



Фото из архива Настасы Хрущёвой



*Биография
и список
произведений*

НАСТАСЬЯ ХРУЩЁВА

МЕТА- И МЕЧТЫ

Последний из 36 героев упоминавшейся выше книги «Молодые композиторы России» — Настасья Хрущёва. На тот момент ей было 23 года, но она уже успела стать одним из лидеров поколения. С небольшой монохромной фотографии на нас смотрит совсем юная, но совершенно узнаваемая девушка. Однако читаем текст — и поражаемся: про нее ли это? Она действительно так сочиняла? *«Фортепианный квартет — блестящий пример активной разработки мелодического материала. Шестиминутное произведение включает элементы алеаторики, пуантилизма и сонористики; в нем задействован целый арсенал разнообразных способов звукоизвлечения»*[°], — пишет автор статьи Анастасия Мурсалова.

Действительно, это не про ту Настасью, которую мы знаем сегодня. Книга появилась в 2010 году, а в 2013-м прежняя Хрущёва исчезла и появилась новая. Теперь — никакой «разработки мелодического материала», только бесчисленные повторения, исступленная мантра; никакого пуантилизма и сонористики, только тоника, доминанта, да шестая пониженная... Автор той статьи раздает комплименты своему персонажу, насколько справедливо — сегодня сложно понять. Ни одно из описанных произведений не живет на сценах и не изучается музыковедами новых поколений (может, пока?). Зато музыка «теперешней» Настасьи стала не просто известной. Она — уже мем. Как и ее создатель. Цикл коротких фортепианных пьес без начала и конца «Русские тупики» — коллекция банальностей родом из XIX века — дополняется анонимными любителями, присылающими Хрущёвой свои опыты, а YouTube-шоу «Начало времени композиторов» с фрикватными фразами ведущей разбирается на цитаты.

Настасья не против. Наоборот: свой самоироничный имидж она тщательно выстраивает, а «Тупики» — бесконечно варьирует, расширяет и оптимизирует для разных жанров, придавая ему черты work-in-progress. Сами же «Тупики» выросли из перформанса Александра Артёмова и Хрущёвой «Фразы простых людей». Текст этого мини-спектакля состоит из жемчужин обыденности, бриллиантов бытовой пошлости, откопанных на просторах Вконтакте. Для пущей абсурдности реплики дублируются (не без подвохов) на французский.

[°] Мурсалова А. Настасья Хрущёва // Молодые российские композиторы. Указ. изд. С. 191.

<...>

Муж объелся груш / *Von pere, ta mere*
 За милых дам / *Aux belles femmes*
 Не пьянства ради, здоровья для / *Pas pour l'alcoolisme, juste pour la sante*
 Здрасьте, приехали / *Bonjour, nous sommes arrivee*
 Тушите свет и жарьте цыпочек / *Eteindez la lumiere et chauffez vos poulets*
 И полетела душа в рай / *Mon ame est parti au paradis*
 Пей пиво, живи красиво / *Vin à la saveur, et pain à la couleur.*
 Оно тебе надо? / *As-tu vraiment besoin de cela?*

<...>

Сомнамбулическая декламация фраз под меланхоличного квази-Чайковского чередуется с хардкорной скороговоркой частушек (в оригинальной версии — матерных, мы приводим авторский вариант для показов в рамках фестиваля «Золотая маска»).

<...>

Братушки-матушки,
 Вырос член у бабушки.
 Ой, держите, не могу,
 Вырос член прямо на лбу.
Bali Balo dans son berceau,
Bandait déjà comme un taureau.
 Oh, putain lui dit sa mère:
 “Tu bandes déjà plus que ton père”.

<...>

Вроде бы прямолинейный комический эффект оборачивается глубокой рефлексией русскости, погружением в низовую культуру народа, поиском простейших кирпичиков самосознания нации.

Настасья Хрущёва — самый русский из всех персонажей этой книги. И французский «дубляж» во «Фразах простых людей» только подчеркивает национальную составляющую, заставляет ее острее ощутить. То же справедливо и для еще одной инкарнации «Русских тупиков»: «Завоевание полюса». Там смесь парижского с нижегородским (а по сути — еще один манифест русскости) реализована не только за счет текста, где опять-таки присутствуют двуязычные моменты, но и через игру с немым фильмом Жоржа Мельеса.

