не могущие называться «искусством».

Конечно, под словом «масса» можно понимать разные вещи. Ортега-и-Гассет вкладывал в него следующее содержание: «масса — всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, как и все, и не только не удручён, но доволен собственной неотличимостью». Масса — это люди, которые «плывут по течению», лишены самостоятельности и ответственности; это те, кого не удручает собственная посредственность и кто не стремится избавиться от неё, но для которых она является предметом ревностной гордости. Если мы руководствуемся этим определением «массы», то так называемая «массовая культура», конечно, заслуживает своего названия. Смеем предположить, однако, что авторы этого ложного термина вкладывали в слово «масса» и производное «массовая» отнюдь не качественный, как у Ортеги-и-Гассета, а главным образом количественный смысл.

Качественная сторона понятия «массы» в этом термине тоже присутствует, но она не имеет ничего общего с «массой» Ортеги-и-Гассета. Он пишет: «Деление общества на массы и избранные меньшинства типологическое и не совпадает ни с делением на социальные классы, ни с их иерархией». Для него масса и «избранное меньшинство» — это состояние ума и духа, а не социальный статус. «Массой» по Ортеге-и-Гассету может быть и богач, и влиятельный политик, а «избранное меньшинство» можно обнаружить среди рабочих и крестьян: «в рабочей среде, которая прежде считалась эталоном массы, не редкость сегодня встретить души высочайшего закала», — пишет он. Но создатели понятия о «массовой культуре», противопоставляя оную другому мифическому конструкту — «элитарной культуре», открыто признали, что в их понимании «масса» — это большинство населения, люди, не занимающие высших ступеней политической и экономической иерархии.

Но разве неспособен обычный сельский житель понять Четырнадцатую сонату Бетховена или Восьмую симфонию Брукнера?

Скорее самопровозглашённая «элита» не понимает этих произведений! Ведь они боготворят «классиков» не потому, что понимают и любят их произведения, а потому, что через это чувствуют свою «статусность» и «элитарность».

Украдкой зевают они на концертах, где исполняются произведения Моцарта, а в антрактах, задрав носы кверху, ведут бессмысленные шаблонные беседы: «Ах, как тонко! Ах, как божественно!»

Расскажите этим снобам и лицемерам, хватающимся за сердце при слове «дерьмо», какие шутки отпускал божественный Моцарт в письмах к своей кузине, каким он был ценителем сортирного юмора! Пусть покрепче схватятся за свои сердечки, поманернее!

Способность понимать искусство, в том числе и музыкальное, не зависит от материального достатка и положения в обществе. Любой крестьянин или рабочий лучше поймёт серьёзную музыку, чем какой-нибудь буржуа, потому что будет слушать её из искреннего интереса, а не для того, чтобы выказать свою принадлежность к «элитному» стаду.

Любовь к академической музыке мне привила мать, по образованию — чертёжник. Она мне ставила перед сном кассеты и диски с музыкой Бетховена, Моцарта, Баха и Вивальди. Мой дедушка, инженер-конструктор, а изначально — слесарь с образованием в семь классов сельской школы, выходец из крестьян-бедняков Московской губернии, рассказывал моей матери в

её детстве о композиторах и серьёзной музыке. Тогда звучала она в нашем доме с виниловых пластинок.

Я, человек из рабоче-крестьянской семьи, никогда не любил и не слушал серьёзную музыку ради сопричастности «элитарному» стаду. Моя любовь к музыке всегда была искренней и неподдельной, это всегда была любовь для себя, а не для других — любовь не ради сопричастности чему-то внешнему, а любовь как единство с самим собой и личная духовная потребность. И оттого искренне и горячо ненавижу я все потуги опошлить музыкальное искусство, низведя до какого-то пустого атрибута «элиты», и отнять его у людей, могущих любить его нелицемерно и чистосердечно, у людей, как никто нуждающихся в нём — в источнике просвещения, пути к благородству и нравственности. Да, я не заговорился: «элитаризация» искусства — это именно его принижение и опошление.

