

*Настоящий текст представляет собой манифест давно существующего, но до сих пор неотрафлексированного культурного явления – Новой классики. Манифест подготовлен в рамках проектируемого «Фестиваля фестивалей» Classica Nova (фирма MCN Mundo Classico Novo GmbH). В качестве предпроект в 1997 году в Ганновере был проведен Международный конкурс музыкантов-исполнителей Classica Nova памяти Шостаковича (инициатор и художественный руководитель В. Брайнин-Пассек, спонсор Niedersächsische Lottostiftung). Конкурс собрал небывалое количество участников и был отмечен «Книгой рекордов Гиннеса» как крупнейшее мероприятие подобного рода. Немецкий оригинал манифеста Classica Nova опубликован в ноябрьском номере «Neue Musikzeitung» за 2002 г. и рассылается privately VIP-персонам немецкоязычного культурного истеблишмента. В русскую версию внесены незначительные изменения, в частности изъяты некоторые цитаты и ссылки.*

*Л. Гиршович*

---

Валерий Брайнин-Пассек

### **О ПОСТМОДЕРНИЗМЕ, КРИЗИСЕ ВОСПРИЯТИЯ И НОВОЙ КЛАССИКЕ<sup>1</sup>**

Можно ли говорить о кризисе в современной культуре? И что есть кризис? Возьмем в качестве рабочего определения такое: культурный кризис – это когда прежний созидательный процесс более невозможен, а новый процесс несозидателен. Продуктивно ли, исходя из этого, называть нынешнюю смену культурной формации кризисом?

---

<sup>1</sup> Статья опубликована одновременно по-русски в журнале «Новый мир искусства», Санкт-Петербург, ноябрь 2002, #5 (28), с. 7-9 и по-немецки в «Neue Musikzeitung», Regensburg, ноябрь 2002.

Соответственно трем основным концепциям исторического времени (мифологическое, античное, христианское время) существуют и три концепции постмодернизма. Модернизм воспринимался не только врагами, но и апологетами как нечто эпатажирующе-разрушительное. Но «разрушительное» еще не значит «несозидательное»: «...разрушим до основания, а затем мы свой, мы новый мир построим...». В этом пафос любой революции. И апологеты сегодняшнего искусства говорят: у модернизма было мало сторонников, но он стал классикой – то же самое произойдет и с сегодняшней культурой: постмодернизм – это еще один шаг на пути прогресса. Это точка зрения тех, кто живет в линейном времени, концепция которого впервые была, кажется, сформулирована в 4 веке н.э., в «Христианских хрониках» Евсевия Кесарийского, а окончательно утверждена Августином. Представление о культурном и научном прогрессе было бы невозможно без христианского представления о стреловидном времени, устремленном в будущее. Не забудем, впрочем, что у этой стрелы предполагалось не только начало, но и конец.

Другая, не менее оптимистичная точка зрения имеется у Умберто Эко, сказавшего: «каждая эпоха знает свой постмодернизм», так что ничего такого уж особенного сегодня не происходит. Здесь отражено циклическое, органо-логическое (античное) представление о времени. Третья точка зрения: постмодернизм – константа культуры, «все происходит всегда», как в мифологическом или «библейском» времени. С этой позиции черты постмодернизма можно увидеть у Сервантеса, Стерна, Гейне или Достоевского. Эта третья точка зрения дана здесь для полноты картины, для последующих рассуждений она непродуктивна. Раз «оно» было всегда, то и говорить не о чем. Попробуем рассмотреть первые две точки зрения.

Сравним между собой искусство модернизма и постмодернизма по двум категориям признаков: «первичное-вторичное» и «идеальное-материальное».

