

© Антипова, Ю.В., 2021

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-65-75

ЭСТЕТИКА ПОСТКУЛЬТУРНОГО КАРНАВАЛА В АЛЬБОМЕ «MEIN LIEBER TANZ» ГРУППЫ «НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ»

Ю.В. Антипова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность темы статьи обусловлена остро стоящими перед современными исследователями вопросами деградации многих явлений массовой музыкальной культуры. Проблема копирования текстов, непрекращающихся «дежавю», утрачивания смыслов свидетельствует, с одной стороны, о наступлении эры антикультуры и опасной бессистемности, с другой – причудливости форм использования словарей прошлых «музык», не лишенных свойств интеллектуальной игры, иронии, могут радовать и привлекать незаконсервированностью и живостью идей. Цель исследования – выявить специфику создания, по сути, интертекстуальных композиций, в которых «чужое» слово подвергается искажению и участвует в построении нового квазихудожественного целого. Его смысл – отказ от поисков какой-то одной истины и утверждений прежних ценностей. Обнаружение игровых приемов в творчестве российской группы «Несчастный случай» (подвижность музыкального действия, персонафикация тематизма, привлечение цитированного или квазичитатного материала, отсылающего к театрализованным феноменам академического и массового искусства, обилие речевых интонаций, их музыкальных эквивалентов; использование приемов гиперболизации; яркое проявление приемов режиссерского театра и др.) позволяет делать выводы о провозглашении нового – посткультурного – формата театральности в искусстве, которая служит теперь созданию остро пародийного эффекта, демонстрации артистического юродства, патологической жажды шутовства и устремления к креативному хаосу.

Ключевые слова: эстетика, посткультура, массовая музыка, «Несчастный случай», театральность, интертекст.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Антипова, Ю.В. Эстетика посткультурного карнавала в альбоме «Mein Lieber Tanz» группы «Несчастный случай» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 65–75. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-65-75.

POSTCULTURAL CARNIVAL AESTHETICS IN THE ALBUM "MEIN LIEBER TANZ" BY THE GROUP "NESCHASTNYI SLUCHAI"

Yu.V. Antipova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The relevance of the topic of the article is caused by acute problems facing modern researchers and concerning the degradation in many phenomena of mass musical culture. The problem of copying texts, incessant "deja vu", and the loss of meanings indicates, on the one hand, the advent of an era of anti-culture and dangerous haphazardness. On the other hand, the quirkiness of the forms of using the dictionaries of past "musics", not devoid of the properties of intellectual game and irony, can be pleasing and attractive by the lack the conservatism and liveliness of ideas. The purpose of the study is to identify the specifics of

creating, in essence, intertextual compositions in which the "alien" word is distorted and participates in the formation of a new quasi-artistic integrity. Its meaning is the rejection of search for a single truth and for asserting of former values. The identification of game techniques in the work of the Russian group "Neschastnyi sluchai" (such as the mobility of musical action, the personification of thematism, the involvement of quoted or quasi-quoted material referring to the theatrical phenomena of academic and mass art, the abundance of speech intonations and their musical equivalents, the use of exaggeration techniques; vivid manifestation of the techniques of the director-guided theater, etc.) allows to draw conclusions about the proclamation of a new – postcultural – format of theatricality in art which now serves to creation of acutely parodic effect, demonstration of artistic foolishness, pathological thirst for buffoonery and striving to creative chaos.

Keywords: aesthetics, post-culture, mass music, "Neschastnyi sluchai", theatricality, intertext.

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interest.

For citation: Antipova, Yu.V. (2021), "Postcultural carnival aesthetics in the album «Mein Lieber Tanz» by the group «Neschastnyi sluchai»", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 65–75. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-65-75.

Симптомы посткультурной ситуации, о которых все чаще заявляют исследователи философско-культурологического толка, активно проявляют себя в образцах популярной музыки. Именно этот музыкальный пласт, резонирующий с умонастроениями массового сознания, наглядно представляет картину глобального кризиса (как принято считать) современной культуры. Предсказанные Ф. Ницше отказ от разума в пользу инстинкта и приоритет абсурда, вседозволенность и торжество хаоса, «веселая игра» всеми ценностями культуры демонстрирует творчество известной российской группы «Несчастный случай».