Проект Урал Опера Балет Феста «Путешествие на Луну» объединил пять российских композиторов (помимо Хрущёвой, в нем приняли участие Артур Зобнин, Ярослав Судзиловский, Денис Хоров и Роман Цыпышев). Каждый предложил музыкальное сопровождение для одного из фильмов французского классика немого кино. Идея, однако, была не в том, чтобы честно проиллюстрировать кино. Авторы пытались переосмыслить материал вековой давности, предложить новый взгляд на него, создать «звукорительный контрапункт» (вспоминаем Эйзенштейна). Настасья пошла едва ли не дальше остальных в дистанцировании от оригинала. Сопроводив «Завоевание полюса» (1912) ансамблевой версией фрагмента из «Русских тупиков», она сама вышла на сцену и во время титра продекламировала, точнее, протараторила в фирменном стиле: *«Экспедиция профессора Мабулоффа достигла Северного полюса и должна была там встретиться со снежным великаном. Но что это? Что это? Ученые не ожидали! Вместо снежного великана их встречает русский Дед Мороз! Как же так? Как же так? Это русский Дед Мороз! Дед Мороз карающий, Дед Мороз разящий. Он встречает и пожирает их. Французские ученые стремились на Северный полюс, но их там встретила русская зима. Как же так? Как же так? Это русская зима! Ученые не ожидали. Дед Мороз, Дед Мороз, бородой зачем порос? Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est? Это русский Дед Мороз! Карающий, разящий! Это темный Дед Мороз...»*

Тем самым наивность следующей киносцены, где бутафорский великан смешно пожирает людей, стала не отталкивающей (все-таки сложно в наши дни всерьез воспринимать спецэффекты тех лет), а желанной. Детскость, игрушечность ситуации Хрущева выкрутила на максимум, усилив веселую абсурдность русскими мотивами.

И здесь не обойтись без слова «ностальгия». Ностальгия в «Завоевании полюса» читается и в музыкальных интонациях, и в характерных фразах про Деда Мороза, и, конечно, в попытке взглянуть на первые шаги кинематографа без высокомерия, но с умилением — как на первые шаги ребенка. Это ведь и есть детство вида искусства, искреннее и чистое.

Будучи не только композитором, но и теоретиком, философом, Хрущёва обосновала свою систему в 2020 году в книге «Метамодерн в музыке и вокруг нее». Понятие «метамодерн» становится для стиля Хрущёвой основополагающим. *«Метамодерн использует простые обороты, принадлежащие всем инто-*

нации, детскость и дилетантизм в разных их проявлениях, работая с уже переработанным и сообщая этому переработанному новое — вертикальное — измерение, метамодерн как бы являет собой новую экологию искусства, воспроизводя цикл ресайклинга отходов»[°], — утверждает Настасья. И хотя в книге автор не приводит примеров из собственной музыки, вряд ли мы найдем более последовательного адепта этого направления, чем Хрущёва. По крайней мере, на отечественной почве.

Что же касается ностальгии, то она, по определению Хрущёвой, становится фундаментальным аффектом метамодерна. *«Основная эмоция, которой управляется такое искусство, — это ностальгия, тоска по утраченному аналоговому и ранне-компьютерному миру, причем объектом ностальгии такого типа (ностальгии эпохи больших скоростей) может быть и совсем недавнее прошлое»^{°°}.*

Позволим себе развить мысль про ностальгию. В нашем традиционном понимании ностальгия — это светлая тоска по чему-то, что мы видели/слышали/чувствовали. Например, ностальгия по родине, ностальгия по детству. Чувство это напрямую связано с нашим опытом. Хрущёва же в своем творчестве ностальгирует и по тому, что она никак не могла застать — то же немое кино в «Завоевании полюса» или салонная музыка XIX века. Кстати, это прекрасно рифмуется с таким социально-психологическим явлением, как мечты о возрождении Советского Союза у 20-летних, которые при СССР не жили. Проще говоря, реальность в сознании заменяется мифом. Но ведь и ностальгия мифологизирует даже вполне реальные воспоминания, выдавливая из них все неприятное и дистиллируя их до идиллии.