<i>Модернизм</i>	<i>Постмодернизм</i>
Скандальность	Конформизм
Антимещанский пафос	Отсутствие пафоса
Эмоциональное отрицание предшественного	Деловое использование предшествующего
Первичность как позиция	Вторичность как позиция
Открытие новых стилей	Цитатность
Оценочность в самоназвании: «Мы – новое»	Безоценочность в самоназвании: «Мы – все»
Декларируемая элитарность	Недекларируемая демократичность
Преобладание идеального над материальным	Коммерческий успех
Вера в высокое искусство	Антиутопичность
Фактическая культурная преемственность	Отказ от предыдущей культурной парадигмы
Отчетливость границы искусство-неискусство	Все может называться искусством

Это дерево можно продолжить. Очевидно, что многие характеристики модернизма годятся также для романтизма, барокко, маньеризма и т.д. Тогда как многие характеристики постмодернизма им противоречат, но подходят к балаганно-карнавальной культуре прошлого (Бахтин). Разница в том, что в прошлом обе культурные парадигмы сосуществовали во времени, граница между ними была социальной, при этом «постмодернистская» парадигма соответственно своей социальной маргинальности играла и культурно

маргинальную роль. Нынче же вторая парадигма практически вытеснила первую. Молодой человек, решивший посвятить себя так называемой серьезной музыке, некоммерческому искусству и т.п., должен с удивлением обнаружить, что время властителей дум закончилось, и, если он желает быть услышанным, то должен, во-первых, произносить банальности, а во-вторых, делать это достаточно громко. Сегодня потребитель диктует художнику свои думы – *la mort de l'auteur*, хотя бы и в другом смысле, чем у Ролана Барта. Консумирующая масса и есть подлинный автор. Рискнем предложить термин «*homo consumens*» для обозначения того, кто сегодня правит бал.

Одна из любимых тем Уоррена Битти – в различных интервью – это сравнение ситуации в современном искусстве с ситуацией в политике. Его первым политическим героем был Бобби (так он его называет) Кеннеди, поскольку «*he was a leader, he wasn't led by demographic research and public opinion polls*». Рассказывая о фильме «*Bulworth*», Битти говорит, что сегодня те, кому следует указывать путь другим, сами ведомы общественным мнением. Можно сказать, что так было всегда – кто платил, тот и заказывал музыку. Кстати о музыке. Взглянем на ее заказчиков в порядке исторической очередности: церковь (до XVIII века) – двор (XVIII век) – буржуазный город (XIX век и часть XX века) – голосующая карманным долларом толпа подростков (сегодня). *Liberté* (для производителя) и *Egalité* (для потребителя) вовсе не обязаны стоять в одном ряду.

Перейдем ко второй точке зрения, к тому, что «каждая эпоха знает свой постмодернизм». Речь идет в данном случае не о маргинальной культуре, но о магистральной. Здесь мы увидим ситуацию, противоположную той, что была описана выше. Fredric Jameson в работе «*Postmodernism and Consumer Society*» пишет, что модернизм стал для поколения 60-х воплощением истэблишмента, монументом, не разрушив которого, невозможно создать новое. Но коль скоро постмодернизм есть разрушительная реакция на непродуктивность

предшествующей культуры, то уже и сам модернизм, и романтизм, и барокко можно тоже рассматривать как «локальные постмодернизмы», также не признающие огня и кипения за окаменевшей лавой былых вулканических процессов.

Впрочем, современную ситуацию отличает глобальность. «Локальные постмодернизмы» прошлого были стильны. Постмодернизм бесстилен. Те были утопичны, вера в новый идеал была их пафосом, несмотря на разочарование в предшествующих идеалах. Постмодернизм не то что отрицает идеалы, он просто вне идеалов. Те были действительно локальны – культурный кризис в одной стране мог сопровождаться стабильностью в другой. Сегодняшнее положение напоминает «L'Empire a la fin de la décadence» (Верлен; в переводе Пастернака – «Римский мир периода упадка»). Падение Рима стало глобальным фактом, крушением всех верований, всей античной ойкумены, временем всеобщей культурной энтропии. Здесь речь не идет о наклеивании на постмодернизм ярлыка «культурное варварство». Энтропия – как тепловое равенство молекул – по сути демократична, культура же – в том значении, какое имеется для этого слова в латыни – есть нечто возделанное и возделывающее, организованное и организующее, то есть авторитарно-репрессивное. Культура – это канон, а канон недемократичен. Значит ли это, что, выбирая демократию, цивилизация должна отказаться от культуры в том ее понимании, которое существовало до эпохи интернета?

