

В. В. Лелеко, Э. В. Махрова

Музыкальная классика как интертекст в песенных композициях небарда Тимура Шаова

Интертекстуальность является не только условием существования любого вербального или невербального текста, но еще и инструментом творческой переработки «чужого» материала. Для Т. Шаова интертекстуальность является одним из важнейших принципов творческого метода – не только при сочинении поэтического текста, но и в музыкально-композиционном его оформлении. В статье рассматриваются песенные композиции Т. Шаова, интонационно связанные с академической классической музыкой. На примере использованных цитат предлагается типология семантических функций: цитата-эмблема, цитата-характеристика, цитата-подтекст, цитата-образ. Рассматривается разнообразие композиционных приемов работы с интертекстом: от прямого цитирования до стилизации, от простой вставки «чужого слова» до тщательной «ассимиляции» заимствованного материала.

Ключевые слова: авторская (бардовская) песня, интертекстуальность, цитата, стилизация, аллюзия, семантические и композиционные функции интертекста

Vera V. Leleko, Ella V. Mahrova

Musical classics as an intertext in the song compositions by neobard Timur Shaov

Intertextuality is not only a condition for the existence of any verbal or nonverbal text, but also a tool for creative revision of «someone else's» material. Intertextuality is one of the most important principles of the creative method for T. Shaov – not only in composition of a poetic text, but also in its musical design. The song compositions by T. Shaov, intonationally associated with academic classical music, are discussed in the article. Using the example of the quotations used, a typology of semantic functions is proposed: quotation-emblem, quotation-characteristic, quotation-subtext and quotation-image. The variety of compositional techniques of working with intertext is considered: from direct quoting to stylization, as well as from simple insertion of «someone else's word» to careful «assimilation» of borrowed material.

Keywords: author's (bard's) song, intertextuality, quotation, stylization, allusion, semantic and compositional functions of intertext

DOI 10.30725/2619-0303-2023-2-27-34

Под музыкальной классикой принято понимать золотой фонд выдающихся произведений европейской музыкальной культуры, выдержавших испытание временем и прочно закрепившихся в мировом исполнительском репертуаре. Но не только на филармонических подмостках живет сегодня классическая музыка. Она продолжает оставаться важной частью духовной культуры. Выходя за пределы музыкально-академической сферы, она становится источником вдохновения для творцов в самых разных видах и жанрах искусства. К ней обращаются поэты, художники, режиссеры театра и кино. Музыка предшественников служит неисчерпаемым кладом опыта для композиторов и арсеналом интертекстов (цитат, аллюзий, разного рода отсылок), которые вводят в современные компози-

ции особый семантический слой. Нельзя не согласиться с И. Стогний, которая утверждает, что в XX в. резко повысился интерес к использованию механизма жанрово-стилевых взаимодействий, цитат, аллюзий и реминисценций и при этом «применение этого метода не только открыло новые пути в композиции, но и само явилось инструментом познания действительности – «полифоничной» и генетически сложно устроенной» [1, с. 29].

Проблема интертекстуальности – одна из модных научных проблем, рожденных философским дискурсом последней трети прошлого века. Широко разработанная в литературоведении [2], она в последние десятилетия стала привлекать к себе внимание и в музыковедении. Наиболее основательно в теоретическом плане проблемы

интертекстуальности в музыкальном искусстве рассмотрены в работах М. Арановского [3], И. Стогний [1; 4], А. Денисова [5; 6].

До недавнего времени исследователи интертекстуальности не заходили на территорию авторской или как ее еще часто называют бардовской песни, которая является весьма заметным явлением в отечественной художественной жизни. Первыми и пока единственными ласточками могут служить статья Н. А. Кузьминой и Е. А. Абросимовой, которая рассматривает бардовскую песню как интертекстуальный феномен [7] и кандидатская диссертация Е. А. Абросимовой, где интертекстуальность становится одним из важных измерений авторской песни [8]. Однако и в том, и в другом случае речь идет об интертекстуальных связях на уровне вербального текста, музыкальные же связи при этом никак не учитываются. Единственным выходом в сферу музыкальных коннотаций является статья В. А. Кофановой, рассматривающая музыкальные отсылки в бардовских песнях, но осуществляемые опять-таки в формате вербального текста [9]. Примечательно то, что автор выделяет именно сферу классической музыки и делает вывод о ее значимости для развития бардовской песни XX в., поскольку эта сфера вошла «в ее музыкально-поэтическую ткань посредством когнитивных артефактов, сквозь призму которых поэт осмысливает историю человеческой культуры в целом, конструирует собственную модель мира и творчества» [9, с. 74].

