

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

© Антипова. Ю.В., 2021

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-144-154

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ МАНЕРЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКЕ

Ю.В. Антипова¹

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

Аннотация. Актуальность проблемы изучения явлений массовой музыки связана с глобальной экспансией этого пласта искусства, не только удовлетворяющего жизненные, социальные, эстетические потребности огромного количества людей, но и переворачивающего базовые представления о культурных ценностях, художественной значимости произведения искусства (все чаще – «продукта»). Цель исследования – представить многообразие исполнительских манер в отечественной массовой музыке современности с позиции проявления основных тенденций, мировоззренческих установок, настроений в обществе и обозначить изменения, произошедшие в нашей общественной жизни и социокультурном пространстве за несколько последних десятилетий. В опоре на наработки отечественных ученых рубежа XX–XXI вв. (О. Дольская, Т. Чередниченко, М. Шугуров), которые обнаруживают в явлениях и тенденциях массовой музыки проявления эпохи постмодерна, межпластовых пересечений и обозначают специфику российской музыкальной культуры, автор представляет исполнительские манеры как отражение общего состояния современной культуры (посткультуры), характеризующееся как «пространство свалки» (А. Дугин), многовекторный поиск идентичности. Подводятся некоторые итоги наблюдений за наиболее популярными типами исполнительских манер (рэповая речитация, «пение» исполнителей без вокальных данных, пение высокими мужскими голосами, нарочито невнятное артикулирование, тяга к имитированию чужих манер и др.) и нынешним периодом их сосуществования и китчевого смешения, что позволяет сделать вывод об отсутствии единой направленности духовных и художественных поисков, неясной концепции устройства нашего сознания.

Ключевые слова: исполнительские манеры, массовая музыка, поп-музыка, эстрада

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Антипова, Ю.В. Исполнительские манеры в современной российской эстрадной музыке // *Вестник музыкальной науки*, 2021. Т. 9, № 4. С. 144–154. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-144-154.

PERFORMING MANNERS IN MODERN RUSSIAN POP MUSIC

Yu.V. Antipova¹

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

Abstract. The relevance of the problem of studying the phenomena of mass music is associated with the global expansion of this layer of art, which not only satisfies the vital, social, aesthetic needs of a huge number of people, but also overturns the basic ideas about cultural values, the artistic significance of a work of art (more and more often – a “product”). The purpose of the study is to present the variety of performing manners in the national mass music of our time from the standpoint of the manifestation of the main trends, ideological attitudes, moods in society and to outline the changes that have occurred in our social life and socio-cultural space over the past few decades. Relying on the developments of Russian scientists

at the turn of the XX–XXI centuries (O. Dolskaya, T. Cherednichenko, M. Shugurov), who reveal in the phenomena and trends of mass music manifestations of the postmodern era, inter-layer intersections and denote the specifics of Russian musical culture, the author presents the performing manners as a reflection of the general state of modern culture (post-culture), characterized as a “landfill space” (A. Dugin), a multi-vector search for identity. Some results of observations of the most popular types of performing manners (rap recitation, “singing” of performers without vocal data, singing in high male voices, deliberately indistinct articulation, craving for imitating other people’s manners, etc.) and the current period of their coexistence and kitsch mixing are summarized. allows us to conclude that there is no single direction of spiritual and artistic searches, an unclear concept of the structure of our consciousness.

Keywords: performing manners, mass music, pop music, estrad

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

For citation: Antipova Yu.V. (2021), “Performing manners in modern Russian pop music”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 144–154. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-144-154.

Общеизвестно, что именно массовое (эстрадное) искусство убедительно демонстрирует нарушение сложившихся иерархических связей (высокое / низменное, серьезное / легкое, элитарное / вульгарное в искусстве) и традиционных представлений о цельности личности, поступательности времени, структурированности знания и информационных потоков. Осмысление процессов, протекающих в русле массового искусства, и их последствий становится важной частью знаний о современной культуре, отечественной в том числе, пониманию пути ее развития. «Прошла та пора, когда философское сознание понимало под культурой нечто сугубо возвышенное, величественное и исключительно смыслонаполненное (Bildung). Повороты и разломы исторической событийности в XX веке вызвали к жизни особые измерения культурного бытия, в которых все более и более локализуется современный человек. Феномен массовой культуры, от которого в нашей стране долго открещивались и на который накладывали идеологическое клеймо, настолько мощно вобрал в себя экзистенциальные токи современного участника культурного процес-

са, что культурфилософскому сознанию не остается ничего другого, как адекватно реагировать уже сложившимся арсеналом анализа культурных универсалий при одновременном его обновлении», – пишет М. Шугуров (2001, с. 216).