Для того, чтобы не смешивать в одно разные вещи, попробуем разделить постмодернизм на два явления – академическое и популистское. Первое из них – это не только «университетская» рефлексия постмодернизма относительно самого себя, но и декаданс модернизма, когда новое заменяется мозаикой, «pasticcio» из старого. С этой точки зрения постмодернизм рассматривается в пределах традиционного культурного дискурса, если воспользоваться постмодернистским же жаргоном, или, точнее, предконтекста, породившего то,

что принято сегодня называть постмодернизмом. Игра с цитатами была знакома всем культурным эпохам. Другое дело, что проявилось это явление ныне на совершенно оригинальном фоне. Именно сегодня накопилось такое обилие культурной информации и возникли такие скорости ее распространения, что можно смело говорить по меньшей мере об одном кризисе – о кризисе восприятия.

Вот пример из истории музыкального языка. Как только восприятие аудитории автоматизируется, то есть как только мы уже знаем, в какой связи с другими знаками наиболее вероятно появление того или иного знака в тексте, возникает общественная потребность в снижении этой вероятности. Затем наступает период освоения нового состояния языка, после чего все повторяется. При этом имеют место две кривые. Одна символизирует потребности аудитории, другая – композиторов. Может показаться, что композиторы всегда более радикальны в своем стремлении обновить язык, чем внимающая им аудитория. Однако это представления уже нового времени. Бах, например, не был признан при жизни не из-за своего новаторства, но из-за того, что с точки зрения аудитории он был слишком старомоден. Во второй половине XVIII века эти две кривые пересеклись, образовав недолгую зону неустойчивого равновесия, после чего слушательская кривая осталась внизу, а композиторская продолжала ползти вверх (Гессе в «Игре в бисер» даже говорит, что собственно музыкой можно считать только то, что написано до 1800 года). В связи с этим можно предложить следующую грубую периодизацию того, что происходило с музыкальным языком:

До XIX века – общеевропейский музыкальный язык и его национальные диалекты.

XIX век – национальные музыкальные языки и их диалекты в виде языков отдельных композиторов.

XX век – индивидуальные музыкальные языки и их диалекты в виде языков конкретных сочинений.

Процесс умирания и рождения языка мог бы быть практически бесконечным, если бы хоть как-то отвечал процессу смены культурных поколений. Так, пока речь шла о едином музыкальном языке, можно было надеяться на его постижение через знакомство пусть и с достаточно большим, но все же обозримым массивом текстов. Уже для XIX века это становится проблематичным, а для XX – просто нереальным. Либо этим, уже мертвым, языкам следует специально обучаться, как некой музыкальной латыни, либо довольствоваться «Pigeon Music Language». И то, и другое «постмодернично», соответствуя академической и популистской парадигмам.

Если раньше для адекватного восприятия читателю необходимо было знание источников цитат и аллюзий – и такое знание было достижимым, то сегодня это и невозможно, и не необходимо – автор всегда может разыграть такой набор, который окажется не по зубам даже квалифицированному партнеру. Из пародии на высокий модерн ушло чувство юмора, а пародирование графомании настолько приблизилось к оригиналу, что слилось с ним. Чем сокрушаться по поводу глобального плагиата и графомании, скажем лучше о «смерти автора».