Важнее здесь, однако, не объект ностальгии — реальный, приукрашенный или полностью выдуманный, а само это чувство, пропитывающее, как дым, эмоциональный мир произведений, да и весь стиль. Назовем такое явление, используя столь полюбившуюся метамодернистам приставку, метаностальгией.

Важное качество метаностальгии — еще и в общности, универсальности той или иной рефлексии. В отличие от обычной ностальгии, неотрывно связанной с воспоминаниями конкретного человека, метаностальгия редуцирует живые

[°] Хрущёва Н. Указ. изд. С. 20–21.

^{°°} Там же. С. 139.

воспоминания до «формул», корреспондирующих с личным опытом каждого. Пример тому — еще одно сочинение со словом «русские» в названии: мантра для хора «Русские прописи».

Текст состоит из фраз, всем памятных по учебе в первых классах, — «Волга впадает в Каспийское море», «Небо высокое, поле широкое, море глубокое» и так далее. Причем, начинается все с простейшего, многократно повторенного элемента: женские голоса (ученики?) робко скандируют «жи, ши», чередуя унисон и секунду. Тем же мотивом произведение и завершается. Но вот что удивительно: при внешней простоте эту вещь можно воспринимать двояко. Смысловая амбивалентность — еще одно важнейшее качество метамодерна и творчества Хрущёвой — в «Русских прописях» воплощается максимально радикально. С одной стороны, перед нами пародия, подчас весьма злая, на школьную муштру, бесконечные вдалбливания одного и того же. Звуковая квинтэссенция педагогического насилия. С другой же стороны, парадоксальным образом Хрущёва пробуждает те самые ностальгические чувства, которые у каждого человека связаны с его детством. Воспоминание о школьном аде оборачивается гимном потерянному раю. Или — реквиемом по нему.

Реквиемом можно назвать и пьесу «Трио памяти невеликого художника» — одно из самых часто исполняемых произведений Хрущёвой. За несерьезным, подчеркнуто вторичным названием, отсылающим к трио «Памяти великого художника» Чайковского, скрывается оригинальная идея: сплести произведение из безликих интонаций и общих движений, собрать «осадок» музыки позапрошлого века.

«Я думаю, что сегодня по-настоящему звучит только та музыка, которая рождается из ощущения собственного бессилия, собственного “не-величия”. В том, что всегда было территорией музыкальной скуки — в медленных темпах, затертых клишированных оборотах, обобщенных формулах, — композиторы сегодня открывают особый мир, свой — и всеобщий — “лирический музей”, организованный поэтикой незначительного», — декларирует Настасья в аннотации к сочинению.

Если Пётр Ильич посвятил свой опус человеку выдающемуся — дирижеру, основателю Московской консерватории Николаю Рубинштейну, то Хрущёва ставит памятник посредственности. И в этом, пожалуй, нет иронии. Разве что постирония. На своего несуразного, путающегося в ритмических сбивках «неве-

ликого» автор смотрит с нежностью и улыбкой. Вместо романтического героя мы встречаем антигероя, потерянного во времени и пространстве.

Но это то пространство, в котором хочется затеряться. Метаностальгия проявляется здесь еще и в смутном ощущении дежавю. Вроде и слышал где-то этот мелодический оборот, это общее движение, но где именно — не припомнить. А в сознании разливается сладкая печаль от «расчесывания» закоулков памяти.

Однако один конкретный референс, возможно, и не предполагавшийся самой Настасьей, можно смело назвать: это первая часть «Средней симфонии» Юрия Ханина (Ханона) — петербургского композитора-эксцентрика, 30 лет назад ставшего затворником. Известность к нему пришла в 1988 году, когда он получил приз Европейской киноакадемии за музыку к фильму Александра Сокурова «Дни затмения». Основная тема саундтрека — щемящая вальсовая мелодия на аккордеоне, вдруг замирающая, а затем снова летящая — как раз и была образцовым метамодернистским сочинением, созданным еще задолго до того, как возникло само это понятие.

Но если с «Дней затмения» известное нам творчество Ханина началось, «Средней симфонией» (1990) оно закончилось, — больше этот автор практически ничего не выпускал в публичное поле. Поэтому первую ее часть можно расценить как ханинские похороны прежнего себя. Квазипассакалия с мерным движением, постепенно размывающимся загадочными призвуками (их издает латиноамериканский инструмент гуиро), работает так же, как «Трио памяти невеликого художника» Хрущёвой. Там есть и композиционное сходство, и интонационное. Даже названия перекликаются словами «средняя» (посредственная?) и «невеликого».