Исследование многообразия стилей и подстилей, творчества новых звезд отечественного шоу-бизнеса и новых слушательских увлечений, взлетов и спадов популярности тех или иных исполнителей позволяет «считывать» умонастроения миллионов обывателей, изучать их страсти и убеждения, «слышать» атмосферу времени. Определенные сигналы, свидетельствующие о смене веяний и чаяний современников, различимы и на уровне доминирования определенных певческих голосов, тембрового оформления песенных шлягеров, которые вкупе с артикуляционными приемами, энергетикой подачи образуют своеобразные исполнительские манеры, воплощающие дух времени. Попытаемся рассмотреть ту сторону современной массовой музыки, что связана с исполнительскими манерами на нашей эстраде (конечно, лишь некоторыми), разумея, что каждая эпоха звучит по-своему, имеет

свои голоса, особенности донесения материала, что является свидетельством глубинных процессов, происходящих в культуре. Отметим необходимость указать, с одной стороны, на важность представления панорамы исполнительских манер в российской массовой музыке (от рубежа XX–XXI вв. и до наших дней), с другой – выяснить что стоит за различными тенденциями исполнения так называемых хитов, спросом на различные исполнительские манеры, поиском «голосов» и тиражированием новомодных приемов пения.

Наблюдения за исполнительскими манерами советских эстрадных певцов в интересующем нас ключе – продвижение типов голосов и манер как звукового оформления эпохи, «упаковки» транслируемых идеологических установок – были начаты Т. Чередниченко в статье «Наш миф» (1992). В ней автор, вслушиваясь в голоса эстрадных «звезд» 1930–1950-х гг. (Любови Орловой, Клавдии Шульженко, Изабеллы Юрьевой, Лидии Руслановой, Леоныда Утесова, Марка Бернеса), различает опереточный, речевой, «цыганский», «деревенский» типы голосов. Образы новых энергичных «золушек», полных оптимизма и веры в светлое будущее, верных фронтовых товарищей, задорных крестьянок, закадычных друзей, готовых поддержать душевной беседой, формировались во многом благодаря полетной звонкости, идущей от академической или фольклорной манеры, непринужденности грудного мужского полупения-полуговора (круинга).

Начиная с 1960-х гг., на эстраде вырисовываются новые типы голо-

сов, в которых проявления личных переживаний и волнений, мечтаний и предчувствий (Эдита Пьеха, Майя Кристалинская, Лариса Мондрус, Аида Ведищева, Эдуард Хиль) внедряют в вокал некоторый нажим, воссоздают усталость и даже усилие, трепетную нежность и уже интимность излиятий. Звук теперь не легко летит наружу, а скорее уходит внутрь, характеризуясь мягкостью и ласковостью. «Близость к микрофону, доносившему призыву дыхания, раскрывала “нутро” для слуха публики, превращала услышанное певческое усилие в художественный факт, едва ли не более значимый и во всяком случае больше волнующий, чем мелодия и слова. Тем самым на первый план песни выдвигалась личность исполнителя и притом в ореоле некоего страдания (эмоционально-смысловой эквивалент физиологического напряжения при пении)» (Чередниченко Т., 1992, с. 122).

Самоценность личного уже в страдательном модусе провозглашается в пении с конца 1970-х гг. Наряду с «Надеждой» болезненной Анны Герман, сдержанной «Мелодией» Муслима Магомаева, квазинародными «Ромашки спрятались» Ольги Воронец все явственнее в поле слушания советских граждан прорываются мотивы одиночества и неприязненности Художника, Поэтессы, Маэстро, Арлекина, Циркача. Они передаются порою в криковой исповедальной манере, в которой появляются нервозность, надрыв, почти роковая экспрессия, нередко лицедейство. «В музыке возобладала нервная мелодика, генетически восходящая к романсу. Резкая жестикюляция мелодических оборотов, жирный

трагический грим гармонии и аранжировки, экстатические кульминации исполнителей придают “страданию” текстов демонстративность, которая ставит “личное” в конфликтное отношение с “общественным”, сообщает исповеди характер вызова», – отмечает Т. Чередниченко (1992, с. 122).

