



и отечественных исполнителей (Э. Мертон, групп *Baha Men*, *Maroon 5*; Ф. Киркорова, А. Воробьева, Л. Имангуловой и Т. Шаманиной). Отмечены случаи интертекстуальных отсылок и особенности их работы во вновь создаваемых музыкальных произведениях, а также такие приемы, как мэшап, ремейк и другие. Таким образом, данная работа до некоторой степени восполняет пробел в исследовании проблемы постмодерна в современной популярной музыке.

**Ключевые слова:** Теория и история искусства, музыкальное искусство, музыка, музыкальный постмодерн, современная эстрада, клип, композиция, деконструкция, интертекстуальность, мэшап, ремейк, S-код.

**Для цитирования:** Матвеева И.И., Юркина О.В. Постмодернистские приемы в популярной музыке начала XXI века // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 2. С. 196–207. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-196-207.

**Я**вление постмодернизма (в искусстве в целом и в музыке в частности) в современной парадигме гуманитарного знания привлекает внимание большого количества исследователей и становится перспективным научным направлением [1–3]. Проблема постмодерна в искусстве была поставлена в ряде работ отечественных ученых, каждый из которых изучает разные аспекты данного феномена: философию и картину мира [4], теорию эстетики [5], тенденции и специфику музыкального отечественного модернизма [6], способы интерпретации текста в постмодернистском музыкальном дискурсе [7; 8] проблемы диалога, интертекстуальности, полистилистики [4; 9; 10]. Однако до сих пор нет обстоятельного исследования, посвященного функционированию данного феномена в современной популярной музыке, в то время как ситуация на эстраде требует системного осмысления и анализа. Настоящая работа призвана в некоторой степени восполнить этот пробел.

В настоящее время сформировалась система ценностей, в которой культура тесно переплетена с потребительским сегментом челове-

ской жизни, коммерциализирована, учитывает требования рынка и музыкальной моды. Массовая культура, мир шоу-бизнеса конституировали термин *музыкальный продукт*, показателем качества которого является «топовость», продаваемость (здесь и далее курсив наш. — И. М., О. Ю.). В то же время культура интегрирована в *коммуникационное поле*, подчиняется законам, подмеченным и сформулированным теоретиками постмодернизма. Так, по мнению Ж. Бодрийяра, человек потребляет не столько вещи, предметы (в том числе искусства), сколько знаки и образы, отсылающие к другим знакам и образам, которые в результате подменяют действительность: «...Средства информации не направляют нас к миру, они дают нам потреблять знаки в качестве знаков» [11, с. 16]. Так возникают *симулякры*<sup>1</sup>, *интертексты*, *мета-поля* и другие явления, которые бытуют в современном музыкальном пространстве. Принимая во внимание во многом обоснованную критику искусства постмодернизма, заметим, что постмодернизм сам по себе вовсе не означает деградации, это новая ступень эволюции, этап, протекающий под знаком массовой культуры, создающей свое искусство и выдвигающей в первые ряды своих авторов.

Цель настоящей статьи — отметить наиболее характерные элементы постмодернистского дискурса в специально для этого отобранных образцах современной популярной музыки, уловить в них эстетические сигналы «чужого» текста, описать типические приемы, избранные для его актуализации.

## РАЗБЕРЕМСЯ В ПОНЯТИЯХ

**М**ногих современных композиторов-песенников и исполнителей нередко упрекают в отсутствии оригинальности, в копировании чужих произведений, аранжировок, видеорядов, манеры исполнения, в заимствовании тем, мелодий, ритмов. Однако при ближайшем рассмотрении ста-

<sup>1</sup> Симулякр — копия, не имеющая оригинала в действительности, копия копии. Термин, генетически восходящий к Платоновскому «сумулякруму», использован Ж. Батаем, а также П. Клоссовски, А. Кожевным, Ж. Бодрийяром, Ж. Делёзом и другими исследователями.

новится понятно, что столь массовое явление не может быть случайностью: авторы сознательно используют *принцип деконструкции* текстов-предшественников. Данный принцип, сформулированный Ж. Деррида [12], продуктивен в современной эстрадной музыке. На практике он означает создание нового произведения посредством разрушения прототекста или привычного канона и включения наиболее яркого артефакта в новый контекст. Так называемая *разборка и сборка* (Ж. Деррида) чрезвычайно важна в условиях постмодерна, так как меняет само понимание *текста* (музыкального, литературного и проч.), смещает фокус «с содержания <...> на язык, выявляющий знаковые детали» [13]. Как работает данный принцип в музыкальной поп-индустрии? Из наиболее известных композиций авторы берут лишь самые удачные и узнаваемые элементы, при помощи которых создают новые произведения. При этом слушатель включается в своеобразную интеллектуальную игру «дешифровки символов и обмена информацией в символизированном виде», проявляя способности социальной коммуникации [14, с. 95]. Несмотря на то, что знаковая деталь не всегда может легко узнаваться во вновь созданном/переконструированном тексте, поиск «протоследа» значим для понимания замысла автора-музыканта.

