

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.014

Пародия в массовой музыкальной культуре современности

Антипова Юлия Владимировна

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Новосибирск, Россия

E-mail: antikostin@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1933-8023>

Аннотация. Одной из главных задач массовой культуры является развлекать и удивлять публику, погружать в желанные для нее эмоциональные состояния. Как никогда прежде она характеризуется особым интересом к пародии, объединяющей подражание, развенчание, глумление, издевку. Пародирование в современной массовой музыке сохраняет многие свойства этой древней формы выражения, художественного принципа, жанра: несоответствие стилистического и тематического планов, гиперболизирование, ведущее к трансформации оригинала; агглютинацию. Здесь складываются новые формы взаимоотношений музыки и внемузыкальных компонентов; утверждается самооценочность предлагаемых потребителю форм подражаний (симулякров), обесценивающих настоящее и оригинальное; проявляются свойства интертекстуальности. Пародии в музыкальном масскульте могут выполнять роль критики, давать оценку многим явлениям современной культуры, доказывая актуальность оригинала и, одновременно, спекулируя на нем. В статье предлагается классификация пародий (пародия на жанр, стиль, отдельные типы, различные форматы развлекательного контента, пласт классической музыки). Доказывается, что пародия реализует многие свойства постмодернизма (стирание граней между элитарным и массовым, ослабленное чувство истории, медиатизация культуры, популистские тенденции многих искусств, коммерциализация культуры) и нередко предстает в эстетически оправданных и художественно ярких образцах.

Ключевые слова: массовая музыка, постмодернизм, пародия, современная культура, массовая культура

Для цитирования: Антипова Ю. В. Пародия в массовой музыкальной культуре современности // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 115–120. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.014>

Original article

Parody in modern popular music culture

Antipova Yulia V.

Glinka Novosibirsk State Conservatoire,

Novosibirsk, Russia

E-mail: antikostin@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1933-8023>

Abstract. One of the main tasks of mass culture is to entertain and surprise the public, to immerse it in the emotional states desired by it. As never before, it is characterized by a special interest in parody, which combines imitation, debunking, mockery, and ridicule. Parody in modern mass music retains many of the properties of this ancient form of expression, artistic principle, and genre: discrepancy between stylistic and thematic plans, hyperbolization leading to the transformation of the original; agglutination. Here new forms of relationships between music and extra-musical components are formed; the intrinsic value of the forms of imitation (simulacra) offered to the consumer is affirmed, devaluing the real and the original; the properties of intertextuality are manifested. Parodies in musical mass culture can play the role of criticism, giving an assessment of many phenomena of modern culture, proving the relevance of the original and, at the same time, speculating on it. The article proposes a classification of parodies (parody of genre, style, individual types, various formats of entertainment content, parody of a layer of classical music). It is proved that parody implements many properties of postmodernism (erasure of boundaries between the elite and the mass, weakened sense of history, mediatization of culture, populist tendencies of many arts, commercialization of culture) and often appears in aesthetically justified and artistically vivid examples.

Keywords: mass music, postmodernism, parody, modern culture, mass culture

For citation: Antipova Y. V. Parody in modern popular music culture. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 115–120 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.014>

Издавна пародия занимала особое место в том пласте музыкальной культуры, что принято называть массовым, неакадемическим. Вне пародии немыслимы балаганное и ярмарочное искусство, бурлеск и оперетта, современная музыкальная индустрия развлечений. В наши дни различные формы пародирования расцвели в многочисленных шоу, юмористических программах и концертах. В этом «жанре»¹ проявляются десятки исполнителей; сотни персонажей и проектов, в свою очередь, подвергаются пародированию. Причины триумфа пародии — в самой природе массового искусства, которое характеризуется потаканием вкусам публики, удовлетворением самых насущных ее потребностей. *Развенчание + насмешка + с(у)нижение* — вот верная формула пародии, обязательная к соблюдению.