В песни приходят новые состояния – пение сквозь широкую улыбку и даже смех (Алла Пугачева), стонущие призывки, сбивчивое (от все более активного движения на сцене) дыхание (Валерий Леонтьев). О последнем А. Морсин пишет: «Сейчас, слившийся в коллективном портрете с первыми лицами советской и российской эстрады, мэтр и народный артист Валерий Леонтьев не выглядит первопроходцем и подстрекателем. Однако именно он – этот хваткий и эрудированный человек-магнитофон – вынес из дворцов культуры и областных филармоний дух официозной эстрады и подвел под ней черту. Страна Шульженко, Бернеса, Утесова, Зыкиной и Кристалинской осталась в прошлом» (2019).

Серьезные изменения с исполнительскими манерами отечественных певцов стали происходить в связи с медленно готовящимся падением «железного занавеса» и экспансией зарубежной поп-музыки в СССР (конец 1980-х – начало 1990-х гг.). В многообразии эстрадных исполнителей и поп-групп этого периода различима все же их принадлежность к двум противоположным полюсам: советской массовой и новой российской песне. Наиболее наглядно подобное разделение можно наблюдать на ежегодных эстрадных фестивалях, в которых мэтры советской

эстрады перемежаются с исполнителями нового формата. В числе первых – Юрий Антонов, Иосиф Кобзон, Лев Лещенко, Валентина Толкунова. Их исполнение – без лишних движений, в рамках концертной статики – направлено на донесение все еще советских художественно-этических смысловых мотивов через благородное декламирование, относительно академическую вокализацию мелодии. В числе вторых – представители нового поколения (Алексей Глызин, Екатерина Семенова, Игорь Корнелюк). Физически более раскованные, с характерными прыгающими повадками, они несли энергию дансинга (в быстрых композициях) или гипертрофии лирического переживания (в так называемых «медляках»). Это совмещение певцов, принадлежащих будто разным «эпохам» (например, в передаче «Песня года-88»), выглядит в наши дни несколько нелепо.

События, последовавшие после прекращения политики изоляции, находят прямое отражение в новых манерах пения. Происходит поразительно быстрое овладение западными исполнительскими стилями, их своеобразная адаптация, желание максимально отстраниться от прежних приемов в сторону новомодных распевов в конце фраз, развязного тона «высказывания» или приглушенных нашептываний. Это был один из ярких периодов вестернизации в нашей массовой музыке, триумфа американской системы ценностей (Малиновский П., 2001), который напрямую демонстрировал жажду слиться с западными традициями, насладиться богатством выбора и свободой самовыражения. То, что десятилетиями было чуж-

дым и вражеским стало молниеносно внедряться в нашу звуковую среду – чувственность соула, нагловатость рэпа, холодная ровность депешизма, «ванильность» попсы, что-то панковское, фриковое, надрывно-гранджевое и мн. др. Практически все манеры и стили обретали множество поклонников, готовых преклоняться перед любым импортом (симптоматично пренебрежительное высказывание певца Богдана Титомира по поводу благодарной всеядности российских слушателей: «Пипл хаваает»).

Нарождающиеся все новые эстрадные имиджи (подростков-сирот, разгульных императриц, сексуальных содержанок, отпетых мошенников и пр.), новый репертуар вызывали к жизни и новые, оригинальные исполнительские манеры. Среди них, например, пение высокими мужскими голосами, прежде непривычное и даже неприличное для представителей сильного пола. Таков уникальный фальцет Владимира Преснякова-младшего, подростковые тенора (в которых они, к слову, «сохранились» по настоящее время), как у Юрия Шатунова. На эстраду приходит инфантильная молодежь, среди которой не было более ни кочегаров, ни плотников, ни геологов – их сменили все больше милые бухгалтеры (группа «Комбинация»), босоногие мальчишки-бродяги (Леонид Агутин, Андрей Губин), рисующие дождь художники (Анжелика Варум).

Пение на эстраде как никогда сопрягается с активными плясовыми движениями, сигнализируя о жажде моторики и физического раскрепощения (симптоматично «свертывание» престижного прежде жанра

бардовской песни, которая характеризовалась интонационной выразительностью поэтического слова (Алексеева А., 2015, с. 139)). Необычайную популярность завоевывают так называемые дискотеки: начиная со школьных праздников и заканчивая тысячами клубных площадок в городах и селах звучат танцевальные шлягеры. Более того, зачастую танец становится доминирующим, тогда как музыка и текст превращаются в фоновые компоненты песни. И именно танец диктует манеры пения: в одной громкостной динамике, короткими фразами, с обилием речевых мотивов, удобными для выкриков, прыжков, подскоков. «Ой, Леха, Леха» (Алена Апина) или «Эй, посмотри на меня» (Титомир) – не столько поются, сколько выговариваются в дансинговом ритме времени.