Возникает ситуация, когда музыка все более воспринимается как некая семиотическая система [3, с. 88–89], где составляющие произведения мыслятся как цепь «замкнутых друг на друга культурных знаков» [15, с. 65]. Это сопоставимо с идеей *интертекста* Ю. Кристевой, получившей развитие в трудах отечественных музыковедов [2; 3; 16; 17] и отождествляемой с формой межтекстового диалога — особым способом мышления, делающим *цитатность* маркером принадлежности к новому типу культуры [5; 6; 17]. При таком способе мышления произведение обогащается «вторым, рефлексивным слоем восприятия» [18, с. 130], отсылающим к уже состоявшемуся культурному артефакту, к уже сказанному «чужому слову» (М. Бахтин).

О причинах смены парадигмы культурного мышления, сложностях этого пути размышляли философы, культурологи, лите-

ратуроведы, лингвисты, музыковеды и т. д. Несомненно, эти причины системные. Но нас интересуют не столько причины, сколько следствия, ибо эпоха постмодерна с ее информационным бумом позволила человечеству осознать вторичность многих тем и символов даже классических образцов, а также чрезвычайную сложность создания чего-либо принципиально нового в искусстве. В результате на смену модернистскому стремлению сотворить нечто гениальное пришел сознательный отказ авторов от претензий на оригинальность. Демонстрируя свою «обычность», творческие люди включились в ироническую игру симулякрами, цитатами, отсылками, намеренно соотнося свои творения с другими, порождая их диалогическое взаимодействие:

Я вас любил. Любовь еще  
(возможно, что просто боль)  
сверлит мои мозги.

И. Бродский.

*Двадцать сонетов к Марии Стюарт.*

Однако эта игра в «конструктор» лишь на первый взгляд кажется легкой и несерьезной. Ведь любое вновь созданное произведение искусства является «таким сделанным, которое представляет собой нечто большее, чем только сделанное» [19, с. 261]. Постмодернистскую игру цитатами в этом контексте следует воспринимать как интеллектуальное действие, необходимое для приращения смысла подобной «сконструированной» вещи. В таких текстах другие тексты присутствуют на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Прототексты различных временных пластов переплетаются в них, образуя материю, сотканную из всевозможных цитат, элементов, знаков и символов, культурных кодов, ритмических структур, сегментов анонимных формул, происхождение которых зачастую трудно обнаружить, в том числе из-за бессознательности или автоматичности цитат. Тем не менее данная техника продуктивна и общеупотребима в сфере популярной музыки.

Многие современные авторы, отказавшись от детерминистской модели, в которой одно действие подчинено другому (логически вытекает из него), строят произведения по прин-

ципу ризомы<sup>2</sup> (лабиринта), свободно скользят по ассоциативным семантическим рядам. Зритель, читатель, слушатель не обязан искать в таком произведении окончательные смыслы, так как автор открыто не выражает собственных интенций. Соединение конструктивных частей в нем носит хаотический характер, подобно грибнице, и реализует основное свойство ризомы — множественность. Согласно Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, у ризомы невозможно вычленить начало, конец или центр. «Все ее точки будут сопряжены между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно обрываются» [5, с. 203], «любая точка ризомы может и должна быть присоединена к любой другой ее точке» [20, с. 12], при этом возможно складывать случайные неродственные части, что реализует принцип множественности произведения, построенного по этому принципу. Ризома порождает неожиданные связи, что объясняется ее конструкцией. Связи линий ризомы образуют «плато» или временную зону устойчивости в ее постоянно изменяющейся конфигурации. «В ризоме есть лучшее и худшее: картофель и пырей... Животное и растение <...>. Ризома не начинается и не заканчивается, она всегда в середине, между вещей... Дерево — это преемственность, а ризома — союз... Дерево навязывает глагол “быть”, а ризома соткана из союзов “и... и... и...”» [20, с. 44].

Примечательно, что У. Эко, создавая роман «Имя розы» (1980) как «пространство догадки», опирался именно на понятие ризомы и выстроил текст по принципу лабиринта. Будучи специалистом по семиотике и теории культуры, У. Эко затронул в своих трудах вопросы интерпретации знака [21], выделив два вида кодов: однозначный (азбука Морзе, ДНК) и семиотический или S-код (неоднозначный), который может быть одновременно денотатом (означе-

нием)<sup>3</sup> и коннотатом<sup>4</sup>, то есть «кодом в коде». Кроме того, он уделял особое внимание взаимоотношениям автора и реципиента, указывая на ведущую роль воспринимающего субъекта.

Обратимся к оппозиции *автор — читатель, творец — реципиент*; по нашему мнению, в современных эстрадных композициях ее следует признать конвенциональной. Согласно Р. Барту, роль автора в искусстве все больше *отходит на второй план*, но возрастает роль языка — в нашем исследовании языка музыкального произведения, который имеет «как бы “непреднамеренный”, “нечаянный” характер» [22, с. 385] и все меньше привязывается к личности автора, который создает «многомерное пространство», сотканное «из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [22, с. 387]. Однако в каждом перевоплощенном музыкальном «тексте» остаются «следы» предшествующих тем и мотивов. Чтобы уловить их в новом творении, требуется интеллектуальный слушатель-реципиент, который способен распознавать коннотации, узнавать символы и сознавать возможность множества интерпретаций.

## ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ДИСКУРС СОВРЕМЕННОЙ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ

**И**зучение дискурса популярной эстрадной музыки как некоего культурно-семиотического образования требует проведения контекстного анализа, который «составляет одну из первоочередных задач научного исследования» [23, с. 410]. Рассмотрим проявление некоторых характерных элементов постмодернистской эстетики в современной отечественной и зарубежной эстраде с точки зрения построения музыкального произведения, а также

<sup>2</sup> Ризома — одно из ключевых понятий постмодернистской философии; термин Ж. Делёза и Ф. Гваттари, развитый ими в одноименной работе (1974). По Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, определяется как «культура корневища», означает разветвленную корневую систему со множеством «узлов»; по У. Эко — «лабиринт третьего типа», структура, которая «не имеет ни внутренней, ни наружной части», «многомерная сеть древ, открытых во всех направлениях» [18, с. 55].

<sup>3</sup> Денотат — предметное значение имени (знака); то, что называется этим именем; реалии, с которыми соотносится слово; объект, для которого в языке существует знаковое выражение.

<sup>4</sup> Коннотат — термин, обозначающий отношение между смыслом и именем или комплексом имен. В постмодернизме коннотат не просто характеризует денотат (предметное значение), но и создает не прямые побочные смыслы слов, замещающие их прямые значения; нагружает слова и знаки идеологически.

функционирования в них «культурных кодов» как «определенных типов уже *виденного, уже читанного, уже сделанного*» [22, с. 455–456] (курсив Р. Барта. — И. М., О. Ю.). Так, песня No roots («Без корней») певицы Э. Мертон,<sup>5</sup> вышедшая в 2016 г., представляется интересной с точки зрения контекстного подхода и выявления S-кодов. Текст и музыка песни буквально сплетены из различных цитат. Так, стихи отсылают к экзистенциальной литературной традиции и демонстрируют одиночество современного человека, разорванность межличностных связей:

Мне нравится выкапывать ямки  
и прятать туда свои вещи.  
Когда я состарюсь, надеюсь,  
я не забуду их откопать,  
Потому что у меня есть воспоминания  
и путешествие, как у цыган в ночи.  
Я строю дом и жду,  
когда кто-то его разрушит.  
Затем я пакую вещи в коробки  
и отправляюсь в путь,  
Потому что у меня есть воспоминания  
и путешествие, как у цыган в ночи.  
Уже тысячу раз я видела эту дорогу,  
тысячу раз.  
У меня нет корней, но мой дом  
никогда и не был на земле.

(Перевод наш. — О. Ю.).

Окруженная предательством, лирическая героиня живет «без корней», так как ее дом постоянно разрушают некие злые силы. Она, как Агасфер, становится вечной странницей и нигде не находит себе пристанища. Ее попытки построить дом напоминают бессмысленность работы Сизифа из философского эссе А. Камю [24]. В тексте отсутствует классически выстроенный песенный сюжет, мир героини — разреженное ночное пространство, в котором она неизбежно приближается к своей старости. На своем одиноком пути она делает «зарубки» — выкапывает ямки, куда прячет вещи, которых у странницы быть не может. Богатства, которые она собирается достать в старости, это воспоминания. О чем они? Автор текста не дает ответа. Но музыка с помощью ин-

тертекстуальных отсылок приоткрывает то, что остается за рамками текста.

Аранжировка песни No roots основана на принципе оstinatности, многократно повторяющиеся ритмические ходы с постепенным добавлением инструментов становятся средством нагнетания динамики. При этом в довольно жесткий ритм вплетаются две узнаваемые цитаты. Во-первых, на голос вокалистки на словах no roots накладывается усиленный «эффект выдоха»: резкий звук, похожий на лай собаки. Данный прием использовался в 2001 г. группой Bañ Men в песне Who Let the Dogs Out («Кто выпустил собак»). Группа получила премию «Грэмми» в номинации «Лучшая танцевальная запись» и премию Billboard Music Award<sup>6</sup> в номинациях «Лучший исполнитель года» и «Лучший альбом года». Bañ Men использовали сэмплированный звук, имитирующий лай, который был наложен на голос вокалиста. Необычный звуковой эффект выделил песню из ряда популярных композиций и принес ей широкую известность. Таким образом, прием усиленного выдоха в песне Э. Мертон представляет собой «копию копии», которая актуализирует заложенный в прототексте символический смысл, повышает экспрессивность музыки.

Во-вторых, в песне No roots прочитывается особая манера звукоподдачи — вокальные ходы американской поп-рок-группы Magoon 5, которые в свое время взорвали музыкальный олимп благодаря необычному звучанию широких интервальных скачков (не менее квинты) в исполнении А. Левина. В данном приеме характерен не столько скачок, сколько метод его исполнения, когда голос нарочито ломается, демонстрируя не привычно сглаженный диапазон вокалиста, а два различных тембра у одного певца. Э. Мертон использовала этот прием, сделав отсылку к песне Moves like Jagger группы Magoon 5, вышедшую в 2010 г. и принесшую ей первую строчку в Billboard Hot 100<sup>7</sup>. Во второй части припева Э. Мертон, подобно А. Ле-

<sup>5</sup> Alice Merton. No roots. [Электронный ресурс]. URL: <https://muzofond.org/search/alice%20merton%20no%20roots> (дата обращения: 13.12.2018).