Справка: «Несчастный случай» – музыкальный коллектив (чаще определяемый как рок-группа), образован в 1983 г. Алексеем Кортневым и Валдисом Пельшем. Его уникальность заключается в симбиозе музыкальной, театральной, кино- и телевизионной деятельности, результатом которой стали почти полтора десятка аудиоальбомов (в том числе «Труды плудов», «Mein Lieber Tanz», «Это любовь», «Чернослив и курага», «Лучшее – враг хороше-

го», «Тоннель в конце света», «Гонимая за бизоном»), кинофильмы и спектакли (в том числе «Межсезонье», «Сад идиотов», «Кабаре», «В городе Лжедмитрове», проекты экспериментального театрального кабаре «Синие ночи ЧК»). Группа плодотворно сотрудничает с сатирическим театром «Квартет И» (спектакли «День радио» (2001) и «День выборов» (2003), фильмы «День выборов» (2007), «День радио» (2008), «О чем еще говорят мужчины» (2011)).

Тяга к игре, вернее даже разыгрыванию, пародированию проявляется во многих проектах «Несчастливого случая». Так, при работе над музыкой спектакля «День радио» А. Кортнев задался целью написать пародии на музыкальные жанры многих направлений массовой музыки – от хард-рока до блатного романса. Эти пародийные музыкальные номера в спектакле исполняют вымышленные музыкальные группы, хотя все композиции играет, разумеется, сам «Несчастный случай» (каждый раз в гриме, костюмах, манерах, характерных для стилистики конкретной песни).

Нередки случаи, когда альбомы группы возникают в результате музыкального оформления спектаклей. Созданный подобным образом альбом «Mein Lieber Tanz» (год записи – 1995) вышел самым неповторимым и эклектичным по стилю (по мнению самих музыкантов) и, что самое важное, во многом повлиял на стиль «Несчастливого случая».

Концепция альбома – радиоконцерт в ретро-стиле – родилась в процессе записи. Отдельными треками записаны вступительные фразы-подводки диктора в характерной для советских передач чеканной, несколько бездушной манере, пафосно зачитанными, несмотря на ироничность текста: «Начинаем серию музыкальных вечеров для юношества. Сегодня вы услышите вокально-инструментальный цикл команды “Несчастный случай” “Mein Lieber Tanz”. Прослушайте его краткое содержание: молодой, бисексуально ориентированный пастух Якоб выпасает коров обоюбого пола. Животные открываются ему с лучшей стороны. Возбужденный общением с природой, навзничь упав в мягкие травы Шварцвальда, Якоб обращается к Богу с двусмысленными вопросами. Внезапная смерть героя разрушает идиллию. Итак, прослушайте первую часть цикла: Mein Lieber Tanz, grandioso e romozo».

Подобные заставки-объявления в исполнении известного диктора звучат перед каждой композицией. Кроме того, к миру театра (театру марионеток) отсылает деревянный танцующий человечек с обложки диска (его макет был специально изготовлен для фотосессии). Театральной красочности и многозвучности способствует звуковое оформление

альбома: «Аранжировки я пытался делать с использованием всех возможных в то время средств. Поэтому в записи участвовало целое море музыкантов – от участников оркестра Мерзляковского училища при Консерватории до наших друзей из группы «Квартал» (а всего человек тридцать). А в “Песне о Москве” даже поучаствовал военный духовой оркестр», – признается С. Чернышов (1995).

Композиции альбома решены стилистически очень разнообразно. Здесь есть песня в народном духе («Мальчик Андрюшка»), блюз, камерные песни в духе бардовских («Два осетра»), есть квазиимитация кавказского многоголосия («На берегу пустынных вод»). За редким исключением все представленные жанры поданы с определенной степенью иронии. Молитвы мальчика Андрюшки («Мальчик Андрюшка плачет-помирает. / Звездочки на небе, на звездочках люди. / Божья коровка, полети на небо, / Замолви словечко за мое сердечко...»), распеты ангельским, с оттенком юродства, голосом, сопровождаются далеким собачьим лаем, ревом мотоцикла; а слова от лица его девушки Анжелы звучат в исполнении разноголосого мужского хора («Мой отец учитель, мать – санитарка, / Ничего не скроешь ни умом, ни телом...»). В «Блюзе для тех, кто спит со мной» появляется присвистывающий храп, доказывающий этакую скучность блюза как жанра, вгоняющего в сонливость. Советский ретро-стиль представлен в песне «Москва», который довольно долго держится в задушевной своей ипостаси, но к концу все же модулирует в паясничавший марш. Вообще стиливые

мутации, модуляции свойственны многим композициям альбома.