Неслыханное и невиданное ранее информационное изобилие привело к тому, что восприятие рядового потребителя не поспевает за темпами развития языка того или иного вида искусства. В том, что касается современного академического искусства, этот рядовой потребитель не имеет более собственной шкалы оценок. Еще тридцать-сорок лет назад его оценки могли быть верными или неверными, проницательными или нелепыми, но он считал их своими. Он относился к себе с доверием. Ему могло быть интересно или скучно, но он хотя бы знал, почему ему интересно или скучно. Сегодня ему скучно от непонимания, и хотя он знает, что ничего не понимает, но соображения престижности не позволяют ему сделать это признание. Такая ситуация открывает шарлатанам от культуры ничем не ограниченную

возможность морочить голову растерявшемуся потребителю. Звание Художника имеет в обществе статус, не соответствующий реальному положению дел. Многие из тех, кто сегодня претендует на звание Художника, являются рантье, живут на не ими самими нажитый моральный капитал. Не имеющий собственного суждения потребитель с одной стороны, и шарлатан от искусства с другой, создают заколдованный круг, разорвать который можно только целенаправленными образовательными, то есть «авторитарно-репрессивными», «недемократическими» усилиями. Как быть?

Второе явление, также обозначенное словом «постмодернизм», – это диффузное взаимопроникновение фундаментальной культуры и поп-культуры. Это явление настолько непохоже на предыдущее, что его следовало бы назвать «пост-постмодернизмом». Здесь диктатором является потребитель. И если Джойс или Малер коллажируют коммерческую культуру, пользуются ею как знаком, тогда как основной их материей остается высокое искусство, то «пост-постмодерн» проникся коммерческой культурой настолько, что граница между «знаком» и «мясом» стала неочевидной. Да, эта культура демократична, но демократия не всегда безобидна. Недавняя европейская история показала, как демократия, не захотевшая или не сумевшая защититься от себя самой, превратилась в самоубийцу. Это может произойти в том числе и тогда, когда демократия преобразуется в охлократию, не будучи так называемой из страха перед нарушением политкорректности.

Возвращаясь к началу, можно говорить не только о кризисе восприятия, но и о культурном кризисе хотя бы в том смысле, который вложен в уже приведенную рабочую дефиницию: «культурный кризис – это когда прежний созидательный процесс более невозможен, а новый процесс несозидателен». Можно спорить о том, созидателен ли постмодернизм, но если он несозидателен в прежнем понимании культурного строительства, то имеет место кризис прежнего понимания культурного строительства. Возможно ли сегодня созидательное

искусство? Это зависит не от намерений производителей, но от потребностей воспринимающей публики. Возможно ли формирование этих потребностей без хотя бы и неявного, но насилия? Индустрия поп-культуры делает это уже давно. Тем же занимается и обычный бизнес, предлагая, например, в супермаркетах бесплатную дегустацию, хотя всем известно, где именно сыр бывает бесплатным.

Здесь я перехожу к практической идее. Благодаря новым возможностям сохранения информации и получения ее в любой желаемый момент, все оказалось «в одной кастрюле»: старое и новое искусство, различные национальные явления и поп-культура. У этого, конечно, есть своя положительная сторона, а именно расширение выбора, однако оно сопровождается болезненным ощущением утраты ориентиров. В результате возникает всеобщая ностальгия по понятной и уютной культуре прошлого. Даже в рекламе различные продукты – от мыла до мороженого – получают название «классических». В сознании потребителя господствует представление о классике как о том, что выдержало испытание временем и стало непреходящей ценностью. Парадокс заключается в том, что и само слово «классика», и даже классическое наследие принадлежат сегодня тоже поп-культуре. И тем не менее, даже девальвировавшись, это слово все еще сохраняет значительную ценность.

В предлагаемом здесь понятии «Новая классика» объединяются проверенное и надежное с идеей новаторского и в то же время *Immer-Gegenwart*, «Вечно-Сегодняшнего» (Томас Манн о классике). Новая классика – это такое культурное новое, которое само долго живет и в состоянии дать жизнь новому. Таким образом, это культурные явления, возникшие примерно в последние 80 лет, до сего дня жизнеспособные и значимые для возникновения новых культурных ценностей (понятие «*klassische Moderne*» означает, как известно, нечто иное). Срок в 80 лет – это примерный срок человеческой жизни. Новая

классика остается новой до тех пор, пока, образно говоря, жив последний человек, для которого она была новым искусством и для которого это искусство все еще живо. Через 80 лет из Новой классики в общепринятую Классику перейдут те культурные явления, что, родившись в момент прочтения вами этих строк, сумеют доказать свою жизнеспособность.