<sup>6</sup> Billboard Music Award (музыкальная премия «Биллборд») — ежегодная премия, вручаемая американским журналом «Биллборд» за выдающиеся достижения в музыкальных чартах.

<sup>7</sup> Billboard Hot 100 — (горячая сотня «Биллборда») — еженедельный американский хитпарад ста наиболее популярных песен США, публикуемый журналом «Биллборд».

вину, делает октавный скачок с характерным сломом голоса, переходя с грудного регистра на головной. Тем самым актуализируется архетип, но уже в новом женском варианте, который, однако, узнается подготовленными слушателями. Прием S-кода, использованный в песне Э. Мертон, подчеркивает семантическую сложность текста: одиночество лирической героини, которую враждебная среда вынуждает проявлять агрессивность (отсылка к лау), ее душевную надломленность и стремление оторваться от обыденности (широкие вокальные скачки, сломы голоса).

Итак, песня Э. Мертон представляет собой мозаику цитаций, в ней мастерски проведена трансформация претекстов, их взаимообмен. Как и в любой «сделанной» вещи, в ней есть элементы заимствования, деформации, подражания, транспозиция одной знаковой системы в другую (Ю. Кристева). Благодаря рассеиванию смысла во множестве оттенков данное произведение имеет широкое смысловое поле, на практике иллюстрирует понятие Р. Барта *бесконечный текст*.

*Интертекстуальные отсылки* к известным и популярным музыкальным приемам уже рекомендовали себя в современной поп-музыке. Они создают ощущение брендовости новой вещи, маркируют ее знаками престижа. Именно поэтому песни группы Maroon 5 разлетелись на цитаты, музыканты разных стран используют характерные элементы хитов этой группы в своих произведениях. Влияние группы распространилось и на отечественную эстраду. Так, в песне 2017 г. российского исполнителя А. Воробьева «Я тебя люблю»<sup>8</sup> нельзя не услышать связей с треком Misery («Страдания») группы Maroon 5, который вышел довольно давно, в 2010 г., и успел немного стереться в памяти. Своеобразными «эстетическими общностями» [3, с. 95] в песне А. Воробьева стали рефрены, повторы в припевах («Я тебя люблю, тебя люблю», «Дай мне, дай мне, дай мне только шанс...», ср. с: «I'm gonna get you back, I'm gonna get you back» («Я верну тебя», Maroon 5). Одновременно композиция А. Во-

робьева, аранжированная в стиле ритм-н-блюз, своей стилистикой (ритмикой, рисунком гитарной партии без современных обработок и ритмическим бэк-вокалом в стиле 1970-х гг.) напоминает знаменитую песню Э. Пресли Umbrella («Зонтик»). Коллажное объединение различных стилей маркирует игровой характер песни и подкрепляется ее видеорядом. Идея клипа для композиции «Я тебя люблю» навеяна клипом Misery группы Maroon 5: влюбленные зло подшучивают друг над другом, дерутся, даже причиняют друг другу увечья на фоне очевидной взаимной симпатии. Бинарность видеоряда подчеркнута явной отсылкой к образу В.В. Путина и видоизмененной, но вполне узнаваемой цитатой, задающими принципиально иной контекст. Интертекстуальная переключка создает игру смыслов, в несерьезной, шуточной форме обращает зрителя одновременно и к молодежным проблемам, и к социокультурным реалиям.

Поскольку механизм интертекстуального восприятия работает только при интеллектуальной готовности воспринимающего субъекта, А. Воробьев стремится разными способами активизировать внимание слушателей, намеренно акцентируя связь текста с его «предшественниками» на всех уровнях: литературном, музыкальном, визуальном. Иронически пересмысленные претексты получают в его песне вторую жизнь, а сама композиция приобретает вид довольно сложной структурной модели.

Активизация *интертекстуальной диспозиции* (термин С. Хольтуиса)<sup>9</sup> просматривается в отдельных жанрах, характерных для современной эстрады. Рассмотрим *ремейк* как один из примеров такой диспозиции. Следует заметить, что вопреки распространенному мнению, ремейк не просто копирует источник, но наполняет его новым содержанием. Ремейк может повторять сюжетные ходы, сохранять персонажей, но изображать их в новых исторических и социальных условиях.

Музыкальные ремейки стали появляться еще в 1980-х годах. Песня Walk This Way

<sup>8</sup> Алексей Воробьев. Я тебя люблю [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/nZ8oA9-OQrg> (дата обращения: 13.12.2018).

<sup>9</sup> Взаимодействие автора и реципиента, при котором первый оставляет в тексте некие следы, или сигналы, побуждающие реципиента искать межтекстовые и межкультурные связи.