Какие же приемы выстраивания художественного пространства отвечают за проявление театрального мышления? (Нужно отметить, что театральность распространяется на все уровни художественной формы: она влияет на строение альбома, отдельные композиции и, наконец, на малые синтаксические единицы как в вокальной, так и в инструментальной партии.) Рассмотрим эти приемы в композиции «Mein Lieber Tanz», название которой дало название всему альбому. К слову, отметим, что композиция примечательна своим двуязычием: здесь перемежаются или звучат одновременно фразы и припевы на русском и немецком (последний часто выглядит как набор штампов, бессвязно скомпонованных (Кам цу мир, Зигфрид! Зигфрид! Их бин Манфред). Особенно выразительно на все лады распевается «о майне либер танц». Фрагменты русского текста, хоть и более развернутые и организованные по смыслу, тем не менее, не складываются в общее целое. Обрамляют песню фрагменты с одинаковым, но исполненным в категорически разных манерах, текстом «мой миленький дружок, любезный пастушок, на солнечном плацу дудит в тугой рожок». Внутри композиции разворачивается квазифилософский, в духе progressive- (арт-) рока, сюжет о старости, вечности, таинственных то ли птицах, то ли ангелах-хранителях.

*А сейчас, когда становится темно,
прилетают такие странные-странные птицы.
И вот они стучат мне клювами в окно,
а быть может, это мой ангел-хранитель
стучится?*

*И тогда подымаюсь с постели я
и спрашиваю у них не без опаски:
«Почему вы так странно смотрите на меня,
мои милые деревянные глазки,
милые деревянные глазки?»
(А-а-а-а-а!)*

Ключевой, звучащей в кульминации, становится фраза «Ведь я-то точно знаю, что это все – пародия на вечность», отвечающая и за все происходящее по жизни, и за все многочисленные жанрово-стилевые потуги в рамках конкретной песни.

Итак, присутствие театрального компонента проявляется в следующем:

- подвижность музыкального действия, отсутствие статических моментов, т.е. длительного пребывания в рамках одной жанрово-стилевой модели. Перефразируя мастера, творчество которого обладало ярко выраженным театральным дарованием, – С. Прокофьева – мы можем говорить о скужающем слушателе, если его ушам не дается пища;

- использование приемов персонализации тематизма, о которой можно говорить в связи с обособлением каждой темы в звуковом пространстве произведения и «объемности» ее характеристик¹. Речь идет о возникновении в общем потоке музыкального текста ярко выраженных импульсов, связанных с речевой и двигательной сферами проявления человека. Эти импульсы оказываются генетически связанными с жанрами танца, марша, песни, их различными, но ясно читающимися формациями;

- привлечение – цитированного или квазицитатного – «тематизма» (музыкального, поэтического) чужих сочинений из академической,

фольклорной и массовой музыки. Многие из них отсылают к театрализованным направлениям: таковы «включения» ярких, пафосных звучаний в духе поп-глэма, исполнители которого проповедовали вычурные, экстравагантные сценические имиджи и артизированные формы донесения; гимнично-финальных оборотов в духе рок-опер, «фантастических» гармоний из мюзиклов (например, t-VI минорная); опора на мелодико-ритмические, каденционные формулы танго – жанр, который несет в себе очевидную игровую манеру исполнения, связанную с завуалированным обсуждением межличностных отношений;

– обилие в мелодическом остове речевых интонаций, их музыкальных эквивалентов: интонаций утверждения, вопросов, восклицания, воплей, подчеркивания-вдалбливания;

– присутствие в музыкальном оформлении знаков «жеста», движения (метроритмических сбивок, смен темпов, замедлений и ускорений; пунктиров, производных от маршевой музыки, фанфарных мотивов с их милитари-оттенком; также речь идет о всевозможных фигурах стука, завывания ветра и, конечно, танцевальных фигурах);