С древних времен глумление и передразнивание были присущи натуре человека, через которые он достигал радости, уходил от тоски и страха смерти. Таковы оргии, посвященные умирающим и воскрешающим богам и героям, обряды обесчещиванья, инвективы, Сатурналии с их обменом ролей — потешением над царем и последующим избием раба [4]. В насмешках, обличении и издевках люди преодолевали страх неизвестности и обретали силу; развенчание и унижение имели космогоническое значение, означали пробуждение здоровых вегетативных энергий, возвращение к жизни. Эти глубинные причины устойчивости пародийных форм, пожалуй, не исчезли, хотя современные культурологи склонны размышлять об этом феномене в русле постмодернистской парадигмы и посткультурных практик [5; 6], обнаруживать моменты совпадения пародии с явлениями пастиша, ремейка, стилизации, цитаты, плагиата, иронии, стеба [3; 7]. Именно постмодернизмом с его плюрализмом, стиранием граней между элитарным и массовым (а значит осмеяние любых авторитетов является нормой), ослабленным чувством истории (объектами пародирования становятся любые исторические стили, жанры, персонажи), изменениями, связанными с Интернет-революцией (новая целостность «все-го», собранного в сети, и новые коммуникационные возможности передачи информации), медиатизацией культуры (создание «параллельной» реальности в программах телевидения, Интернет-контенте, социальных сетях), торжеством симуляций и симулякров, при котором культура предстает как «супермаркет стилей», коллаж образов и цитат, объясняется засилье этой формы высказы-

вания. Добавим сюда интеграцию в повседневную жизнь, нацеленность на массовую публику и популистские тенденции многих искусств, коммерциализацию культуры и убедимся, что торжество пародии — симптоматично во многих областях современной жизни (литература, кино, театр, музыка, индустрия развлечений).

Тотальность пародии свидетельствует о состоянии современной культуры:

- происходит развенчание прежних (а по сути, любых) культурных ценностей и традиций (сакрального, духовного, серьезного, популярного): теперь все и вся может представлять как объект снижения, высмеивания, комичного подражания;
- пародия выходит из области деструктивной логики пародирования (абсурдизм, фарс), становится новой нормальностью и проявляется безотносительно прежней структуры оценок (высокое/низкое, истинное/ложное, интеллектуальное/примитивное, реалистическое/игровое);
- удовлетворяется потребность современного человека в ином взгляде на любые культурные события, в «сомнении», неверии (которое зачастую сочетается с банальной необразованностью);
- пародия дарит радость узнавания, «компетентность», важные для комфортного мироощущения обывателя;
- важны пиар-стратегии увеличения прибыли — использование достижений известных трендов, что позволяет спекулировать на популярных именах, проектах, жанрах.

Множественность проявлений современного масскульта пародирования в самых разных формах представляет довольно пеструю картину. Обозначим следующие группы:

- **пародия на жанр**, сопровождающаяся семантической трансформацией жанра (бардовская песня, романс, лирический дуэт). При этом пародийно может быть решена текстовая или музыкальная составляющая, комплекс имиджевых характеристик. Указанная семантическая трансформация существенно отдаляет пародию от стилизации и пастиша;
- **пародия на стиль** (поп, диско, рэп), при которой стилевые характеристики подаются в нарочито формализованном и упрощенном виде (в т.ч. смоделированы

при помощи синтезатора с его базой сэмплов и предустановленных стилей автоаккомпанементу);

- **пародия на отдельные типажы** (реальные и обобщенно- типовые) в отечественной и западной шоу-индустрии и их исполнительские манеры, опять же, как в случае с пародированием жанра, в целом «звездный» имидж. Этот тип пародий продолжает традиции З. Гердта, Г. Дудника, В. Чистякова, А. Пескова;
- **пародия на различные форматы развлекательного контента** (шоу, конкурсы, клипы). В подобных случаях скрупулезно «собираются» многие составляющие целого — концепция, содержательная часть, конкретные стилистические приемы.

Разумеется, перечисленные объекты пародирования в большинстве случаев будут пересекаться, поскольку многие «продукты» массовой музыки не существуют вне синтеза музыкальной, текстовой и визуальной составляющих.

Назовем и **пародию на пласт классической музыки**, ее эстрадные обработки, которые «развенчивают ее образ, создают пародийную, гротескную или же просто несерьезную версию» [6]. Начатое интермедиями вроде «Играть — не играть» (1988) В. Винокура- Л. Оганезова в наши дни для пародии на классических музыкантов («Кафедра бубна» в шоу «Уральские пельмени»), отдельные типажы дирижеров, оркестрантов, солистов (YouTube-канал Stradivaly).