(«Иди этим путем») группы Run D.M.C.<sup>10</sup> является ремейком одноименного оригинального трека американской рок-группы Aerosmith. Написанный С. Тайлером и Дж. Перри в 1975 г., он достиг популярности лишь в начале 1977 г. и занял 10-ю строчку в Billboard Hot 100. В конце 1980-х композиция помогла уже полузабытой группе Aerosmith вернуться к активным выступлениям после того, как группа Run D.M.C. сделала ее ремейк для своего альбома Raising Hell («Возрождение ада»). Ремейк соединил рок и хип-хоп, тем самым положив начало новому синтетическому жанру — рэп-року. В композиции за счет лейтмотива реализуется принцип остинато. Музыканты Run D.M.C. использовали полюбившийся публике и хорошо узнаваемый ход электрогитары (a, a#, h, e / a, a#, h, e, e↓) из песни Walk This Way, скомбинировав его со скрейч-эффектом, применяемым диджеями. В клипе Run D.M.C. в припеве также повторен вокальный прием «расщепление»<sup>11</sup>, сделанный солистом группы Aerosmith. Стоит отметить, что рэп-музыканты не используют данную вокальную технику, так как основу их музыкального жанра составляет ритмизированный под какой-либо бит речитатив, однако соединение довольно сложной вокальной техники с рэпом рождает неожиданный эффект, рассчитанный на реципиентов разных субкультур. Кроме того, видеоклип, снятый с участием двух групп (легендарной Aerosmith и молодой Run D.M.C.), в символической форме продемонстрировал идею соединения двух музыкальных эпох: обе группы, находящиеся по разные стороны стены, в какой-то момент пробивают ее, чтобы объединиться в финале. Отметим, что идея разрушения стены в свою очередь отсылает к альбому The Wall группы Pink Floyd. Таким образом, ассоциативная цепочка смыслов концептуальной композиции Walk This Way («Иди этим путем») умножается еще больше.

<sup>10</sup> Run D.M.C. Walk this way [Электронный ресурс]. URL: <https://music.yandex.ru/album/67305/track/78445> (дата обращения: 13.12.2018).

<sup>11</sup> Сущность приема состоит в том, что к чистому звуку примешивается часть другого звука, например шум. Таким образом единый поток дыхания как бы расщепляется на два.

Одним из самых известных ремейкеров на российской эстраде в 1990-е гг. стал обладатель многих международных премий Ф. Киркоров, которого за пристрастие к чужим темам нередко обвиняли в плагиате. Певец отвечал журналистам, что популяризирует в России новый жанр — ремейк и создает версии известных западных песен. Ценность данной работы он объяснял ее просветительским началом: его ремейки — «Ой, мама, шика дам!» (на песню турецкого певца Таркана Shikidim), «Жестокая любовь» (на песню Symphonic space dream Д. Маруани), «Шелковая нить» (Helwa ya baladi Далиды) и др. — знакомят российских слушателей с самыми популярными западными хитами<sup>12</sup>. Интересно, что ремейки на мировых эстрадных подмостках не отрицаются, а, напротив, приветствуются, так как включают композицию в информационное поле, позволяющее продлевать довольно короткую жизнь эстрадных хитов. Например, Таркан публично одобрил исполнение версий своих песен Ф. Киркоровым.

Типичный образец постмодернистской эстетики в музыке — *мэшап*<sup>13</sup>. Этот способ подачи музыкального материала исторически возник на «живых» концертах и представляет собой полистилистические произведения коллажного типа [9, с. 107], в которых происходит смешение двух или более известных композиций, наложение партии или мелодии первого произведения на похожую мелодию другого. Мэшапы — порождение общества потребления: зрителям нравится слушать знакомые мелодии в неожиданном сочетании и в новом музыкальном сопровождении. Так, диджей Денджер Маус смешал композиции «Битлз» и реп-рок исполнителя Джей-Зи; Диджей ВС — классический рок «Битлз» и хип-хоп группы «Бистибойс». Интересные мешапы записала интернациональная группа «Баба-яга», соединившая русские народные песни с классическими роковыми композициями запад-

<sup>12</sup> Альперина С. Филиппика : [интервью с Ф. Киркоровым] // Российская газета. 2012. № 93 (5766). URL: <https://rg.ru/2012/04/26/kirkorov-poln.html> (дата обращения: 13.12.2018).

<sup>13</sup> От англ. mash-up (толочь, взбивать) — неоригинальное музыкальное произведение, а также особая форма подачи музыкального материала, когда в одном произведении смешиваются различные, иногда довольно далекие по жанру произведения.

ных исполнителей. На отечественной эстраде мешапы создавали И. Крутой (песня «Контрасты»), группа «Фолк-Тайм» («Вдоль по улице»), Л. Имангулова и Т. Шаманина<sup>14</sup>. Достойный опыт подобного соединения был представлен последними на «Первом канале» российского телевидения в программе «Голос» (2016). Оригинальный мешап Л. Имангуловой и Т. Шаманиной соединил музыкальную тему песни «Сестричка» М. Фадеева (1997), мелодию народной песни «Пошла Пава по воду» и аранжировку в стиле R&B (ар-н-би) — современный ритм-энд-блюз с характерным рисунком драм-машины. В композиции оказались «смешанными» народная музыка, исполненная в яркой фольклорной манере и поддержанная русским духовым инструментом — калюкой, популярная эстрадная песня, а также музыка в стиле хип-хоп с вкраплениями рэпа («Wa, wa, wa, come on, let me hi ya, wo-ro-ro-ro, wo-ro-ro-ro»). Гармония, инструментальные партии и некоторые вокализы взяты исполнительницами из популярной песни Change («Перемена») исполнителя Д. Мерривезера.