– гиперболизация многих оборотов, реплик, подача материала в на- (и даже пере-) игранном виде, использование при этом слишком большого числа элементов того или иного стиля. Неадекватная многоэлементность, нетрадиционная для реальных стилевых моделей, придают этой музыке перегруженный характер;

– яркое проявление приемов режиссерского театра, в котором мак-

симален параметр оригинальности прочтения известного материала, акцент с «что» смещается на «как». Это может приводить к абсурдным, вывороченным смыслам в, казалось бы, хорошо известных фрагментах, возникновению параллельных планов-смыслов и подтекстов (достаточно сравнить двойное исполнение одного и того же фрагмента «Мой миленький дружок»: лирически-спокойное в первом случае и злоеще-грубое во втором);

– использование монтажного принципа в строении композиции, что является важной составляющей кинематографического, в большей степени, и театрально-сценического жанра. Его суть заключается, с одной стороны, в нанизывании структурно-обособленных «кадров»-фрагментов, экспозиционности изложения достаточно целостной единицы монтажной формы, во всяком случае той, что дает четкое представление о презентуемой детали как части целого. С другой стороны, монтажный принцип учитывает необходимость связывания разрозненных контрастных «кадров» в общий сюжет, важный для воплощения темы всего сочинения;

– эстетике театра подчинены и многочисленные проявления неартизированного, повседневного порядка. Речь идет о включении в звуковую партитуру композиций «Несчастливого случая» криков, свиста, смеха, надрывного плача, радийных реплик... Арсенал средств из области неискусства эмансипирован и возвышен до участников действия, музыкально-театрального спектакля, в котором они полностью утрачивают признаки реализма и трансформируются в объекты

сюрреалистического плана. Работа с ними подчиняется законам новейших арт-практик последних десятилетий XX в., о которых В. Бычков пишет: «Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпизод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутым виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т.п.)... Смысл акта остается одним и тем же: наделять любой фрагмент повседневности иным, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в событие художественно-эстетической культуры (в данной случае – посткультуры)» (2002, с. 33). При этом звуки повседневности, с одной стороны, возвышаются до искусства, с другой – опускают до повседневного пространства те немногие прорывы высокого искусства, какие вовлечены в общую эклектическую конструкцию (отзвуки П.И. Чайковского, мотивы из легендарного кинофильма «Семнадцать мгновений весны»).

Каково же заполнение этого эклектичного, живущего по законам театральной реальности, целого? Очевидно, что композиция «Mein Lieber Tanz» предстает как гипертекст, в котором, словно блуждая по лабиринту культуры, слушатель беспрерывно сталкивается с множеством стилизованных сегментов². В этом образце интертекстуального сочинения на всех уровнях (вербальном, музыкальном,

общезвуковым) происходит непрерывная пульсация множества цитат, стилизованных фрагментов, различных исполнительских манер, реминисценций из других текстов, смысловых отсылок к ним³.

Многообразна шкала вовлекаемых стилей и жанров. Здесь различимы чисто дансинговое диско с его примитивно-простым движением мелодии по звукам трезвучия, «попсовые» припевы на оооо, оу, отзвуки западноевропейской эстрады конца 1980-х – начала 1990-х гг. (вроде знаменитой шведской группы «Army of Lovers»). Есть трагедийное танго (с его каденционными штампами и натужными соло саксофона), аллюзия на Финал «Патетической» сонаты Л. Бетховена (начальный его мотив), тему из «Семнадцати мгновений весны» («Вокзал прощания»). Слышны отголоски арт-роковых альбомов («космический» саунд а`la «Pink Floyd», «оперное», в духе «Богемной рапсодии» «Queen», многоголосие), отзвуки рок-мюзиклов. Мы отчетливо различаем манеры пения (академическую, эстрадную).

Полетное сопрано парит над зловецким полупением первого куплета. Вдохновенно с изысканным картавым «р» поется последующий припев. Слышна роковая подача, стиль получения-полупения в духе кабаре с присущей ему идеей вокально-инструментального микротеатра, образных перевоплощений актерачтеца и инструментальных тембров. В какие-то моменты звучат крики, рыдания, бубнеж в манере умалишенных, вызывающие смех в зале, гул большого числа людей. Речитативные повествовательные эпизоды сменяются более вокализованными ариозными.