Приведем один лишь пример. Бардовская песня (в прошлом — уникальное культурное явление в жизни страны) в наши дни зачастую предстает как объект насмешки. В пародиях на бардов, обязательных в комедийных шоу, нередко изощренная пошлость, абсурдизм; подчеркиваются примитивность и косность жанра, множественные штампы и пустота интеллигентского свободолобия. Так, в пародиях на «тихих» бардов передразниваются навязчивая исповедальность, заикленность на простейших мотивах, «зажатых» в узком диапазоне, примитивность фактуры. Гармоническая безыскусность может быть усилена переборами даже не трех, а двух аккордов, дилетантское напевание доходить до «доверительного» полусшепота и имитировать фальшивость. Пение сопровождается старательным покачиванием (признак закомплексованности и зажатости) в такт незамысловатым мелодиям. Карикатурно изображается и внешний облик барда (небритость, растянутые свитера).

Во многих случаях будут сохраняться признаки двух типов *несоответствий стилистического и тематического планов* [8], присущих феномену пародии — *бурлеска* (низкий предмет излагается «высоким» стилем) и *травести* (напротив, высокое излагается «низким») (разумеется, понятия высокого и низкого мы применяем с большой долей условности²). Повсеместно происходит *гиперболизирование средств выразительности*, их утрирование, ведущее к трансформации оригинала/пародируемой модели. «Укрупненная» подача отдельных выразительных элементов становится карикатурным (подчеркивая неприятные моменты объекта пародирования), шаржированным (выявляя отдельные черты более добродушно). Может возникать *агглютинация* — столкновение стилистически разнородных элементов, несоответствие ситуации и средств. Этот принцип пародирования стал наиболее ярким отражением постмодернистской культурной парадигмы с ее плюральностью и игрой стилями. Столкновение протекает в характере пастиша, «пустой пародии» [5]. Почти всегда складываются *новые формы взаимоотношений музыки и внемузыкальных компонентов сочинения* (текста, жеста, визуального обрамления), часто вступающие в несуразный союз, «невязку» (термин Ю. Тынянова³). Возникает *симулякр «большого» (оригинального) объекта*, что в очередной раз утверждает самоценность предлагаемой потребителю формы подобию, подделок, обесценивающих настоящее и оригинальное.

Многие проявления пародийного «комплекса» можно наблюдать в творчестве *К. Нечаева*, известного имитацией уникальных исполнительских манер⁴. Владеющий способностью к копированию голосов, он использовал пародирование звезд для продвижения сольной карьеры и запустил вирусное видео, перепев композицию Ф. Киркорова «Цвет настроения синий» (2018) голосами звезд российской эстрады и с характерными для них аранжировками. Одна песня, «разобранная» на фрагменты, звучит во множестве (около 10) манер. В указанной композиции пародируются, среди прочих, голоса *Ю. Шатунова* (евродиско, «подростковый» голос, пение в довольно высоком регистре, гнусавый назальный оттенок, характеризующийся как зажатый, плоский, скомпрессированный); *С. Михайлова* (русский шансон, пение с эффектом полукрика, «сброса» звука в конце слов, вальяжностью, «нагловатостью»); *Элджея* (хаус-рэп, голос выделяется грубоватой хрипотцой и невнятным произнесением многих фраз

из-за слабой артикуляции и полузакрытого положения рта). Завершает композицию безвибраторное пение в фольклорно-эстрадной манере Л. Зыкиной («плачевый» вокал в сочетании с тембром баяна). Нужно ли говорить, что подобная работа в чужих манерах требует большой искренности.

Продолжим. Пародия в пласте массовой музыкальной культуры сохраняет еще одно важное качество «жанра» — ее критическую роль. Чаще всего критикуются художественные продукты массовой культуры — бестолковые тексты поп-песен, нагловатость и пренебрежительное отношение к произношению текста многих современных исполнителей, фальшь вокалистов, слабое владение голосовым аппаратом.

Как и в других областях (литература, театр), понимание пародии требует знания объекта пародирования и выработки навыка «двойного зрения» (В. Новиков), умения высвечивать «второй» (пародируемый) план. Подобный угол зрения на феномен заставляет указать на проявление свойств интертекстуальности, что связано с обращением к элементам «чужого текста». Разумеется, любому человеку невозможно ориентироваться во всех «первых» и «вторых» планах и знать весь спектр пародируемых явлений. Так складываются отдельные сегменты публики, на которые нацелены пародии: в развлекательных шоу центрального телевидения ее объектами становятся звезды эстрадного мейнстрима. Пародии на менее распространенные проекты, размещенные на Интернет-каналах и в социальных сетях, смотрят более ограниченное число подписчиков (впрочем, их количество может исчисляться миллионами).