Четыре составляющие рассмотренной композиции, созданной по принципу ризомы, актуализируют фундаментальный постмодернистский принцип метаязыкового высказывания, в котором параллельно существуют и находятся в диалоге несколько музыкальных эпох — от глубокой древности до современности. В результате коллажное объединение Л. Имангуловой и Т. Шаманиной представляет собой принципиально новый полистилистический «мегамикс» разножанровых композиций, который, с одной стороны, рождает соревнование двух эпох, а с другой — «гибкие и взаимопроницающие их связи» [2, с. 227].

## ВЫВОДЫ

**П**одводя итоги сказанному, отметим, что современная массовая музыкальная культура тесно связана с эстетикой постмодернизма. Отечественные и западные

поэты-песенники, композиторы и исполнители, живущие в культурной ситуации постмодерна и опираясь на его философию (не всегда осознанно), активно используют в своих композициях приемы деконструкции, симулякра, ризомы, S-кода, интертекста, преодолевая стилевые и жанровые барьеры, интегрируя чужие коды, знаки и символы в свои произведения. В результате возникают новые синтетические жанры, полистилистические конструкции. Массовая музыка эпохи постмодерна не знает границ, свободно контаминируя материал разных народов. Черпая идеи из мирового музыкального мега-поля, авторы создают творения, предполагающие множественность трактовок. Они в свою очередь становятся источниками и средой формирования новых произведений, задавая их текстам двойные и тройные коды прочтения. Талантливые представители поп-индустрии преследуют цели, которые далеко не всегда связаны только с коммерческим успехом, но обращены к проблемам творчества, искусства. Такой подход к музыке расширяет возможности интерпретации композиций, создает произведения, которые, возможно, вскоре также станут явлениями культуры, сделав имена своих авторов знаменитыми.

### Список источников

1. Каган М.С. Проблема постмодернизма в современной культуре // Искусство на рубежах веков : материалы междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 1999. С. 68–75.
2. Цукер А.М. Отечественная массовая музыка : 1960–1990. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2012. 256 с.
3. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке : [исследование]. Москва : Музыка, 2015. 256 с.
4. Дианова В.М. Постмодернистские концепты как познавательные стратегии // Вестник ассоциации философских факультетов и отделений. 2016. № 1 (7). С. 5–16.
5. Маньковская Н.Б. Постмодернизм в эстетике // Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230.
6. Лианская Е.Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма. Дис. ... канд. искусствоведения : Нижний Новгород : Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки. 2003. 216 с.

<sup>14</sup> Шаманина Т., Имангулова Л. Сестричка [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/mRofVdecB5w> (дата обращения: 13.12.2018).

7. Савенко С.И. Фантом постмодернизма // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 51. Русская музыка : рубежи истории : материалы междунар. науч. конф. Москва : Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. С. 7–16.
8. Савенко С.И. Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века: элита и массы : сб. статей / сост. и ред. : Б. Гецелев, Т. Сиднева. Нижний Новгород : Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2004. С. 43–50.
9. Анохина С.В. Полистилистика как проявление постмодернизма в музыке // Теория и практика общественного развития. 2009. Вып. 1. С. 107–110.
10. Поспелова Н.И. Текст и способы его интерпретации в музыке постмодерна // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2007. № 16. С. 70–75.
11. Бодрийяр Ж. Общество потребления : его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е.А. Самарской. Москва : Республика : Культурная революция, 2006. 269 с.
12. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н.С. Автономовой. Москва : «Ad Marginem», 2000. 512 с.
13. Зыбайлов Л.К., Шапинский В.А. Культура постсовременности: гносис и праксис // Гуманитарная наука в России: соросовские лауреаты. Материалы Всероссийского конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук. 1994 г. Философия. Психология. Москва : Наука, 1996. URL: <http://lib.meta.ua/book/8419> (дата обращения: 13.12.2018).
14. Флиер А.Я. Символ в культуре: генезис — функции — значимость // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 94–99. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-1-1-94-99.
15. Вайнштейн О.Б. Деррида и Платон: деконструкция Логоса // Мировое древо = Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 50–73.
16. Яблонская Е.А. Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века : культурологический аспект : автореф. ... дис. канд. культурологии. Челябинск, 2006. 27 с.
17. Стогний И.С. Музыкальный интертекст: к проблеме коннотаций // Музыковедение. 2013. № 1. С. 3–13.
18. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров. Санкт-Петербург : Азбука, 2016. 480 с. (Культурный код).
19. Адорно Т.В. Эстетическая теория = Ästhetische Theorie / [пер. с нем. А.В. Дранова]. Москва : Республика, 2001. 527 с. (Философия искусства).
20. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения: [пер. с фр. Я.И. Свирский, науч. ред. В.Ю. Кузнецов]. Екатеринбург : У-Фактория ; Москва : Астрель, 2010. 894 с.
21. Эко У. От дерева к лабиринту : исторические исследования знака и интерпретации / пер. с итал. О.А. Поповой-Пле. Москва : Академический проект, 2016. 559 с. (Философские технологии).
22. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
23. Шитикова Р.Г. Художественный контекст как вектор теоретического исследования музыкального искусства // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 4. С. 410–418.
24. Камю А. Миф о Сизифе. Москва : АСТ, 2011. 224 с.