На высокую «плотность» интертекстуального слоя в бардовских песнях справедливо указывают Кузьмина и Абросимова. И этот интертекстуальный слой содержит не только вербальные, но и невербальные цитатные знаки. А в качестве музыкальных прототекстов авторы называют наряду с расхожими, легко узнаваемыми интонациями, вращающимися в среде обитания (бытовой романс, студенческий и дворовый фольклор, народная песня, популярная танцевальная музыка, песни военных лет и т. д.), также и музыкальный текст XVII–XVIII вв. (Гендель, Бах, Моцарт) [7, с. 53–54]. Дальше этого указания авторы не идут, оставляя, очевидно, право исследовать эту проблематику музыковедам. Однако музыковеды до сих пор не спешат освоить территорию авторской песни, даже несмотря на то, что существуют очевидные связи между бардовским творчеством и академической музыкой.

В данной статье хотелось бы восполнить этот пробел и проследить, как академическая классическая музыка проникает в далекую от нее жанровую сферу. Объектом исследования будет служить творчество Тимура Шаова, признанного еще в 1990-е гг. одним из самых ярких представителей новой волны бардовской песни.

Для Т. Шаова сознательные заимствования «чужих» текстов чрезвычайно характерны. Можно даже говорить о том, что интертекстуальность является значимой частью его творческого метода. Тексты песен не просто насыщены, но порой перенасыщены цитатами и аллюзиями. При этом музыкальное оформление этих текстов также в значительной степени интертекстуально. Автор демонстрирует большое разнообразие приемов использования и «переработки» источников-претекстов. По сути, Т. Шаов, обращаясь к «чужому» слову, творчески экспериментирует с ним, создавая на этой основе свой индивидуально-самобытный язык. И благодаря весьма широкому диапазону используемого материала этот язык становится ярким и запоминающимся.

Среди многообразия жанрово-стилевых источников выделим сферу классической музыки. Ее, конечно, нельзя назвать преобладающей в творчестве Шаова, но именно с ней связан ряд оригинальных творческих находок.

К академической классике Шаов относится с большим пиететом. В текстах песен можно встретить многочисленные отсылки к музыкальным артефактам. Достаточно сослаться на диапазон упоминаемых в песнях имен композиторов. Активисты форума поклонников барда [10] попытались собрать эти имена: Доницетти, Шнитке, Пендерецкий, Слонимский, Скарлатти, Моцарт, Бетховен, Глюк, Григ, Штраус, Гендель, Бах, Гуно, Букстехуде, Мусоргский, Чайковский, Шостакович, Сен-Санс, Верди, Малер, Стравинский, Лист. Перечень классических цитат не будет столь же обширным. Шаов обращается к самым известным классическим «шлягерам». И это вполне понятно. Его широкая аудитория должна иметь возможность уловить цитируемый материал и воспринять семантику цитат и аллюзий.

Не слишком широкий арсенал классических претекстов компенсируется разнообразием приемов использования цитатного материала. Самый простой случай – прием эмблематического введения цитаты, ко-