Обращает на себя внимание «игра» с Пасторальной сценой из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского (Дуэт Прилепы и Миловзора). Вполне возможно говорить о риторике отдельных фигур (*passus diriusculus* в припеве «О Mein Lieber Tanz»; малосекундовая интонация, связывавшаяся в барочной музыке с аффектами страдания). Столь эклектичный стиль не отменяет интонационной связи между генетически разными квазицитатами: «мотив Штирлица» (V- ↑I-II-III) имеет ту же интонационную модель, что и «бетховенская» тема, маршевость естественным образом переплетается с ритмикой танго и диско. Возникает ситуация, когда целое складывается из множества, казалось бы, мало связанных осколков, о чем пишет В. Аксючиц: «В любом тексте все, что напоминает осмысленный образ, что является самождественным и самодостаточным, – разлагается фрагментацией, дроблением, хаотизацией в процессе бесконечной плюралистической игры, в поисках все новых оппозиций, противопоставлений, деталей, нюансов, парадоксов, неорганичных умозаключений. Здесь можно говорить только о философии бес-субъектности и бессмысленности» (2012).

Как видим, с одной стороны, текст композиции обнаруживает осознанное преодоление дискретности материала, с другой – как образец гипертекста он демонстрирует нелинейность, а его прочтение подразумевает полный отказ от поисков какой-то одной истины, линии развития, сюжета, а значит уход от утверждения каких-либо ценностей культуры. В подобной ситуации место логической взаимообусловленно-

сти элементов занимает «антилогика» парадокса и абсурда, что в свою очередь приводит к порождению совершенно нового художественного пространства и подключению новых механизмов интерпретации немислимых (неадекватных) сочетаний.

Выход – посредством творческой тактики нонсенса и абсурда – на внебытийный, надобыденный уровень сознания имел, возможно, психотерапевтический эффект: в ситуации сгущающихся социально-экономических и политических проблем российской действительности 1990-х гг., негативных обстоятельств именно подобные стратегии могли компенсировать неприглядность российской действительности. Эпатажные реплики, оформленные разношерстными выразительными средствами из арсенала низовой и академической музыки, поданные в преувеличенно театральной, переигранной манере, были адекватны давящей силе разрухи и хаоса государственного масштаба.

Обсуждая поэтику русского рока (творческие позиции таких групп, как («Странные игры», «Поп-механика», «Веселые картинки», «Авиа», которые во многом близки «Несчастному случаю»), А. Цукер настаивает на отражении в нем ситуации парадоксально-противоречивого существования человека в советском пространстве, причем в самом что ни есть гипертрофированном виде (исследователь упоминает анекдот про больного, который хотел записаться на прием к врачу – специалисту по ушам и глазам, поскольку его беспокоило нарушение координации между слухом и зрением: он постоянно слышал одно, а видел другое). Несовместимость

координат, нищета и техническая убогость советского рока, люмпенское, полуподвальное существование многих его представителей, несуразная система официального функционирования и постоянное их неординарное преодоление породили ситуацию, в которой жизнь рок-тусовки обретала карнавальное свойства. «Карнавал жизни был естественным продолжением карнавальности на сцене и наоборот. Пародийность, площадной юмор, артистическое юродство, эксцентричность, шутовство, ерничанье или так называемый “стеб”, поэтика абсурда наполнили отечественную рок-музыку, придав ей совершенно специфический характер» (Цукер А., 2011, с. 13). И далее: «Клоунские маски, гротесковое утрирование, граничащее с идиотизмом, образы “шизанутых” – все это были явления одного порядка, единый для разных видов художественного творчества путь остранения реальности, пародирования ее официальных кодов, обнажения ее изначально абсурдистской сущности» (Цукер А., 2011, с. 13).

Несмотря на кажущуюся новационность творческого кредо «Несчастливого случая», привлеченные его участниками художественные приемы отсылают к почти архаическим пластам духовной практики человечества. «На профанном уровне принципы абсурда (часто демонстративного, подчеркнутого) присущи фольклору, праздничным обрядам, смеховой культуре многих народов и берут свое начало в каких-то глубинных архетипах (по К. Юнгу) культуры, явно восходящих к сакральным сферам», – отмечает В. Бычков (2012). О традициях

русского скоморошества, народной низовой, в том числе частушечной ипостаси нашей культуры упоминает А. Цукер.