Укажем на пародию композиции «Пьяла» из сериала «Слово пацана» (2023) о трагедии казанских молодежных группировок в 80-е годы прошлого века. Трек на татарском языке звучит в драматичные и полные жестокости сцены сериала и, несмотря на свою «инородность» среди других композиций (записан в 2020 г.), является наиболее убедительным музыкальным воплощением страшных и безнадежных времен. Сразу после выхода сериала появляется клип-пародия на «Пьяла» (режиссер Б. Барадиев): «Слово чабана» (теперь на бурятском) воспекает трудности жизни забайкальского скотовода, управляющего баранами и вступающего в драку с местными беспредельщиками (этот конфликт, в прочем, мирно разрешается совместными традиционными играми и плясками). Клип высмеивает наиболее известные, ставшие мемами, реплики и сцены из сериала; му-

зыка «Пьяла» сохранена практически в неизменности, что способствует созданию комического эффекта (в этих условиях — бурлеска).

Пародирование форматов и персонажей современной массовой музыки может иметь разную степень комикования — от юмора до гротеска. Например, пастиш «Полёт Шмеля в джазовой обработке» в исполнении джаз-бэнда Д. Мацуева примечателен необычайно скорым темпом исполнения пьесы: саксофонистка С. Тюрина «справляется» с нею за 45 секунд (напомним, вошедшая в Книгу рекордов Гиннеса игра «Полета шмеля» скрипача Д. Гаррета занимает 65 секунд). Слияние звуков оказывается настолько близким, что действительно напоминает жужжание. «Полет» объединен с «Libertango» А. Пьяццоллы, слышны и реплики других известных композиций («Кузнецик» В. Шаинского, «Bumble Boogie» Д. Фина).

Как гротеск выступает ремейк «Розовый фламинго» А. Свиридовой и группы «Cream soda» (2021). Хит 1990-х о бегстве в заветное царство любви был перезаписан в обновленной музыкальной стилистике и с новым видеорядом. Именно «невязка» вербально-музыкального («первого текста») и видеоряда («второго текста») превращает клип в новый продукт, полный интертекстуальной игры и неожиданных намеков. Розовый фламинго здесь — не «дитя заката», прекрасное пластикой движений на фоне фантастических ландшафтов, а безумный барин, переодетый в птицу и объявляющий охоту на самого себя. Голый, в розовых перьях он бежит по своей усадьбе, а колоритная толпа «подданных» выполняют безумный барский каприз. Пародия на обширный пласт клише о дворянских нравах прошлых веков (очевидны отсылки к фильмам «Формула любви», «Турецкий гамбит») сочетается с пародией на контент 1990-х, когда стало популярным обращение к романтике дореволюционной России (укажем на «гусарские» романсы А. Малинина). Стилистика песни во многом сохранена, хотя некоторые нововведения меняют ее саунд. Она начинается с эффекта «со-старивания» звука; голос исполнительницы отредактирован и звучит инфернально. Новая аранжировка выглядит старомодной: более контрастно выступает басовая линия, «органные» аккорды с микро-опозданием от сильной доли придают эффект невовремя долетающих звуков. Фактура упрощается (в ней нет придающих объемность «живых» гитарных «кличей», гула ударной установки) и словно бы возвращает в годы расцвета техно-музыки (конец 1980-х — начало 90-х).

Итак, в наши дни мы сталкиваемся с пересмотром и даже ревизией многих явлений, что нередко протекает в пародийном ключе. Пародирование в современной массовой музыке выступает как жанр, форма выражения, художественный принцип и, с одной стороны, продолжает традиции прошлого, с другой — обретает иные свойства, которые принято рассматривать в русле постмодернистской культурной парадигмы. Все указывает на то, что дальнейшее интенсивное развитие пародийных форм продолжится через обнаружение все новых граней и способов проявления, будет менять характер восприятия и оценок, за чем нам следует пристально наблюдать.

Примечания

¹ Определений пародии множество, тем более применительно к различным искусствам, литературе, философии. Так, у В. Даля пародия — «забавная переделка важного сочиненья, смешное или насмешливое подражанье; перелицовка, сочиненье или представление наизнанку» [1]. А. В. Денисов понимает пародию как художественный принцип, воплощающийся в структурно-семантической инверсии оригинала [2]. Используется понятия «пародийный дискурс», «пародийный модус» [3].