торая просто указывает/подтверждает некий факт. В этом смысле показательна «Ханыжная симфония» (альбом «Хоронила мафия», 1997). В этой песне ханыги, мечтающего об «интеллигентной» жизни, появляются несколько цитат из классических произведений, иллюстрируя мечты лирического героя: «Хочу чудес диковинных... и Моцарта с Бетховеном». Цитаты вводятся в проигрышах между куплетами: после 1-го куплета – главная тема Пятой симфонии Л. ван Бетховена, после 3-го – тема первой части фортепианной сонаты № 14 «Лунная», а после 4-го – главная тема 40-й симфонии В. А. Моцарта. Все эти цитаты отсылают сами к себе, не подразумевая никаких иных подспудных смыслов. Но здесь же можно встретить и цитаты с иной семантической функцией. Так, после второго куплета звучит тема Торедора из оперы Ж. Бизе «Кармен», вступая в противоречие со словами: «С тех пор я очень низко пал... И стал я волком тряпочным» (согласно словарю молодежного сленга, «волк тряпочный» означает «лох, прикидывающийся крутым»). Налицо ироническая характеристика героя через сопоставление с известным оперным персонажем. Такую цитату можно назвать цитатой-характеристикой, несущей не просто фактологическую, но оценочную нагрузку. Наконец, необходимо упомянуть еще одну цитату, которая открывает песню – это снова бетховенская Пятая симфония и снова интонации главной темы, но в ее первоначальном, открывающем симфонию звучании – как лейтмотив неотвратимой судьбы. Для героя-ханыги это вступление так же судьбоносно: «Как я живу, с кем я живу!..». Цитата выполняет функцию комментария-подтекста, не лишённого иронического смысла, несмотря на подчеркнутую серьезность звукового образа.

В песне «По классике тоскуя» (из одноименного альбома 2002 г.) мы вновь сталкиваемся с эмблематическими цитатами. И снова с Моцартом и Бетховеном. При упоминании имени Бетховена в инструментальном проигрыше появляется мотив главной темы Пятой симфонии Л. ван Бетховена, но без каких бы то ни было драматических коннотаций, скорее даже в «облегченном», приближенном к Россини (о связях песни с россиниевской увертюрой будет сказано ниже) виде. А завершая песню, Шаов напевает моцартовский мотив, правда, взятый «из вторых рук»: лейттему знаменитого спектакля Театра са-

тиры «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Музыкальное оформление спектакля осуществлено главным дирижером театра А. Кремером на основе музыки Моцарта. Лейттема многократно возникает в спектакле между сценами всякий раз в то время, когда лакеи графа осуществляют сценическую перестановку. Идентифицировать тему достаточно сложно. Скорее всего она взята из какого-то раннего произведения Моцарта.

Разные в функциональном отношении цитаты классических шлягеров появляются в композиции «Откуда есть пошла модернизация на Руси (музыкальная сказка с хорошим концом)» из альбома «Перспективы» (2013). Музыкальная сказка представляет собой фантазийную историю взаимоотношений правителей Руси-России и посланника Рая ангела Василия, наделенного полномочиями «модернизировать эту бедную страну», стать ее ангелом-хранителем. Каждый из персонажей сказки получает свою музыкальную характеристику. Две из таких характеристик основаны на классических цитатах. Так, цитатой начальной фразы бетховенской «Аппассионаты» открывается картина «Кабинет Ленина». «Аппассионата» прочно связана с образом Ленина благодаря известному очерку М. Горького, в котором приводится высказывание Ленина о бетховенской сонате. «Изумительная, нечеловеческая», по словам Владимира Ильича, музыка предстает здесь как музыкальная эмблема революционного вождя. А с фигурой Сталина сопряжены куплеты Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст». «На земле весь род людской», – возглашает Сталин самолично, а затем куплет с измененным текстом подхватывает хор чекистов, восхваляющих вместо «златого тельца» своего предводителя. Концовка куплета возвращает к исходному тексту, в котором заменено лишь имя героя: «Товарищ Сталин правит бал, здесь правит бал». «Лобовая» характеристика исторического персонажа, идентифицированного с Сатаной, вполне соответствует сказочной условности повествования. Столь же условна в своей однозначности и характеристика народа в благополучном финале сказки: члены правительства, служба охраны и электорат, воспроизводя мотив знаменитого финального хора М. Глинки из оперы «Жизнь за царя» и старательно втискивая в него не всегда вписывающиеся ритмически слова, с энтузиазмом поют:

Сла-авься, сла-авься, батюшка Царь!
Сла-авься, сла-авься, Царь-Государь!
Без напряжения и насилия
Голосуйте за Ангела Василия!

Наряду с цитатами-эмблемами, цитатами-характеристиками, цитатами-подтекстами встречается у Шаова еще один вид цитат, функцию которых можно определить как цитата-образ. Именно такие цитаты использованы в песнях «Ночной свистун» и «Достало», и их имеет смысл рассмотреть подробнее.