---

---

## Postmodern Techniques in Popular Music of the Early 21st Century

**Irina I. Matveeva**<sup>1a\*</sup>,  
**Olga V. Yurkina**<sup>2b\*\*</sup>

<sup>1</sup> Moscow City University, 4, Building 3, 2nd Sel'skokhozyaistvennyi Drive, Moscow, 129226, Russia

<sup>2</sup> Moscow City University, 21, Marii Ulyanovoi Str., Moscow, 119331, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0003-3529-3459; SPIN 3785-2760

<sup>b</sup> ORCID 0000-0003-2006-2471; SPIN 6330-0746

E-mail: \* matv1@yandex.ru, \*\* o-mtv@mail.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the issue of functioning of postmodern techniques in modern pop music. The authors analyze the most striking of them on the basis of some selected songs. This paper is relevant due to the lack of detailed research*

on the issue of postmodernism in modern popular music despite the fact that, in the modern paradigm of humanitarian knowledge, postmodernism as a cultural phenomenon is becoming a promising scientific direction. Scientific novelty of the article is determined by the fact that it begins the process of systemic understanding and analysis of the situation on the music stage. By the example of modern pop music, the authors show that, despite the crisis of culture caused by the advent of the postmodern era, any transitional state is an impetus for searching and finding new aesthetics. The article summarizes theoretical aspects of postmodern discourse concerning those techniques that fall into the field of view of researchers (intertext, meta-field, simulacrum, deconstruction, S-code, etc.). Based on the opinion of famous scientists, the authors introduce the conceptual apparatus necessary for the subsequent analysis of the topic. The article presents and analyzes some of the most characteristic techniques of postmodern stylistics in the music of popular Western and Russian performers (Alice Merton, “Baha Men”, “Maroon 5”, F. Kirkorov, A. Vorobyov, L. Imangulova, and T. Shamanina). There are noted some cases of intertextual references and peculiarities of their work in newly created songs, as well as such techniques as mash-up, remake, etc. Therefore, this paper, to some extent, fills the gap in the study of the issue of postmodern in modern popular music.

**Key words:** theory and history of art, musical art, music, musical postmodern, modern pop music, clip, composition, deconstruction, intertextuality, mash-up, remake, S-code.

**Citation:** Matveeva I.I., Yurkina O.V. Postmodern Techniques in Popular Music of the Early 21st Century, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 2, pp. 196–207. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-196-207.

## References

1. Kagan M.S. The Issue of Postmodernism in Modern Culture, *Iskusstvo na rubezhakh vekov: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Proc. Int. Sci. Conf. “Art at the Turn of the Century”]. Rostov-on-Don, 1999, pp. 68–75 (in Russ.).
2. Tsuker A.M. *Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990* [Russian Mass Music: 1960–1990]. Rostov-on-Don, Rostovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii im. S.V. Rakhmaninova Publ., 2012, 256 p.
3. Gulyanitskaya N.S. *Metody nauki o muzyke* [Methods of Science on Music]. Moscow, Muzyka Publ., 2015, 256 p.
4. Dianova V.M. Postmodern Concepts as Cognitive Strategies, *Vestnik assotsiatsii filosofskikh fakul'tetov i otdelenii* [Bulletin of the Association of Philosophical Faculties and Departments], 2016, no. 1 (7), pp. 5–16 (in Russ.).
5. Mankovskaya N.B. Postmodernism in Aesthetics, *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical Anthropology], 2018, vol. 4, no. 1, pp. 192–230 (in Russ.).
6. Lianskaya E.Ya. *Otechestvennaya muzyka v raskurse postmodernizma* [Russian Music from the Perspective of Postmodernism], cand. art diss. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. M.I. Glinki Publ., 2003, 216 p.
7. Savenko S.I. The Phantom of Postmodernism, *Nauchnye trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. P.I. Chaikovskogo. Sb. 51. Russkaya muzyka: rubezhi istorii: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Proceedings of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Collection 51. Russian Music: Frontiers of History: international scientific conference proceedings]. Moscow, Moskovskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo Publ., 2005, pp. 7–16 (in Russ.).
8. Savenko S.I. Postmodernism: Between Elite and Masses, *Iskusstvo XX veka: elita i massy: sb. statei* [Art of the 20th Century: Elite and Masses: collected articles]. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. M.I. Glinki Publ., 2004, pp. 43–50 (in Russ.).
9. Anokhina S.V. Polystylism as a Manifestation of Postmodernism in Music, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2009, issue 1, pp. 107–110 (in Russ.).
10. Pospelova N.I. Text and Ways of its Interpretation in Postmodern Music, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Herald of the Vyatka State University], 2007, no. 16, pp. 70–75 (in Russ.).
11. Baudrillard J. *Obshchestvo potrebleniya: ego mify i struktury* [The Consumer Society: Myths and Structures]. Moscow, Respublika Publ., Kul'turnaya Revolyutsiya Publ., 2006, 269 p.