В иной парадигме это был бы приговор более позднему сочинению: обвинение во вторичности весь XX век считалось, пожалуй, самым страшным для художника. Но метамодерн узаконивает повторение пройденного. И радикальный художественный жест, казавшийся в начале 1990-х верхом эксцентрики, становится нормой. Недаром свой дебютный альбом на фирме «Мелодия» Хрущёва называет «Нормальная музыка». Апроприация — вообще один из ключевых приемов Хрущёвой. Но это не постмодернистская коллажность, не «игра в бисер» цитатами и аллюзиями, которые слушателю необходимо разгадать, а принципиальный отказ от новизны в чем бы то ни было. Кстати, композитора совершенно не смущает, что «Трио памяти невеликого художника» на этом

диске соседствует с «Книгой печали и радости», третья часть которой очень похожа на «Трио». Если уж не быть новой, то даже по отношению к самой себе.

Есть ли вообще у Хрущёвой новаторство?

Та же «Книга печали и радости», при всей ее прозрачности и кажущейся легкости для изучения, ставит исследователя в тупик, поскольку любой анализ в конечном счете призван ответить на вопрос о соотношении нового и традиционного, типичного. Но в шестичастном цикле для струнного оркестра мы слышим лишь общие движения, будто из произведения убрали тему, оставив простейший гармонический аккомпанемент, и бесконечное повторение паттернов, как у западных минималистов. Правда, существенную роль играют метроритмические фокусы, но, опять же, говорить о каком-то ноу-хау в этом плане не приходится.

Новизна — не в нотном тексте, а как бы над ним, сверх его. И тут даже не интеллектуальная концепция имеется в виду, но специфическое проживание того, что «в музыке и вокруг нее». И опять нам приходится брать уже поднадоевшую (но в метамодерне это же не беда?) приставку «мета», чтобы окрестить явление метановаторством.

Хрущёва любит публиковать в соцсетях фотографии из окон поездов, подписывая их тэгом #экзистенциальнаяроссия. Налицо и постирония, и «обывательское» любование андеграундными видами, и полуосознанное заполнение пустоты момента бессмысленным, в сущности, действием (сколько таких снимков на просторах Сети!). Но если воспринимать «инста-цикл» в целом, насколько это возможно при отсутствии артикулированного начала и конца, становится ясно, что перед нами художественная акция, арт-манифест, созвучный тем же «Русским тупикам».

И в момент этого осознания, обнаружения метановаторства и растворения в метаностальгии мы видим в творчестве Хрущёвой *красоту*.

Наверное, не случайно, что одно из главных ее произведений и называется «Красота».

«Красота. Я. Я. Я — Красота. Я есть уникальное явление природы. Я — Красота. Люди. Люди, познавшие красоту — особенные. Я есть везде, я есть снаружи и внутри. Я есть снаружи и внутри ума. Я. Я — Красота. И люди, познавшие меня — братья. Братья по крови, братья по мысли», — декламирует Настасья в первой части цикла.

Этот абсурдный монолог, написанный Александром Артёмовым и Дмитрием Юшковым, однако, не являет нам красоту (или Красоту?), но провоцирует задаться вопросом: «А где же она здесь?» — подобно тому, как ранее мы искали у Хрущёвой новизну.

В цитате ли из Девятой симфонии Бетховена красота (во второй части «Красоты» терцовое движение напоминает «Оду к радости»)? Или в финальном вальсочке «Словно в сказке», исполняемым солисткой с комичным придыханием?

Ответ находится в самых последних тактах всего сочинения: на словах «где сбываются...» появляются кадансовый аккорд, доминанта и... вместо ожидаемой тоники на слове «мечты» звучание растворяется в тишине.

Хрущёва оставляет тонику-мечты «за скобками», по ту сторону двойной черты. Там же — и красота.

В нашем воображении. Там, где сбываются мечты.

НАСТАСЬЯ ХРУЩЁВА: Представляю, как буду перформить в глубокой старости

В своем творчестве ты работаешь с банальностью и пошлостью. Как думаешь, много ли зрителей понимают, что это, условно говоря, художественный концепт? Сколько слоев они считывают?