Разве был Бетховен элитарием? Он презирал «элиту». «Для этих свиней я играть не буду!» — говорил он. Он демонстративно не снимал шляпы перед монаршей особой. Он презирал этактизм, боготворил Наполеона, когда тот казался ему поборником республики, и отрёкся от него, когда тот объявил себя императором. Даже сама фамилия Бетховен — и та крестьянская и означает буквально «Свекольная грядка». Предлогом «ван» тут обманываться не стоит: в нидерландском он значил просто «из», ни на какие дворянские регалии не указывая.

Был ли элитарием Мусоргский, во всей своей музыке апеллировавший к «народу»? Принадлежал ли «элите» Брукнер, сын деревенского учителя? Что «элитарного» в его симфониях? Рассмотрим, например, Восьмую — рассмотрим очень поверхностно.

Первая часть Восьмой симфонии — о принятии судьбы и неизбежности смерти. Каждый смертен и всех уравнивает могила. Нет ничего элитарного ни в смерти, ни в судьбе, ни в смирении с неизбежным.

Вторая часть — немецкий Михель — собирательный образ обычного немецкого крестьянина, — взойшедший на гору и смотрящий на страну. С какой стати и с каких пор немецкий Михель оказался «элитой»?!

Третья часть — философско-лирический монолог. О третьей части Брукнер говорил: «Я слишком глубоко заглянул в глаза одной девушке». Конечно, очередная неудачная влюблённость Брукнера не исчерпывает содержания третьей части, но то, что она стала побудительным мотивом к созданию этой музыки и, если угодно, «зерном генерации» для раскрывающихся в ней смыслов, весьма показательно. Любовь — чувство, знакомое людям всех сословий и уровней достатка, но, если верить Энгельсу, не встречающееся в буржуазной среде, где всем правит расчёт.

В буржуазной среде «брак обуславливается классовым положением сторон и поэтому всегда бывает браком по расчёту», — писал он в «Происхождении семьи, частной собственности и государства». Можно не соглашаться с теми идеями и далеко идущими выводами, которые Энгельс выдвигает в означенном сочинении, но трудно оспорить ценность этих строк как исторической зарисовки о нравах так называемой «элиты» тех времён, когда творил Брукнер. «Половая любовь может стать правилом в отношении к женщине и действительно становится им только среди угнетённых классов», — продолжает Энгельс.

И действительно, когда мы, загнанные за можай и бойкотированные поборниками «маскульта», говорим о шедевре, созданном самым подлинным провинциалом — интеллигентным, образованным уроженцем небольшого австрийского села, — мы ли не представители «угнетённого класса»? Если нет, если мы «элитарии», если мы «угнетатели» по терминологии Энгельса — то кого же мы угнетаем? Где наши рабы и наша прислуга, где эксплуатируемые нами? Покажите их, поборники «маскульта»! А то мы их отродясь не видели и не знали, а они, оказывается, где-то есть!

Зато можно без труда сказать, где эксплуатируемые в U-musik. Очень показательны в этом отношении истории из жизни участниц разных японских или южнокорейских «айдол-

групп», которых продюсеры иногда загоняют до такой степени, что те не успевают ни помыться, ни выспаться; которых наряжают в нарочито сексуализированные костюмы или даже принуждают делать пластические операции (особенно в Южной Корее), чтобы толпа фанатов, глядя на них, обливалась и захлёбывалась собственным семенем — конечно, ведь половое желание, самое примитивное и низменное, так легко и так успешно монетизируется!

Но по каким-то неведомым причинам в массовом сознании «элитариями» являются не толстосумы-продюсеры, выжимающие все соки из этих несчастных девочек и всю сперму из их фанатов, а мы — мы, окружённые стеной молчания приверженцы музыки-искусства, рассказывающие что-то о высокой любви и прочих нерентабельных явлениях, рассказывающие о том, как заглянули девушке в глаза — а не под юбку!

Четвёртая часть Восьмой симфонии Брукнера — героическая, навеянная встречей российского, германского и австрийского императоров. Это героизм, подвиг. В нашем, XXI веке, когда у каждого россиянина были предки, сражавшиеся в Великой Отечественной войне, погибшие или вернувшиеся, из крестьян, из рабочих, из колхозников — разве можем мы, россияне, сказать, что ничто в финале Восьмой симфонии Брукнера не может отозваться в наших сердцах, что там нечему в нас отзываться, потому что кто-то из нас работает в общепите, в магазине одежды или книг, курьером или простым корректором?