Песня «Ночной свистун» (альбом «От Бодлера до Борделя», 1997) написана на основе реальных событий: влюбленный юноша, призывающий свою подругу на свидания, ночи напролет своим свистом «терроризировал» весь поселок (Шаов в бытность свою сельским врачом жил в поселке Нижний Архыз в Карачаево-Черкессии). «Две недели бессонницы – и я сел писать песню», – признавался автор [11, с. 26]. В результате возникла композиция, в которой видное место занимает музыкальная цитата, взятая из музыки Грига к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» – тема инструментальной пьесы «В пещере горного короля». Цитата дважды включается в вокальную партию. Всякий раз григовская тема сопряжена с вольно трактованными текстовыми цитатами. В первом случае это цитата из известной детской сказки К. Чуковского «Муха-Цокотуха» («Пошла муха на базар»), которая неожиданно модулирует в цитату из песни «Русское поле» Я. Френкеля (при этом меняется адресат: «Здравствуй, паранойя, я твой тонкий колосок») а во втором – детская колыбельная («Баю-баюшки-баю»), в которой вместо «тети кошки» приглашается Фредди Крюгер (персонаж нескольких кинофильмов под общим названием «Кошмары на улице Вязов»): «Приходи к нам, Фредди Крюгер, нашу детку покачать!». Музыкальная тема григовской пьесы при этом остается неизменной. Несложно догадаться, что музыка Грига привлекла Шаова своей яркой характеристичностью, сказочно-фантастическим звучанием. Не случайно композиция «В пещере горного короля» стала одной из самых узнаваемых классических тем. Она пережила многочисленные обработки джазовыми исполнителями и рок-группами, часто используется кинорежиссерами, появляется в рекламных роликах, видеоиграх и анимационных фильмах. Существует даже бардовская «адаптация» пьесы – «Не будите Машеньку» Г. Васильева.

Пьеса Грига написана в форме вариаций на неизменную мелодию с мощным фактурным и динамическим нарастанием к концу, чем достигается «поистине страшное впечатление надвигающейся „злой силы“, «готовой все сокрушить на своем пути» [12, с. 280]. Ощущение «злой силы» сохраняется и у Шаова, несмотря на то, что бард использует начальный настороженно-таинственный характер звучания темы. Это не шабаш духов тьмы, а скорее колыбельная, правда, колыбельная странная, агрессивная. В ночном мире, где «искажено пространство, место, время...», воспаленное от бессонницы сознание рождает странные, парадоксальные образы.

Парадоксально и появление в гитарном вступлении к песне главной темы из балета П. Чайковского «Лебединое озеро». Семантика центрального лейтмотива балета, его главного лирического образа в повествовании о ночном свистуне не совсем очевидна. Можно, конечно, вспомнить о мотиве поведения влюбленного свистуна, который делает уместным появление лирического образа. Но не менее важна и интонационная корреляция мелодии Чайковского и начала темы Грига: поступенное движение в пределах квинты. Обе темы относятся друг к другу как темы-перевертыши и логично включаются в фантазмагорию ночных бдений.

Композиция «Достало» (альбом «Тайное знание гидрометцентра», 2021) весьма необычна для бардовской песни. Она четко разделена на две части. И если первая ее часть близка к бардовской традиции, то вторая представляет собой огромную цитату, взятую из знаменитого симфонического шлягера – «Болеро» М. Равеля. Интересно проследить, как Шаов «переводит» симфонический материал на язык бардовского высказывания.

Шаов сохраняет ритмическое остинато малого барабана (у Равеля эта двутактная ритмическая формула повторяется на протяжении произведения 169 раз). Однотипный аккомпанемент альтов и виолончелей (с-g-G) отекстовывается словом «До-ста-ло», и это слово в исполнении мужской группы как остинатная фигура вклинивается между отдельными фразами текста. Не меняя ни одного звука, Шаов подтекстовывает каждую ноту чисто инструментальной, весьма сложной в интонационно-ритмическом плане темы Равеля, выдавая парадоксальный, но прочно сцепленный с равелев-