Уверена, что я пишу предельно понятно для всех. И уж точно мне не требуются никакие «школы современного слушателя» или что-то вроде того, чтобы объяснить, как нужно слушать мою музыку.

Сейчас приходит время, когда массовое сознание элитаризуется. Какие-нибудь ютуб-каналы с миллионами подписчиков могут быть достаточно изысканными, тонкими, если анализировать их с точки зрения эстетики. Но и любое по-настоящему актуальное искусство работает сегодня с максимально широкой аудиторией и действует на большинство.

Спектакль «Фразы простых людей» построен на фразах, вне художественного контекста воспринимающихся как дикая пошлость. Причем пошлость двух планов: это нечто связанное с сексом и нечто обескураживающе примитивное, убогое. Что такое пошлость для тебя?

Это честное продолжение традиций второго авангарда. И еще когда автор пытается показать свой профессионализм. Вот это для меня пошлость. А в остальном — мне кажется, метамодерн перемалывает все явления культуры, и мы уже можем работать с чем угодно. Уже нет, например, «плохих» и «хороших» стихов — даже самое банальное, слабое, или, наоборот, истертое от всеобщего употребления стихотворение может быть «повернуто» в красоту, если прочитывать его отстраненно или с постиронической нежностью.

Если в музыкальном произведении сегодня прозвучит какой-то невообразимый кластер с сонорными эффектами, это будет пошлостью?

Все зависит от контекста. Думаю, даже наследующую традиции второго авангарда музыку сегодня можно погрузить в такой контекст, где она перестанет быть пошлостью. Но мне это сложно представить.

А мат — это пошлость? Я имею в виду не тот мат, который в художественном творчестве, в частности во «Фразах простых людей», а тот, который звучит на улице. Вы с Артёмовым ведь как бы апроприируете его. Но где граница между пошлостью художественной и пошлостью в традиционном отрицательном понимании?

Обрати внимание на мат, которым говорят современные подростки. Они могут матом сказать все что угодно. Это не грубость, это очень мягкий, лиричный мат. Я бы сказала, это язык нежности. Если ты считаешь различные подростковые паблики, то увидишь, что мат абсолютно потерял свою окраску — это уже не обценная, не низкопробная лексика. Понятно, что интеллектуалы тоже всегда говорили матом, но сейчас он стал массовым языком и способом изощряться в остроумии. Он уже не «приправа», а пространство постирони.

Что для тебя означает текст? Один критик написал: «Мир музыки потерял талантливого композитора Настасью Хрущёву, потому что она теперь драматург».

Ну для начала я вообще не драматург — все тексты для театра пишу только в соавторстве с Александром Артёмовым и полностью существую внутри уже давно найденного им языка. Но вообще мне нравится, когда обо мне так говорят, я себя до конца не идентифицирую с понятием «композитор».

А что с музыковедением? Раньше ты говорила, что полностью отошла от научных текстов, а потом взяла и написала книгу «Метамодерн в музыке и вокруг нее». Как произошли оба эти поворота?

В 2013 году я увидела спектакль Артёмова — Юшкова «Нет дороги назад» — это было потрясение для меня, и я сразу стала писать текст в «Петербургский театральный журнал», потому что мне нужно было разобраться с тем, что

я увидела, — я пыталась применить свои искусствоведческие инструменты к этому. И уже в процессе я поняла, что не могу выразить свои ощущения. При этом я очень четко все понимаю! Как вкус груши, который ты чувствуешь, моментально узнаешь, но не можешь описать словами. Я тогда почувствовала, что подошла к границам своего мышления, а может быть, языка. Конечно, если бы вместо меня был Бадью или кто-то еще, он бы, наверное, нашел слова. Но для себя я решила, что ограничена и не могу больше говорить. С того момента в течение нескольких лет я ничего не писала.

Я никак не могла примирить новую отрывшуюся мне текстовую реальность с академическим научным дискурсом. Книга про метамодерн — попытка вернуться в академическую музыку с новыми задачами, которые я поняла в театре и при работе в тексте.

Ты резко поменяла и свой композиторский стиль после 2013 года. Что с тобой произошло?