Поэтика абсурда сближает «Несчастный случай» и с более поздними направлениями в искусстве: не удаляясь от российской культуры, назовем, прежде всего, творчество ОБЭРИУтов с их тягой к бессмыслице, наиву, инфантильному бреду, которые провозглашались как более адекватные в отражении жизненных реалий, чем традиционные формально-логические тексты. Припомним и яркое музыкально-театральное воплощение этого художественного движения – шостаковический «Нос», где композитором были найдены поистине прорывные приемы музыкального воплощения абсурда: сосуществование на близком расстоянии средств высокого «штиля» и «хулиганских мотивов», применение множества штампов классико-академической музыки (или аллюзии на отдельные фрагменты П. Чайковского, М. Мусоргского) в их деформированном виде, несоответствие комического в литературном тексте величественности и красоте музыкального оформления, различные музыкальные «физиологизмы» и звукоизображение патологических проявлений личности и др.⁴ Серьезный прорыв уже во второй половине XX столетия в абсурдистском направлении совершили представители так называемого «театра абсурда», у которых изображение мира «в точке гниения» удивительным образом сочетает социальный пессимизм, цинизм, иронию и радость понимания нелепости происходящего. Смех и комикование, немотивированность действий, фри-

ковость большинства персонажей и беспорядочность быстро поступающей информации, не претендующей на интерпретационные процедуры, – все это сближает творческие поиски «Несчастливого случая» с лучшими пьесами Э. Ионеско, С. Беккета, Ж. Жене.

С одной стороны, подобное разрушение радиоцентрической парадигмы может расцениваться как деградация посткультурных феноменов. «В процессе формирования глобальной информационной среды в нее вошли элементы различных культур, – пишет А. Карпов (2012). И далее, говоря о смешении культурных контекстов и утрате самостоятельности национальных культур, автор констатирует: «В настоящее время стоит говорить даже не столько о потере автономности, сколько о демонтаже национальных культур. На их месте возникает глобальное культурное пространство, представляющее собою набор элементов различного происхождения, порою даже не связанных между собою в систему, а существующих в виде параллельных смысловых рядов. Подобное явление по своей природе антикультурно: все привычные для человечества культурные механизмы были устроены иначе. Они предлагали человеку смыслы, каждый из которых определялся положением некоего элемента в общей системе. Благодаря им человек находил собственное место в мироздании и через это обретал осмысленность своего существования. Глобальная культура, а вернее, посткультура (поскольку это нечто пришло именно на смену культуре как таковой), предлагает человеку выбрать любые смыслы по своему вкусу, как в мага-

зине!» (Карпов А., 2012). При этом, как отмечает Е. Николаева, «возникает какое-то гнетущее ощущение непрекращающегося “дежавю” и закрадывается подозрение, а не случился ли в “матрице” культуры непоправимый сбой, заставляющий ее программы копировать культурные тексты до бесконечности» (Николаева Е., 2013).

С другой стороны, в возникающих посткультурных формах возможно узреть новые горизонты случившихся культурных практик, их незаконсервированного, живого существования. «Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь и тому подобные понятия привлекаются для обозначения творчески насыщенного потенциального хаоса бытия, который чреват множеством смыслов, всеми смыслами; для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается формально-логическому дискурсу; в продвинутых современных философских концепциях абсурд часто осмысливается как обозначение избыточности смыслов» (Бычков В., 2012).

Складывающееся в конечном итоге квазихудожественное целое подчиняется законам феномена симулякра – одной из значимых эстетических категорий постмодернистской эстетики. Иными словами, мы имеем характерную видимость некой семантической конструкции, в которой все составляющие перестают быть знаковыми (символическими, изобразительными или выразительными), но становятся передразнивающими имитациями, не претендующими на трансляцию смысла (ситуация «присутствия от-

сутствия реальности»). Подобного рода арт-практики ироничного театрализованного кривлянья образуют вдохновляющую «ухмылку» современной музыкальной продук-

ции, которая позволяет слушателю ощущать одновременно и радость узнавания, и горечь некоторого отворачивания, и наслаждение от уничтожения ценностей прошлого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом: Данченко Н.Г. Черты театральности в симфониях С. Прокофьева // Музыкальное искусство. Донецк, 2011. С. 66–74.