Начинается мода не столько на голоса и песни, сколько на определенные тренды и имиджи. Таковым был тренд «шик и гламур», который увел музыку от любых претензий на чистую интонацию и красоту вокала: в песне стали важны роскошность и сексуальность исполнителей. Тренд на сексуальность (от деликатной до агрессивной) породил феномен непоющих (шепчущих, стонущих, придыхающих) исполнителей. Достаточно вспомнить легендарные группы, вроде «Миража», в которых поющими исполнительницами записывалась фонограмма, но на многочисленных концертах под нее открывали рот совсем другие артисты (можно сравнить «пение» Татьяны Овсиенко в группе «Мираж» и ее подлинный, почти шуршащий голос в одном из первых самостоятельных хитов «Дально-

бойщик»). Неумение петь воспринималось без всякой критики. Напротив, снижение профессионального уровня становилось естественным отражением существенного упадка во многих сферах жизни российского общества.

К середине 1990-х гг. вошло в моду, своего рода, тембровое «опрошение»: лидирующие позиции занимает пение с хрипотцой, словно дилетантское, порой доведенное почти до шепота, что добавляет оттенок интимности, приватности (таковы голоса начинающей Кристины Орбакайте, Натальи Ветлицкой, Жени Белоусова). Так, в качестве певца выступил танцор Борис Моисеев, работавший в манере выразительной речитации, полудекламации, своего рода Sprechgesang по-русски. Эта тенденция оказалась устойчивой: на смену Ирине Салтыковой и Ларисе Черниковой пришли в наши дни Ольга Бузова, Анастасия Волочкова и десятки новых персонажей со сходными данными. Метко об этом периоде в проекте «История российской поп-музыки» рассказывает журналист Олег Кармуни: «В 1994 году торнадо русской попсы вырастает до неба. Поют все: дочери продюсеров, жены бандитов, подруги бизнесменов, дети чиновников, бывшие журналисты, бывшие партработники. Кажется, не поют только деревья в лесу...» (<https://www.youtube.com/watch?v=CFrNYdpqNMY>). Нужно ли говорить, что исполнительский уровень мог быть сколь угодно низким – это было неважно. Исполнение любой композиции, как правило, превращается теперь в шоу. В подобных условиях важнее пения – внешность исполнителя и визуальная составляющая: акцент

сделан на спецэффектах, которые делают концерт представлением. На нашей эстраде, вслед за западными звездами, практику грандиозных шоу утвердила Алла Пугачева, превратив в шоу и свои концерты, и свою жизнь.

На другом полюсе, противоположном от слабо поющих, – яркие, громкие, основанные на экспрессии шансона исполнительские манеры, родом от кабацких разгульных песен. Пение Маши Распутиной, Любови Успенской, Ирины Аллегровой, Филиппа Киркорова олицетворяет тягу к кутежам и лихачеству, пресловутое российское пьянство, тоску по имперскому размаху. Крах СССР озвучивался разнузданными голосами и «застольными» распевами открытых гласных. Симптоматично, что, формулируя свои имиджи, эти эстрадные звезды объявляют себя «примадоннами», «королями», «императрицами».

На рубеже веков на нашу эстраду приходят десятки трендов и манер, множество ярких и порой до сих пор непревзойденных исполнительских стилей, которые смогли удовлетворить любого слушателя. «Внеземного происхождения» Жанна Агузарова была необычайна не только эпатажным поведением, но и неповторимым пронзительным голосом в безвibrатной манере пения. В композиции «Опера № 2» фальцетист Витас демонстрировал возможности связок человека якобы с жабрами (припев с характерным глиссандо в высоком регистре не слишком сложен, но вкупе с видеорядом клипа о существе, выживающем в ванне с водой, потрясал обывателей). Представитель queer-культуры¹ Шура с характерной шепелявостью

(дефект отсутствия передних зубов сознательно не исправлялся им и его продюсерами) пронзительно пел обнадеживающие, полные гуманизма песни о добре, чистоте, слезах, невидимом свете.