ской темой текст. Он стремится сохранить общую драматургию композиции Равеля. Напомним, что «Болеро» представляет собой вариации на *soprano ostinato*: тема, состоящая из двух семнадцатитактных, дважды повторенных периодов – четыре вариации – кода. При этом «колористически-динамическое варьирование совершается от начального *pianissimo* до грандиозной „сверхпредельной“ кульминации» [13, с. 173]. Ритмическая остинатность и невероятное динамическое нарастание производят поистине гипнотическое воздействие. Это воздействие стремится удержать и Шаов, хотя ему приходится прибегнуть к значительным сокращениям равелевского текста. Шаов бережно сохраняет и диатоническую, и альтерационную части темы (первый и второй период), но убирает их повторы, а также все вариации (повторяющие тему дословно, но всякий раз в новом тембровом обличье) и сразу переходит к коде. Динамическое нарастание достигается присоединением непрерывного мужского бэк-вокала (со словом «Достало») на последней фразе темы и инструментального *tutti* (духовые инструменты, барабан, литавры) в коде. Кода сохраняет яркий тональный сдвиг из C-dur в E-dur, который становится, как и у Равеля, кульминацией развития. Шаов, по сути, создает «конспект» равелевского «Болеро», сохраняя его главные драматургические элементы и образную семантику.

Помимо рассмотрения самой цитаты, важно понять, как она встроена в общую канву песни. На первый взгляд, она по принципу контраста присоединена к первой части, где с былинной неспешностью повествуется о том, как «некий Муромец Илья тридцать лет с печи не слазил...», но, выведенный из себя житейскими несуразностями, «оглоблю взял и пол-России расхерачил». Этот квазибылинный образ становится назиданием для современности, в которой «адский Трэш везде рулит: в жизни, в мыслях, в интернете...». И в эту современность вводится «Болеро» как динамит замедленного действия (со взрывом в коде!).

При всем контрасте музыкальных образов (звучанию струнных инструментов в первом разделе противопоставят ударные и духовые во втором, интонация русского фольклора – испанская песенность) между ними есть определенная интонационно-структурная связь. Тематизм первой части явно тяготеет к остинатной повторности:

периоды состоят из повторяющихся речитирующих мотивов с однотипными или варьируемыми кадансами. Эта назойливая остинатность, по-своему подготавливает цитату «Болеро». Как и Равель, Шаов нарушает привычное квадратное строение периодов. Семнадцатитактный равелевский период состоит из двух неравных предложений – 8+9 тактов, причем внутренняя фразировка еще более усиливает ощущение отсутствия квадратности. Так, первое предложение равелевской темы фактически заканчивается в седьмом такте, но финальная нота связана лигой через тактовую черту со следующим тактом, что формально обеспечивает классический восьмитакт. А начальная фраза второго периода таким же образом завершена в конце третьего такта с продлением заключительной ноты в четвертом. Шаов поступает наоборот, разрушая квадратность по-своему: каждая фраза представляет собой двутактовый мотив, заканчивающийся на последней слабой доле, залигованной со следующим тактом, благодаря чему «правильные» двутакты превращаются в ненормативные трехтакты. Прием избегания каданса на сильной доле явно позаимствован у Равеля. При ближайшем рассмотрении выясняется, что цитата «Болеро» подготовлена, или, если посмотреть с другой стороны, цитата структурно управляет авторским текстом, что в конечном счете обеспечивает внутреннюю логику всей композиции. Аналогичные случаи «ориентации» на ключевую цитату можно обнаружить и в ряде других песен Шаова.

Введение цитат предполагает не только различную семантическую функциональность, но и различные способы композиционной работы с цитатным материалом. В этой связи нам придется вернуться к уже рассматривавшимся «Ханыжной симфонии» и «По классике тоскуя».

Говоря о цитатах «Ханыжной симфонии» мы не упомянули об интонационном контексте, в который эти цитаты погружены. Таким контекстом является лезгинка. У Шаова можно найти несколько обращений к лезгинке, и, как правило, они связаны со своеобразной музыкальной «автопортретностью» – ироническим указанием на свою принадлежность к семье кавказских народностей. В «Ханыжной симфонии» это особенно очевидно. Лезгинка управляет и мелодикой вокальной партии, и, в еще большей степени, инструментальными

вставками между куплетами, т. е. как раз теми разделами формы, в которых появляются цитаты. Цитаты полифонически сопряжены с наигрышем лезгинки и трансформируются под его воздействием, подчиняясь его темпу и ритму. Так, триольный аккомпанемент «Лунной сонаты» растворяется в трехдольной (6/8) ритмике танца настолько, что цитата улавливается с трудом. Марш Тореадора и главная тема 40-й симфонии Моцарта сохраняют свою узнаваемость, но обвиваемые наигрышем лезгинки звучат весьма какофонично. Какофония вполне соответствует замыслу, иллюстрируя несовместимость соединяемого. Лишь «тема судьбы», открывающая композицию, свободна от какофонического ореола.