Граница в 80 лет находится в постоянном движении в будущее, т.е. Новая классика существовала всегда. Здесь не обсуждается вопрос, что именно следует считать классическим и кто это решает. Многие из «высокого» постмодерна, а также, возможно, из пограничной области между постмодерном и «пост-постмодерном» уже тоже принадлежит этому явлению. Резонно предположить, что потребитель был бы рад обнаружить в сегодняшнем океане культурных ценностей некий надежный остров, например, в форме «фестиваля фестивалей» различных искусств и гуманитарных наук, на котором можно было бы окинуть единым взором лучшее из созданного совсем недавно и имеющее перспективу.

Есть в этом и нравственный аспект, как ни противно заниматься морализаторством. Постмодернизм равнодушен к культурно-историческому процессу, последний для него только источник стройматериала. В современной философии рассматриваются две возможности для становления нравственной личности: это либо общение с другой нравственной личностью, либо ощущение личной причастности к культурно-историческому процессу. Тотальному «Nein» следует хотя бы попытаться противопоставить альтернативное «Doch». В конце концов, постмодерн – это не чей-то злой умысел, но всего лишь честная реакция homo consumens на цинизм современной истории и нехватку времени для культурной ориентации.

К истории вопроса:

В самом словосочетании «Новая Классика» оригинального немного, и оно, разумеется, многожды употреблялось по разным поводам. В русском интернете оно встречается по большей части в связи с автомобилями («АвтоВАЗ обнародовал очередную порцию информации о «новой классике», которая заменит на конвейере ВАЗ-2105, ВАЗ-2104 и ВАЗ-2107»). Или с модой («Новая классика от Торгового Дома Berghaus»). Или с аксессуарами для бюро («Внимание! Новая Классика Leitz. Современные более легкие и элегантные модели дыроколов и степлеров пришли на смену традиционно консервативному стилю»). В немецком – в связи с мебелью («Мы продаём нашу инновацию как «новую классику», что даёт нашим клиентам следующую уверенность: новая классика – это значит, что мы не следуем недолговечным тенденциям моды, но видим нашу мебель для бюро как новый стандарт, живущий вне времени»).

Что до муз и граций, то имеет место некий оркестр «Новая Классика» с репертуаром из Битлз и прочего в том же духе в переложении на салонную симфоническую партитуру. Алексей Козлов понимает под «Новой Классикой» определённый период в истории джаза. В Германии и Австрии есть такие композиторы как Heinz Chur (1948) и Paul Hertel (1953), называющие свои сочинения «Neue Klassik». Музыка у них вполне эпигонская и ориентируется на романтические образцы. В английском языке это выражение вообще неупотребимо. Встреченный мной однажды сайт <http://www.new-classics.co.uk> понимает под выражением New Classics «новые классические CD». В немецком искусствоведении при сопоставлении древнегреческой скульптуры с древнеримской последнюю называют «Neue Klassik», впрочем, в английском варианте статьи это словосочетание употребляется уже как «new classicism» и без пафоса прописных букв, что совсем другое дело. Выражение «nuova classica» применяется итальянскими филологами в значении «неоклассицизм в итальянской поэзии» (Daniela Baroncini. Per un'arte nuova classica. Bollettino '900.

Vologna, 2002). Российский журнал «Проект Классика» использует соответствующее словосочетание применительно к архитектуре с февраля 2002 (Григорий Ревзин, «Новая классика»: «В главной своей интенции – здание как обнаружение красоты и совершенства законов мироздания – эта архитектура классична»,  
[http://www.projectclassica.ru/v\\_o/03\\_2002/03\\_v\\_02.htm](http://www.projectclassica.ru/v_o/03_2002/03_v_02.htm)).

Такое, скажем, разнообразное употребление дискредитирует словосочетание в качестве предлагаемого культурологического термина и даёт достаточно поводов для пародирования. И тем не менее феномен существует, требует быть поименованным, и более точного выражения, чем «новая классика», автор не видит.