² Сравнение с лабиринтом здесь не метафорический прием, но необходимый символ запутанности и непредсказуемости происходящего, блуждания мысли, растерянности.

³ Эти свойства интертекста Р. Барт констатировал так: «Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социаль-

ных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» (цит. по: Семиотика: Антология / сост. Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Акад. Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 36–37).

⁴ Подробнее об этом: Демченко А.И. Ранний русский авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Вестник культурологии. 2011. С. 83–90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-i-demchenko-ranniy-russkiy-avangard-i-nos-d-shostakovicha> (дата обращения: 15.10.2020).

ЛИТЕРАТУРА

Аксюциц В.В. Нирванизм постмодернизма // Агентство политических новостей. 2012. 06.09. URL: <http://www.apn.ru/publications/article27118.htm> (дата обращения: 15.10.2019).

Бычков В.В. После «КорневиЩа. Прологомены к постнеклассической эстетике» // Эстетика на переломе культурных традиций. М.: ИФ РАН, 2002. С. 25–59.

Бычков В.В. Паракатегории неклассики. Абсурд // Вестник культурологии. Философия, этика, религиоведение. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-bychkov-parakategorii-nonklassiki-absurd> (дата обращения: 04.07.2020).

Карпов А. В супермаркете посткультуры // Православная беседа. 2012. № 6. URL: <http://p-beseda.ru/?article&id=83> (дата обращения: 12.09.2018).

Николаева Е.В. Произведение высокого искусства в формате массовой культуры // Культуролог. 2013. 11.01. URL: <http://culturolog.ru/content/view/1452/76/> (дата обращения: 02.07.2020).

Цукер А.М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 2. С. 8–16.

Чекрыжов С.С. «Несчастный случай». «Mein Lieber Tanz». 1995. URL: http://ns.ru/creativity/1995_mein_lieber_tanz/ (дата обращения: 12.08. 2020).

REFERENCES

Aksyuchits, V.V. (2012), “Nirvanism of postmodernism”, *Agentstvo politicheskikh novostei* [Political news agency], 6 September, Available at: <http://www.apn.ru/publications/article27118.htm> (Accessed 15 October 2019). (in Russ.)

Bychkov, V.V. (2002), “After «KornevISHcha». Prolegomena to post-non-classical aesthetics”, *Estetika na perelome kul'turnykh traditsii* [Aesthetics at the turning point of cultural traditions], IF RAN, Moscow, pp. 25–59. (in Russ.)

Bychkov, V.V. (2012), “Paracategories of nonclassics. Absurd”, *Vestnik kul'turologii. Filosofiya, etika, religiovedenie* [Bulletin of Culturology. Philosophy, ethics, religious studies], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-bychkov-parakategorii-nonklassiki-absurd> (Accessed 4 July 2020). (in Russ.)

Chekryzhov, S.S. (1995), “Neschastnyi sluchaI”. “Mein Lieber Tanz”. Available at: http://ns.ru/creativity/1995_mein_lieber_tanz/ (Accessed 12 August 2020). (in Russ.)

Karpov, A. (2012), “In the post-culture supermarket”, *Pravoslavnaya beseda* [Orthodox conversation], no. 6, Available at: <http://p-beseda.ru/?article&id=83> (Accessed: 12 September 2018). (in Russ.)

Nikolaeva, E.V. (2013), “A work of high art in the format of mass culture”, *Kul'turolog*

[Culturologist], 11 January, Available at: <http://culturolog.ru/content/view/1452/76/> (Accessed 2 July 2020). (in Russ.)

Zucker, A.M. (2011), “Daniil Kharms and Soviet rock absurdism”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian musical anthology], no. 2, pp. 8–16. (in Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, и.о. проректора по научной работе Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: antikostin@mail.ru

Author information

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, acting vice-rector at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: antikostin@mail.ru

Поступила в редакцию 30.12.2020
После доработки 05.02.2021
Принята к публикации 09.02.2021

Received 30.12.2020
Revised 05.02.2021
Accepted for publication 09.02.2021