До 2013 года, когда я писала музыку, я всегда мучилась, что-то искала, очень старалась заложить туда все, что умею, показать все свои способности, что-то новое сделать, но при этом не была уверена в результате. У меня была внутренняя цензура: я понимала, что, например, неприлично писать трезвучия или там повторять что-то буквально. Ориентировалась на какой-то общий усредненный стиль «современной музыки». Считала, что нужно использовать много специальных приемов, иначе ты просто не котируешься как композитор. Думаю, это многим знакомо, просто мало кто в этом себе признается. И когда я стала работать с театром (в первую очередь с театром ТРУ), то столкнулась с иной реальностью: от тебя требуется не какая-то сложная партитура и даже не всегда музыка как таковая, а какой-то смысловой поворот, действенный ход.

Что такое действенный ход?

Это художественный жест. То есть музыка становится актером в этот момент. Одним персонажем, одним приемом. Она не развивается, не перерастает в нарратив, выдерживается от начала до конца. Наверное, самое главное, чему я научилась в театре, это выдерживание одного приема. И именно это качество

отличает, например, Сильвестрова от Щедрина, не в обиду Родиону Константиновичу будь сказано. Мне кажется, сегодня выигрывает тот, кто создает действенный ход и не боится доводить его до конца. Приему нужно дать прозвучать, иначе он просто обнуляется, вообще не работает. Я открыла для себя вот эту новую действенность простого жеста.

Но в твоей музыке же все равно есть какое-то внутреннее развитие, драматургия?

Да, драматургия сохраняется, но она самая традиционная. Обычно все держится на повторяющихся паттернах, которые просто усиливаются по динамике. Иногда они немного смещаются или что-то еще происходит, но в любом случае это очень простая, очень понятная, очень явная драматургия, явленная в бытии звука.

У тебя часто есть момент, когда все переходит в исступленную речитацию или агрессивно повторяемые аккорды. Почему ты так любишь этот прием?

Это все из текстов Артёмова — Юшкова идет. Я почти буквально перенесла эти приемы в свою музыку. А вообще музыка существует для того, чтобы нас в какой-то трип погружать, куда-то переносить. В этом плане у меня самые архаические воззрения на музыку, связанные с фигурой шамана. Ты должен что-то с собой сделать, чтобы изменить природу, организовать космос, вызвать дождь или хотя бы просто заставить ребенка заснуть. То есть музыка должна быть действенной и нести в себе черты какого-то ритуала.

Ты приводишь в пример Сильвестрова. Но ведь у него этого нет.

Есть! Очень жесткий глубокий трип с самого начала до самого конца. Выдержанный прием.

Но он предпочитает пианиссимо, не приходит ни к какому исступлению!

Конечно. Видишь ли, эта ярость совершенно не обязательно означает фортиссимо. У Сильвестрова она выражается в невероятной сдержанности и точно-

сти каждой ноты, гипертрофированном лиризме массового поражения — и это работает.

Но для меня в творчестве Сильвестрова важно другое: он работает с формулами романтической культуры. Кстати, благодаря ему я для себя открыла вообще эпоху Романтизма. Раньше она для меня была очень сложна, потому что я не понимала, как можно использовать ее, встроить в мою картину мира. Сейчас же я занимаюсь исключительно Романтизмом — как русским, так и шумановско-шопеновским. Мои «Русские тупики» — это своеобразная «русская классическая гармония», построенная на оборотах Римского-Корсакова и Чайковского. У Сильвестрова есть такие опыты с Шуманом — в его «Китч-музыке» для фортепиано. А в «Тихих песнях» вообще размытая модель, потому что, с одной стороны, это доглинкинский романс, с другой — немецкая Lied, с третьей — советская песня... Но в любом случае это работа с романтическими формулами.

Для меня метамодерн — это эпоха, в которой мы открываем для себя сентиментальность и приучаемся работать с ней. Мы снова узнаем себя в Романтизме, находим ключи к нему. Стравинский говорил, что эпохи, которые непосредственно предшествуют нашей, максимально далеки от нас. Так вот мне кажется, что сегодня от нас максимально отделился постмодернизм и второй авангард. А романтизм, наоборот, приблизился. И мы слышим, например, в попсе работу с самой разной степенью сентиментальности; постирония — как раз про это.