12. Derrida J. *O grammatologii* [Of Grammatology]. Moscow, "Ad Marginem" Publ., 2000, 512 p.
13. Zybaïlov L.K., Shapinsky V.A. The Culture of Post-Modernity: Gnosis and Praxis, *Gumanitarnaya nauka v Rossii: sorosovskie laureaty. Materialy Vserossiiskogo konkursa nauchno-issledovatel'skikh proektov v oblasti gumanitarnykh nauk. 1994 g. Filosofiya. Psikhologiya* [Humanities in Russia: Soros's Laureates. Proceedings of the All-Russian Competition of Research Projects in the Field of Humanities. 1994. Philosophy. Psychology]. Moscow, Nauka Publ., 1996. Available at: <http://lib.meta.ua/book/8419> (accessed 13.12.2018) (in Russ.).
14. Flier A.Ya. A Symbol in Culture: The Genesis – Functions – Significance, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 1, pp. 94–99 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2016-1-1-94-99.
15. Vainshtein O.B. Derrida and Plato: Deconstruction of Logos, *Arbor Mundi*, 1992, no. 1, pp. 50–73 (in Russ.).
16. Yablonskaya E.A. *Intertekstual'nost' muzykal'noi kul'tury poslednei treti XX veka: kul'turologicheskii aspekt* [Intertextuality of the Musical Culture of the Last Third of the 20th Century: Cultural Aspect], cand. cult. diss. abstr. Chelyabinsk, 2006, 27 p.
17. Stogniy I.S. Musical Intertext: On the Issue of Connotations, *Muzykovedenie* [Musicology], 2013, no. 1, pp. 3–13 (in Russ.).
18. Epshtein M.N. *Poeziya i sverkhpoeziya. O mnogobrazii tvorcheskikh mirov* [Poetry and Super Poetry. On the Diversity of Artistic Worlds]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2016, 480 p.
19. Adorno Th.W. *Ästhetische Theorie*. Moscow, Respublika Publ., 2001, 527 p. (in Russ.).
20. Deleuze G., Guattari F. *Capitalism and Schizophrenia*. Ekaterinburg, Moscow, 2010. 894 p. (in Russ.).
21. Eco U. *Ot dereva k labirintu: istoricheskie issledovaniya znaka i interpretatsii* [From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2016, 559 p.
22. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989, 615 p.
23. Shitikova R.G. Artistic Context as a Vector for Theoretical Research in the Musical Art, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 4, pp. 410–418 (in Russ.).
24. Camus A. *Mif o Sizife* [The Myth of Sisyphus]. Moscow, AST Publ., 2011, 224 p.

## НОВИНКА



**Вишнякова Ю.И. Бумага в русских изданиях первой трети XIX века и методика ее описания: справочно-методические материалы. Москва: Пашков дом, 2019. 87 с.: ил.**

При работе с редкой книгой часто требуется составить не только полное библиографическое описание издания, но и описание материальных особенностей экземпляра, в частности бумаги. В отечественном книговедении не сложилось какой-либо определенной методики или схемы ее описания. При изучении печатной книги бумаге, как правило, почти не уделялось внимания, за исключением тех случаев, когда она помогала датировать издание, отличалась особыми эстетическими или экзотическими свойствами.

В данной работе предлагается авторская методика описания бумаги в русских изданиях первой трети XIX в., основанная на изучении фонда НИО редких книг (Музея книги) Российской государственной библиотеки.

*Справки и заказ изданий:*

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»  
+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72; Pashkov\_Dom@rsl.ru, Pashkov\_Dom.Book@rsl.ru  
[http://store.rsl.ru/service/pashkov\\_dom](http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom)

Федеральное государственное бюджетное учреждение  
«Российская государственная библиотека»

## **ЦЕНТР ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РУКОВОДИТЕЛЕЙ И СПЕЦИАЛИСТОВ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*Лицензия на осуществление образовательной деятельности  
№ 0010 от 29 мая 2012 г. выдана Федеральной службой по надзору  
в сфере образования и науки*

Объявлен набор на 2019/2020 учебный год сотрудников библиотек РФ и стран СНГ, а также физических лиц, имеющих высшее или среднее профессиональное образование по образовательной программе профессиональной переподготовки **«Высшие библиотечные курсы — дистант»**.

Очно-заочная форма обучения, с использованием дистанционных образовательных технологий (500 учебных часов). Обучение проводится дистанционно.

Сроки реализации образовательной программы:

- ◆ сентябрь — декабрь 2019 г., итоговая аттестация — январь 2020 г.;
- ◆ февраль — май 2020 г., итоговая аттестация — июнь 2020 года.

По окончании обучения выдается документ о квалификации — «Диплом о профессиональной переподготовке» установленного образца, предоставляющий право на ведение профессиональной деятельности в библиотечно-информационной сфере.

Оплата за обучение осуществляется в соответствии с Прейскурантом Российской государственной библиотеки.

Прием документов: понедельник — пятница с 10:00 до 18:00.

Перечень образовательных программ повышения квалификации представлен на [www.edu.rsl.ru](http://www.edu.rsl.ru)

Адрес: Москва, ул. Воздвиженка, д. 1, 4 этаж  
Проезд: м. «Библиотека им. Ленина», «Арбатская», «Боровицкая»  
Телефоны для справок: +7 (499) 557-04-70, доб. 12-20; +7 (495) 695-98-89  
E-mail: [vbk@rsl.ru](mailto:vbk@rsl.ru)