² Условно, «низкий» предмет (глупый текст в манере большинства популярных песен) будет обыгрываться «серьезным» воспроизведением стиля той самой поп-музыки.

³ Под «невязкой» В. И. Новиков, развивающий идеи Ю. Н. Тынянова, предлагает понимать «сигнал пародийности, услышав который мы перестаем верить в буквальность первого плана» [9, с. 8].

⁴ Подобные эксперименты близки опытам в других искусствах. Так, в цикле Ю. Левитанского «Сюжет с вариациями» на стих «Вышел зайчик погулять» даны 26 его версий в стилях различных поэтов.

Список источников

1. *Даль В. И.* Пародия // Толковый словарь живого великорусского языка. URL: <https://slovardalja.net/letter.php?charkod=207> (дата доступа: 15.07.2024).
2. *Денисов А. В.* Пародия в итальянской и французской опере XVIII века: вопросы поэтики // *Opera musicologica*. 2017. № 3 (33). С. 51–64.
3. *Галиуллина А. Ф.* Особенности пародийного дискурса в развлекательном телевизионном контенте (программа «Большая разница»)

- // Медиаскоп. 2014. № 1. URL: <http://www.mediascope.ru/1509> (дата доступа: 15.07.2024).
4. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
5. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления // *Логос*. 2000. № 4. С. 63–77.
6. *Шапинская Е. Н., Денисов А. В.* Пародия как культурный феномен: два взгляда на один предмет // *Культура культуры*. 2015. № 4. URL: <http://cult-cult.ru/parody-as-a-cultural-phenomemon-two-views-on-one-subject/> (дата доступа: 15.07.2024).
7. *Томсон О. И.* «Цитата, плагиат, ирония, пародия, пастиш и стеб...» // *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2009. Том 186. С. 208–212.
8. *Гаспаров М. Л.* Пародия // Большая советская энциклопедия. Т. 19. М.: Большая советская энциклопедия, 1975. С. 225.
9. *Новиков В. И.* Литературная пародия: учеб.-метод. пособие по курсу «Теория литературы». М.: Фак. журн. МГУ. 2019. 36 с.

References

1. Dal, V. I. (1863), “Parodija”, *Tolkovyj slovar' zhivago velikorusskogo jazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], available at: <https://slovardalja.net/letter.php?charkod=207> (Accessed: 15 July 2024).
2. Denisov, A. V. (2017), “Parody in Italian and French opera of the 18th century: questions of poetics”, *Opera musicologica* [Opera musicologica], vol.3 (33), pp. 51–64.
3. Galiullina, A. F. (2014), “Features of parody discourse in entertainment television content (the program «Bol'shaja raznica»)”, *Mediascope* [Mediascope]. vol.1, available at: <http://www.mediascope.ru/1509> (Accessed: 15 July 2024).
4. Frejdenberg, O. (1997), *Pojetika sjuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre], Labirint, Moscow, Russia.
5. Dzhejmison, F. (2000), “Postmodernism and consumer society, *Logos* [Logos], vol. 4, pp. 63–77.
6. Shapinskaya, E. N., and Denisov, A.V. (2015), “Parody as a cultural phenomenon: two views on one subject”, *Kul'tura kul'tury* [Culture of Culture], available at: <http://cult-cult.ru/parody-as-a-cultural-phenomemon-two-views-on-one-subject/> (Accessed: 15 July 2024).
7. Thomson, O. I. (2009), “Quote, plagiarism, irony,

- parody, pastiche and banter...”, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the Saint Petersburg State Institute of Culture], no. 186, pp. 208–212.
8. Gasparov, M. L. (1975), “Parodija”, *Bolshaja sovetskaja jenciklopedija* [The Great Soviet Encyclopedia], no. 19, pp. 225.
 9. Novikov, V. I. (2019), *Literaturnaja parodija: uchebno-metodicheskoe posobie po kursu “Teorija literatury”* [Literary parody: a teaching aid for the course “Theory of Literature”], Moscow University, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ю. В. Антипова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Information about the author

Y. V. Antipova — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 04.08.2024; одобрена после рецензирования 02.09.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 04.08.2024; approved after reviewing 02.09.2024; accepted for publication 09.09.2024.