В «Независимой газете» от 15 июля 1997 года была опубликована довольно большая статья («Производство и культура»), в которой автор впервые пробует на зуб своё понимание «Новой Классики» по-русски. В Германии опубликован проект Classica Nova (© Valeri Brainin 1996), и тогда же в немецком патентном ведомстве зарегистрирована марка Classica Nova™. О приоритете автора на понятие (с кратким разъяснением) имеется также сообщение Ю. С. Дружкина в № 4 журнала "Музыкант" за 2002 год (с. 20). Московская ассоциация музыкантов Classica Nova (руководитель – Татьяна Ларина) имеет лицензию от автора на использование марки.

***Это примечание я хотел бы сегодня (сентябрь 2005) дополнить:***

За прошедшие после публикации три года вышеприведённый комментарий ("К истории вопроса") стал неактуальным. Если в 2002 г. поиск словосочетания "новая классика" в интернете (Google) приводил всего к двум страницам, то сегодня таких страниц уже 38, а ссылок 4600. Перечислять все сферы применения этого понятия уже неинтересно, их множество. Это говорит о том,

что "новая классика" три года назад, что называется, висела в воздухе. По музыкальной части – появился женский камерный оркестр "Новая классика" и концертный цикл "Новая классика" в казахстанском Павлодаре (в одном из концертов замечены произведения Галины Уствольской и Арво Пярта, который, к слову, письменно поддержал нашу идею второго конкурса Classica Nova™ и вошёл в почётный комитет этого проекта). Появились такие определения: "инструментальная и электронная музыка, сходная по звучанию с классикой – «новая классика» иными словами" (московское Radio Classic). О джазовом клавишнике В. Горском сказано, что он "является создателем таких музыкальных направлений, как "Новая классика" и "New romantic jazz". В Петербурге обнаружено некоммерческое партнёрство "Новая классика", кажется, популяризирующее музыку молодых композиторов.

Я писал выше, что "в английском языке это выражение вообще неупотребимо". Сегодня Google выдаёт на "new classic" почти миллион ссылок!

Что до немецкого интернета, то там похожая ситуация (сегодня уже 3370 ссылок на "neue Klassik", а было две страницы). В немецкой "Википедии" я обнаружил, в частности, настоящее интеллектуальное сражение, развернувшееся между двумя авторами. Вначале под "Neue Klassik" имел место линк, ведущий к моей статье на немецком языке. Ни к самой статье, ни к линку я был непричастен. Похоже, что автором статьи является либо Heinz Chur, либо Paul Hertel, уже упомянутые выше, либо их страстный поклонник. Ссылка на мою статью появилась, скорее всего, именно из-за упоминания мною их имён. Обнаружив это упоминание через интернет и не имея возможности понять русский контекст, где музыка этих композиторов названа "эпигонской" (я бы сегодня высказался ещё резче - "графоманской"), автор статьи в "Википедии" дал ссылку в подтверждение своего определения "новой классики" - определения, в которое музыка этих авторов полностью укладывается (имеется в виду подражание "старой классике"). Затем другой автор "Википедии", видимо, внимательно прочитавший мою статью по-немецки, вступил в

полемику с предыдущим автором, поясняя, что Valeri Brainin имел в виду совсем не то. Этим автором я также не был. После непродолжительной дискуссии поклонник Хура и Гертеля (или они сами), возможно, наконец, через кого-то, понимающего по-русски, познакомился с контекстом, в котором упомянуты эти композиторы, и ссылка на мою статью из "Википедии" исчезла, а в дискуссионном клубе появилась резкая критика моей дефиниции, критика, высказанная этим самым автором. Полагаю, предложенное мной определение не приживётся, учитывая то китчевое и вполне бессмысленное применение словосочетания "новая классика", которое уже распространилось и будет распространяться дальше. Любопытно, что недавно в "Зелёных холмах Африки" Хемингуэя я обнаружил определение, близкое моему. Вот цитата: "Эмерсон, Готорн, Уиттър и компания. Все наши классики раннего периода, которые не знали, что новая классика не бывает похожа на ей предшествующую."