Насчет попсы — интересная тема. Режиссер и сценарист Михаил Идов сказал в интервью с одним популярным блогером, что ему не нравится современная российская попса, потому что она «хитровыделанная» (там было другое слово, но позволим себе цензуру). Какой-нибудь «Цвет настроения синий» Киркорова — это же не попса в чистом виде, а пародия на попсу. Так вот Идову больше нравилось, когда попса была просто говном, как в 90-е, а не таким говном, которое понимает, что оно говно и еще какие-то постмодернистские слои на это накладывает.

Но ведь и в 90-е тоже были подобные вещи. Например, Ирина Салтыкова — это же проект, по сути, вполне авангардный. Если сейчас ее послушать, клипы

посмотреть — их вполне можно анализировать уже с точки зрения метамодерна. И даже не так важно, понимала ли она сама, что делала. В метамодерне это вообще не имеет значения. Например, в фольклоре изначально органично присутствует некое отстранение, постирония. И в хорошей сложной попсе разных эпох — тоже. Мне кажется, надо еще присмотреться к попсе других десятилетий.

Эстрада, конечно, не всегда была такой «хитровыделанной». И, наверное, сейчас она более «хитровыделанная», чем когда-либо, потому что концептуализм тоже упрощается, становится более массовым.

Сейчас все ускоряется, и молодые люди часто перепрыгивают через огромные тонны знаний, просматривают в виде конспектов книги, которые мы, может быть, читали по-настоящему. Я помню, что в 15 лет я осилила «Бытие и ничто» Сартра. Жуткая книжка, это ведь не «Тошнота», а настоящий философский трактат, причем огромный! Но мне было важно дочитать его до конца, хотя я понимала, может быть, процентов десять. Мне хотелось продрасться сквозь этот кирпич. Если бы мне было сейчас 15, я уверена, что не стала бы пытаться его осилить. Мне кажется, в целом новое поколение в этом плане честнее и радикальнее. При этом они готовы воспринимать целые пласты смыслов через визуальную информацию. Иногда философские направления сокращаются до мемов, и это нормально, это хорошо. Понятно, что это, может быть, какой-то глубины лишает, но еще большой вопрос, что это за глубина, насколько она ценна.

Сейчас многие говорят о пользе медленного чтения, но я вижу много примеров людей именно нашего поколения, которые из-за этого медленного чтения замедлились в плохом смысле. Они не способны на глубину, которая сегодня — в скорости, в схлопывании в мем.

Ты хочешь сказать, что зумеры в чем-то лучше нашего поколения?

Уверена, что да.

А себя ты как воспринимаешь?

Я себя на самом деле ощущаю старенькой и готовлюсь, представляю, как буду перформить в старости совсем уже глубокой, не такой. Мне кажется, фрико-

вать гораздо легче, когда ты пожилая женщина и у тебя больше чисто эстетических возможностей для этого. Я это говорю без иронии, потому что вижу, что меня пропасть отделяет от мира Ютуба, где люди совершенно спокойно работают с видео, одним движением делают какие-то сложные вещи... Мне кажется, будущий язык — это в первую очередь язык визуальный, который соединяет все: и музыкальную, и текстовую, и иную информацию в единый процесс. Я как композитор уже от этого отстаю.

Но при этом ты не работаешь с видео.

Я не умею этого, да. Вообще, сегодня знание — атрибут молодых людей. Сейчас на их стороне то, что раньше было возрастной мудростью.

Последний вопрос: можешь очень просто, емко, в виде четкой формулы определить, чем метамодернизм отличается от постмодернизма?

Постмодернизм — это тотальная ирония по горизонтали, метамодернизм — это постирония, то есть поиск новой истинности в ироническом высказывании. Это как бы новая вертикаль. Метамодерн — тихая революция уязвимости, революция новой прямоты. Романтизм в постромантическую эпоху, когда романтизм давно умер. Это, знаешь, как будто помятый Чебурашка ходит по разрухе, в постапокалиптических руинах, к которым привел постмодернизм, и собирает какие-то поломанные, забытые вещи — куски старых видеокассет там или значки какие-нибудь. Метамодернизм — стремление соединить вот такие забытые вещи в какой-то гербарий, лирический музей, где мы можем любоваться ими уже без опасности удариться в сентиментальность, потому что в руинах она невозможна в прямом виде. Мы хотим созерцать эти обрывки, приметы старой культуры; мы снова по ним соскучились, по большим смыслам. По красоте, по следам Бога.