Песня существует исключительно в виде студийной записи, в которой использованы возможности синтезатора, и на концертах Т. Шаовым никогда, насколько нам известно, не исполнялась. Тот малый ансамбль, который обычно сопровождает выступления Шаова (две гитары и мандолина или гитара, клавишные и мандолина), не способен воплотить полифонический замысел композиции.

В отличие от «Ханыжной симфонии» «По классике тоскуя» «выдерживает» не только студийный, но и концертный вариант исполнения. Однако возможным и весьма логичным вариантом является исполнение с симфоническим оркестром. Такое исполнение состоялось 1 апреля 2022 г. в Центральном Доме кино в рамках программы «Тоска по классике». В альбомной записи 2002 г. песню сопровождает инструментальный состав, включающий виолончель, альт, скрипки и флейту.

По характеру звучания песня является парафразом на увертюру к «Севильскому цирюльнику» Дж. Россини. Шаов, оттолкнувшись от короткого начального мотива россиниевской увертюры, создает целую серию мелодий à la Россини. Позаимствовав у автора увертюры ритмическую пульсацию, сопровождающую главную и побочную темы, Шаов делает ее основой всей песни, и эта пульсация прочно «держит» очень необычную для бардовской песни форму, изобилующую мелодически разнообразными, но вариативно связанными друг с другом эпизодами. Можно говорить о рондообразной форме, где рефреном служит как раз мотив с россиниевским зачином, открывающий песню. Увертюра Россини стала идеальным претекстом для

шутливого гимна в честь классической музыки, торжествующей над всепроникающей попсой.

Последний пример показывает, что, наряду с «отстраненным» цитированием «чужого» слова, Шаов использует и ассимиляцию «чужого» материала, его сплавление с авторским словом. Россиниевский «тонус» «Тоски по классике» находится на полпути между цитированием и стилизацией. Здесь переплетаются цитатно заимствованные элементы и воссоздание духа музыки Россини.

Стилизация и цитирование мирно уживаются в рамках одной и той же композиции, и примером может быть не только «По классике тоскуя», но и песня «Пегас, муза и лирический герой» (альбом «Свободная частица», 2006).

Иронические размышления о своей творческой принадлежности Шаов строит на двух контрастных музыкальных образах. Первый, связанный с «высокой культурой — „от-культура“», пристанищем муз, где царят «поэты на породистых Пегасах» и «дамы в кринолинах и атласах», представлен стилизацией под барокко. Изящные фиоритуры флейты и аккомпанемент арфы настойчиво напоминают о притягательности давно ушедшей эпохи.

Центром второго полюса становится цитата из Второй венгерской рапсодии Ф. Листа. Цитата подготавливается сначала собственным тематизмом Шаова, в котором уже заложены ее характерные интонации. Фиоритуры флейты не исчезают, но утрачивают свою барочную привлекательность и к ним добавляется неуклюжий аккомпанемент тубы: «Мой Пегас подкован криво... Он шакалит на помойках, но вообще-то он эстет». А с появлением аутентичного тембра фортепиано вступает собственно листовская тема (на словах: «Вот же фрукт, не конь, не птица, все бы ржать ему, глумиться...»). Она взята из второй части рапсодии.

Вторые части рапсодий Листа (Friska) отсылают к зажигательному венгерскому танцу чардаш. Шаов заимствует третью тему части (а чуть позднее и предшествующие ей фортепианные фигурации), в которой несомненно присутствуют черты стиля «вербункош» – пунктирный ритм, повышенная IV ступень «цыганской» гаммы, квартовые ходы. Изначально задорно-танцевальная, эта тема постепенно превращается в бесшабашный канкан.

Оба полюса мирно сосуществуют, деля пространство песни. Автор «в обличье дикого черкеса», наблюдающий с обочины за «культурным процессом», так и не принимает ничьей партии, предпочитая оставаться собой и «в процесс культурный камушки бросать».