Большие возможности для демонстрации сразу нескольких исполнительских манер (что важно для удовлетворения любых вкусов публики) стали обеспечивать целые команды разнородных вокалистов – так называемые поп-группы, формат которых позволяет разделять песню на фрагменты и петь отдельные фразы по-разному. Феномен поп-группы в наши дни доведен до непревзойденного уровня в индустрии Кей-поп (составы корейских групп достигают нескольких десятков человек). В России среди самых многочисленных следует назвать группу «Стрелки» (состав до 8 человек), а среди самых «долгоиграющих» – «Иванушки International» (участники последней – сублильный тенор (или тенор-альтино), мужественный бруталь и в основном полупевающий-полунаговаривающий текст баритон).

Особое место со временем занимает полностью речитирующий стиль, новый для отечественной поп-музыки – рэп. С одной стороны, пафосное коммерческое искусство с дорогими аранжировками, бэк-вокалом, цитатами из классики, рэп, с другой – может являть тот пласт массового искусства, который наряду с бардовской песней, русским роком концентрируется на смысловой, содержательной составляющей, становится способом участия в социально-политической ситуации (Фролова Е., 2015).

Кроме того, рэп существенно отличается от многих жанров массо-

вой музыки своей импровизационной природой: зачастую – особенно в условиях так называемых баттлов – «певцы» состязаются в словотворчестве, сочиняя текст (ответ противнику) на ходу. Музыкальный план в рэпе нередко сводится к нулю (кульминацией «торжества смыслов» стали гремевшие на всю страну баттлы Оксюморона и Гнойного, 2017). Это чистая речитация, при которой никакие вокализованные моменты и музыкальный аккомпанемент даже не подразумеваются.

Новые реалии и скорость сменяющихся событий и трендов, вкусов и мод словно заставляли как можно более интенсивно на них реагировать. У писателя-политика Захара Прилепина находим такое объяснение популярности рэпа: «Каждому поколению нужна своя знаковая система, свой словарь, чтобы изъясняться. Появление новой знаковой системы не означает гибель прежней. Но все меняется вокруг: меняются ландшафты, политика, социум, язык и прежних определений становится недостаточно. В середине нулевых стало ясно, что появилось ошеломительно много нового, любопытного, непривычного: демократия, либерализм, Ксения Собчак, оборотни в погонах, эскорт услуги, наркомания и миллионы молодых, полных сил наркоманов, национальный вопрос, Обама, мобилы, айпады, пинкоды, компьютерные игры, леворадикалы, праворадикалы, серфинг, дайвинг, шопинг. Много всего. С этим надо было что-то делать» (https://www.youtube.com/watch?v=Q7Nr_1hRnIk).

На противоположном полюсе – исполнительская манера, при которой донесение текста нарочито

невнятно, неразборчиво (Скриптонит, Элджей, Монеточка, Niletto и пр.). Это «сглатывание» смысла, по-видимому, также сигнализирует об определенных тенденциях. Молодые исполнители подчеркивают неважность, бессмысленность происходящего, проявляя молодежный нигилизм; но главное демонстрируют важное свойство современных людей: воспринимать многообразие «входящей» информации очень поверхностно. В эпоху информационного пресыщения и деградации интерпретационных механизмов, когда претензии разума более не являются единственным критерием истины (Дольская О., 2016), обнуляется способность критического мышления и в равной степени теперь одинаково неважно все. Поколение Инстаграма и высокоскоростных гонок по ночному городу заявляет об относительности правды и лжи, любви и безразличия, условности жизни и смерти.

Определить превалирующие исполнительские манеры нашего времени, пожалуй, невозможно. В настоящий момент мы наблюдаем сосуществование множества манер и стилей пения, которые приняты для разных жанров, для разных сегментов слушателей. Общая картина пестра, и за этой пестротой стоит следующее: мы не можем определить приоритетные плоскости нашей культурной парадигмы – общественное или личное, внутреннее страдательное или внешнее-всеобщее; нам ближе западные традиции или восточные, как найти срединный наш путь и утвердиться в своем своеобразии. Сейчас у нас есть, по сути, все: ретропесни в ретроманерах, что связано с ностальгией по со-