5

Handwritten musical notation for exercise 5. The staff contains a melody with notes and rests. Below the staff, there are handwritten notes in Russian: "это", "козы", "это", "косы", "это", "это", "это", "это", "это", "это". Some notes have arrows pointing to them, and there are some question marks and other markings like "x" and "y".

6

ч. 5

→ о чем вы прочитали стихи? о чем вы прочитали стихи? о чем вы прочитали стихи?
 о чем вы прочитали стихи? о чем вы прочитали стихи? о чем вы прочитали стихи?
 о чем вы прочитали стихи? о чем вы прочитали стихи? о чем вы прочитали стихи?

7

ч. 5

8

ч. 4

9

ч. 3

о чем вы прочитали стихи?
 о чем вы прочитали стихи?
 о чем вы прочитали стихи?

10

11

→
 пи-и-те чис-то, кра- си-во и пра-ви-во, кра- си-во и пра-ви-во

12

4. 11.

кто дал малышам игрушки? 2 3
 кто дал малышам игрушки? (кто да...?) (кто да...?)
 кто дал малышам игрушки? 2 раза 3 раза

13

кто а-то? что а-то? кто а-то? что а-то?
 *... w... k... w...

14

15

с. 14

→ строите рисуйте гумайте строите рисуйте гумайте

16

с. 15

→ ГЛУБОКИ НАШИ СЕРДЦЕ БОГОВ ☹️ МИР НА ВСЕЙ ЗЕМЛЕ ☹️
 ГЛУБОКИ НАШИ СЕРДЦЕ БОГОВ - МИР НА ВСЕЙ ЗЕМЛЕ ☹️
 ГЛУБОКИ НАШИ СЕРДЦЕ БОГОВ

17

с. 14

18

19

кто з-во что з-во кто з-во что з-во
 по-ле ши-ро-ко-е мо-ре гу-бо-вое ке-до-ви по-ле ши-ро-ко-е

20

ч. 19

Сестра, сестра, к сестре, к сёстрам
 слёзы, слёзы, со слезами, много слёз
 Сестра, сестра, к сестре, к сёстрам
 слёзы, слёзы, со слезами, много слёз

21

кто з-во что з-во кто з-во что з-во кто з-во что з-во
 по-ле ши-ро-ко-е мо-ре гу-бо-вое ке-до-ви по-ле ши-ро-ко-е мо-ре гу-бо-вое ке-до-ви по-ле ши-ро-ко-е

22

4. 21

какие города вы знаете?	МОСК-ВА	какие города вы знаете?	МОСК-ВА
какие города вы знаете?	МОСК-ВА	какие города вы знаете?	МОСК-ВА
какие города вы знаете?	МОСК-ВА	какие города вы знаете?	МОСК-ВА
	МОСК-ВА		МОСК-ВА

23

4. 21

кто для малышей игрушки?	о чем вы прочитали стихи?	какие города вы знаете?
кто для малышей игрушки?	о чем вы прочитали стихи?	какие города вы знаете?
кто для малышей игрушки?	о чем вы прочитали стихи?	какие города вы знаете?

24

кто это что это кто это что это

за-пом-ни за-пом-ни за-пом-ни за-пом-ни

25

4. 24

кто: сестра, ребята, пусь, щипка, залы, воробей, сестры, маляр, токарь	Страна: Россия, город: Ульяновск, Москва, Ленинград, деревня: Сосновка, реки: Волга, Нева, уральные веши: бульвар, тетрадь, ручки, пенал, линейка, игрушки: мяч, волчок, барабан
что: ковши, одежда, машины, завод, самолет, берега, морковь, горах, молоко	

26

ч. 24

запомни: *хч-шч*,
солнце светит ярко,
Россия, Волга, Москва, Невские проспекты

к этой фразе постепенно присоединяют все
голоса, кроме 2х. кто это (верхний) и 3-го

27

запомни: *хч-шч*,
солнце светит ярко,
Россия, Волга, Москва, Невские проспекты

... cresc. ... **fff** ... cresc. **ffff**

28

запомни: *хч-шч*,
солнце светит ярко,
Россия, Волга, Москва, Невские проспекты

... dim. ... **ppp** ... dim. ... **pppp**

29