Даже не затрагивая тему Великой Отечественной войны — в конце концов, Брукнер не о ней писал — разве мало в мирной жизни подвигов? Не идёт ли каждый сознательный человек к своей цели, преодолевая трудности, превозмогая себя? Как много делаем мы ради своего будущего, ради счастья своего собственного и своих близких, боремся за то, что нам дорого, отстаиваем свои интересы и свою правду! Не у каждого ли человека в его мирной жизни есть победы, достижения и награда за усилия? И разве нужно принадлежать к «элите», чтобы ощутить триумф? Разве только «элите» знакомы победы, большие и малые?

А раз все эти чувства знакомы если не каждому, то большинству — то что же тогда «элитарного» в грандиозном финале Восьмой симфонии Антона Брукнера, сына сельского учителя?

Эта симфония не о прометеях и фаустах, не о том, что любила обсуждать немецкая «элита» в своих бесконечных бессмысленных светских беседах, гоняя из пустого в порожнее и охая, как тонко, «ну это, конечно, вне досягаемости», «мэ-мэ-мэ, как там было у классика?..» Эта симфония о том, что есть малое в великом и великое в малом; о жизни, которая в многообразии своём прекрасна даже несмотря на то, что ей суждено закончиться. Обречённость человека смерти ничтожна перед счастьем жизни.

И кому яснее было, есть и будет это симфоническое полотно: тому самому «немецкому Михелю» или ему подобному «русскому Ивану», который узнает в нём себя и всю полноту и радость своей жизни, или зашоренному «элитарию», у которого не смолкает в голове эхо «светских бесед»?

Кто-то возразит, быть может: такую музыку ещё нужно уметь понимать. Чтобы услышать в ней того самого немецкого Михеля, то самое принятие судьбы, ту самую любовь и ту самую героическую патетику и верно распознать эти аффекты и образы, нужно учиться слушать, учиться восприятию серьёзной музыки! Для неподготовленного слушателя это просто «весело», «грустно», «бодро», «спокойно» и так далее.

Но в чём тут элитарность? Разве нужно платить деньги, чтобы учиться этому? Разве необходимо иметь власть и влияние, чтобы учиться? Нет, нет, трижды нет! Достаточно просто слушать, а в наше время никаких сословных и имущественных барьеров для прослушивания аудиозаписей нет — иначе для чего чуть ли не у каждого первого прохожего на улице наушники в ушах? Конечно, те политические силы, которые стоят за насаждением поп-«культуры» в массах, заинтересованные в том, чтобы эти массы были немслящим охлосом, а не сознательным демосом, состоящим из просвещённых индивидов, делают всё, чтобы люди не могли научиться

этому. Конечно, едва ли поймёт музыку Брукнера человек, с детства считающий «музыкой» рэпчину о «бабле» и «тёлках» и всю жизнь не знавший другой — настоящей — музыки.

Для того и делают они всё, чтобы с самых малых лет обезобразить слуховой опыт как можно большего числа людей. И всё же, даже человек с обезображенным слуховым опытом, если только поставит перед собой цель научиться понимать музыку-искусство, если только сделает усилие воли к такой осознанной перестройке своего восприятия — он сможет это сделать, просто слушая музыку и, возможно, что-то читая об истории создания того или иного произведения. Или способность читать у нас теперь тоже стала атрибутом «элиты», как и способность слушать?

Значит, музыка-искусство абсолютно «массова» в том смысле, что доступна самой широкой аудитории, она безусловно может быть массовой в этом смысле — но только в массах просвещённых, в массах разумных. Не в тех «массах», о восстании которых писал Ортега-и-Гассет.

«Давайте просвещать людей, чтобы они могли понимать искусство, чтобы каждый автомеханик и каждый тракторист мог прикоснуться к сложному и высокому! Давайте не будем принижать их способностей к мышлению, не будем умалять их права на интеллект!» — так говорим мы, поборники серьёзной музыки, музыки-искусства, её защитники и проповедники.

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.