ветскому прошлому («Старые песни о главном»), пронзительно четкий и разнузданно-наглый рэп, эстрадный сладкоголосый вокал (речь идет о десятках групп, в которых в хорошей обработке и приятными голосами поют по несколько девочек и мальчиков), популярный городской фольклор в эстрадной псевдонародной манере (Надежда Кадышева, Надежда Бабкина), военные-богатыри, отвечающие за нерушимость русского духа (группа «Любэ»)… Разнообразно представлены этноманеры (цыганская, кавказская, шаманская и мн. др.); в определенный момент на пике популярности оказались голоса пострадавших, много переживших представителей сильного пола (Стас Михайлов, Григорий Лепс). Из совсем нового стоит назвать культивирование голосов, вызывающих отвращение, демонстрирующих крайнюю степень пренебрежения и презрения к окружающим (например, Моргенштерна – исполнителя, «собирающего» на видеохостингах и в соцсетях не знаки поощрения – лайки, а дизлайки).

Поиски идентичности хорошо отражают отборы наших звезд на конкурс «Евровидение»: то сделанные по западным шаблонам поп-певцы (Дима Билан, Сергей Лазарев), то бунтарствующе кричащие девочки нетрадиционной ориентации («Тату»), то хор старушек с песней на удмуртском и английском языках («Бурановские бабушки»), то взывающая в полуязыческой манере «русская женщина» Манижа. Нивелирование искусства пения олицетворяют всевозможные шоу копирующе-пародирующего плана («Один в один», «Точь-в-точь», «Маска»).

Большой интерес у слушателей вызывает искусство имитирования: забавное, с одной стороны, оно дискредитирует все манеры и дает простой сигнал – можно подделать все уникальные тембры и поиграть ими в пределах одной композиции (Кирилл Нечаев). Искусственные «гонки» за голосами (проекты «Голос», «Х-Фактор», «Ты – супер») слабо прикрывают спекуляцию на человеческих (например, родительских) амбициях и лишь вовлекают в шоу-индустрию новых участников.

Очевидно, что порождение действительно неординарного продукта становится все более сложным, а новое создается на стыке уже известного, на неожиданном объединении нескольких манер. Один из последних примеров – дуэт Николая Баскова (народного артиста РФ) и тик-токера Дани Милохина, являющийся возможностью коллаборации «Золотого голоса России» и юной звезды TikTok: голоса оперно-эстрадного певца и разнузданного 19-летнего юнца создают необычное сочетание, балансирующее на грани иронии и китча (хит «Дико тусим»).

Подобные эклектичные и зачастую абсурдные опыты подтверждают мнения об особом характере российской ментальности – русской неумеренности, излишней страстности и тяге к крайностям (что отмечал Н. Лосский, суммируя многие мнения о русском характере – В. Шубарта, Е. Извольской, И. Ильина (1957, с. 40)) и о специфике русского археомодерна. «Пространство свалки – это не порядок, и не хаос, а особая форма пространственной организации <...>, – пишет А. Дугин. – Пространство свалки есть парадигмальное пространство

археомодерна <...> Русское пространство, будучи блокированным атакой модерна и не в силах преодолеть, скинуть модерн, тем не менее не сдалось и проявило себя единственным еще доступным образом – превратив город в свалку, модерн – в археомодерн, чужой порядок – в отвратительное доморощенное безобразия» (2015, с. 221). «Мы сохраняем в себе что-то советское, но и что-то купеческое, что-то столичное и что-то провинциальное, что-то московское и что-то санкт-петербургское. Наверное, есть что-то в нашем обществе и демократическое... Что конкретно, правда, сказать трудно. В нынешний период, который пока явно не состоялся и не имеет выраженных качественных признаков, общество находится, по сути дела, перед выбором – к чему из русской структуры обратиться в первую очередь, какую сторону идентичности воскресить, подтянуть, а какую задавить и загнать вглубь? Это открытый вопрос» (Дугин А., 2015, с. 47).

Обозначенные выше тенденции тотального калькирования и вторичного тиражирования, смешения и эклектики (пусть лишь на уровне обсуждаемых исполнительских манер, безотносительного анализа текстовой составляющей и других средств музыкальной выразительности – мелодико-ритмического, фактурно-гармонического параметров) рождают ощущение бессистемности и отсутствия единого смыслового «стержня». Это свидетельствует о чрезвычайной пресыщенности, той самой усталости и энтропийности, о которых мы говорим в связи с многими феноменами посткультуры, пост(пост)модерна. Очевидно, что отечественная массовая музыка

отражает практически все стороны нашего коллективного бессознательного, нашего устройства и пределов. Дальнейшие наблюдения за явлениями музыкального масскульта,

по-видимому, помогут раскрыть новые грани самопознания российской нации и дадут богатую пищу для понимания особенностей многих социокультурных процессов.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Квир-культура (англ. Queer culture), культура ЛГБТ (англ. LGBT culture) – куль-

тура, разделяемая представителями сексуальных меньшинств.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева А.А. Песенное творчество (60–80-е годы) // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Альманах ГИТИС. М., 2015. С. 125–145.

Дольская О.А., Голозубов А.В., Городыская О.Н. Человек в современном мире: На пути к новой парадигме образования: Моногр. Харьков: НТУ «ХПИ», 2016. 216 с.

Дугин А.Г. Русский Логос – русский Хаос. Социология русского общества. М.: Академический проект, 2015. 583 с.

Лосский Н.О. Характер русского народа. Франкфурт: Посев, 1957. 152 с.

Малиновский П.В. Глобализация 90-х годов: Время выбора (вступительная статья) // Глобализация – Контуры XXI века. М., 2001. С. 4–49.

Морсин А. Валерий Леонтьев как вызов советской эстраде. Какие заслуги певца остались в тени эпатажа // ТАСС, Мнение от 19.03.2019. URL: <https://tass.ru/opinions/6229958> (дата обращения: 25.07.2021).

Фролова Е.В. Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009–2013 гг.). М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 52 с.

Чередниченко Т.В. Наш миф // Arbor Mundi. Мировое дерево. 1992. № 1. С. 110–132.

Шугуров М.В. Масскультурный лик России // Серия «Symposium», Российская массовая культура конца XX века. Вып. 15: Материалы круглого стола 4 дек. 2001 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.

REFERENCES

Alekseeva, A.A. (2015), “Song creativity (60s–80s), *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka: Al'manakh GITIS* [Theatre. Painting. Movie. Music: GITIS Almanac], Moscow, pp. 125–145 (in Russ.)

Cherednichenko, T.V. (1992), “Our myth”, *Arbor Mundi. Mirovoe derevo* [Arbor Mundi. World tree], no. 1, pp. 110–132. (in Russ.)

Dol'skaya, O.A., Golozubov, A.V., Gorodyskaya, O.N. (2016), *Chelovek v sovremennom mire: na puti k novoj paradigme obrazovaniya* [Man in the modern world: on the way to a new paradigm of education], NTU “HPI”, Har'kov, 216 p. (in Russ.)

Dugin, A.G. (2015), *Russkij Logos – russkij Haos. Sociologiya russkogo obshhestva* [Russian Logos – Russian Chaos. Sociology of Russian society], Academic project, Moscow, 583 p. (in Russ.)

Frolova, E.V. (2015), *Rep kak forma social'no-politicheskoj refleksii v sovremennoj rossijskoj kul'ture (2009–2013 gg.)* [Rap as a form of socio-political reflection in contemporary Russian culture (2009–2013)], Moscow, 52 p. (in Russ.)

Losskij, N.O. (1957), *Harakter russkogo naroda* [The character of the Russian people], Posev, Frankfurt, 152 p. (in Russ.)

Malinovsky, P.V. (2001), “Globalization of the 90s: the time of choice (introductory article)”, *Globalizaciya – Kontury XXI veka* [Globalization – Outlines of the XXI century], Moscow, pp. 4–49. (in Russ.)

Morsin, A. (2019), “Valery Leontiev as a challenge to the Soviet stage. What merits of the singer remained in the shadow of outrageous”, *TASS, Mnenie 19.03.* [TASS, Opinion from 03.19], Available at: <https://tass.ru/opinions/6229958> (Accessed 25 July 2021). (in Russ.)

Shugurov, M.V. (2001), “Masscultural face of Russia”, *Seriya “Symposium”, Rossijskaja*

massovaja kul'tura konca XX veka. Vyp. 15. Materialy kruglogo stola 4 dekabija 2001 g [Symposium series, Russian popular culture of the end of the 20th century. Issue 15. Materials of the round table on December 4, 2001], Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo, 216 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, ORCID ID: 0000-0002-1933-8023

E-mail: antikostin@mail.ru

Author information

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, ORCID ID: 0000-0002-1933-8023

E-mail: antikostin@mail.ru

Поступила в редакцию 26.10.2021

После доработки 22.11.2021

Принята к публикации 24.11.2021

Received 26.10.2021

Revised 22.11.2021

Accepted for publication 24.11.2021