Барочные аллюзии появляются в песнях Шаова не единожды, однако их семантическая направленность может менять вектор. Так, в песнях «Гражданский пафос» (альбом «И какая муза меня укусила?», 2008) и «Мы пойдем своим путем» (альбом «По классике тоскую», 2002) напоминание о кринолинах и париках имеет не художественно-полемический, а социально-критический смысл.

Характер «уютного» мелодизма в песне «Гражданский пафос» ситуативно понятен с первых строчек:

Наполнен пафосом гражданским,
Лежишь, бывало, на тахте,
Ворчишь, что люди, мол, не те...
Где граф Суворов, князь Пожарский?

Однако источник этого мелодизма до поры до времени остается не совсем ясен. Лишь проигрыш с солирующей флейтой (после слов: «Жамэ, Мадам, месье, жамэ!», / Что означает «нет надежды»), который звучит как цитата, но на самом деле является стилизацией под камерную музыку барокко, раскрывает замысел. Конкретного претекста здесь, по-видимому, нет, но можно уловить интонационные коннотации с темами некоторых фуг И. С. Баха, или с тематизмом подвижных частей концертов Альбиниони или Генделя. Мелодия проигрыша, если внимательно вслушаться, не является простой вставкой. Она управляет всей драматургией песни: звучит в инструментальном сопровождении, ее интонации проникают и в саму вокальную мелодию. Музыка салонного барокко в сочетании с ироничным текстом подчеркивает условную ретроспективность (в тексте речь идет об артефактах разных исторических эпох, а музыка отсылает к «галантному» веку) настроения лирического героя, одолеваемого «хандрой и скукой на уме» («Былые годы поминать и ностальгически икать»).

Игривые флейтовые наигрыши в песне «Мы пойдем своим путем» тоже «намекают» на барокко. Редкая для Шаова трехдольность (6/8 и 3/8) вносит нотку танцевальности. В тексте отсутствует какой-либо намек на ретроспекцию. Неуместная и «несовременная» музыкальная игривость служит

«разоблачению» безрезультатных политических споров, о которых идет речь в тексте песни («Спорят до хрипа и до мордобоя, о судьбах России ведут разговор»).

Мы рассмотрели всего восемь композиций из достаточно обширного свода творений Шаова, выбирая лишь те, в которых использован материал, связанный с классической академической музыкой. Но даже эти немногочисленные композиции позволяют проследить диапазон творческих приемов, которыми пользуется Т. Шаов: от прямого цитирования до стилизации, от простой вставки «чужого слова» до тщательной «ассимиляции» заимствованного материала.

По многим параметрам Шаов отличается от своих собратьев-бардов. Не случайно возникают споры о том, принадлежит ли он вообще к бардовскому сословию, и какой собственно жанр он представляет. До сих пор никому не удалось однозначно определить жанровую принадлежность Тимура Шаова. Сам автор называет себя «лидер-макером». Но поскольку такого ранга официально не существует, Шаова чаще всего аттестуют как «небарда».

Нам представляется это весьма спорным, поскольку этот титул акцентирует некую новую направленность традиционной бардовской песни, что в высшей степени характеризует Шаова. Не забудем, что не только в музыкально-жанровом отношении Шаов выделяется среди коллег. Текстовое содержание его песен с преобладанием иронических, саркастических, социально-критических сюжетов прочно закрепило за ним звание «Жванецкий бардовской песни».

Творчество Шаова выделяется и необычайной плотностью интертекстуального слоя. В зону его музыкально-интертекстуальных интересов входит не только классическая музыка, образцы использования которой нами были рассмотрены, но и этническая музыка разных народов, различные направления отечественной и зарубежной популярной музыки (джаз, кантри, блюграсс, рок-н-ролл, рок, рэп, эстрада), отечественный фольклор, самые разнообразные жанровые модели (старинный менуэт, вальс, танго, лирический и жестокий романс, шансон, в том числе и так называемый блатняк, собственно бардовская песня) и многое другое. Многообразный интертекстовый слой делает композиции Шаова семантически многомерными. Но это тема

отдельного серьезного исследования.

Список литературы

1. Стогний И. С. Модусы интертекстуальности в музыке // *Musicus*. 2011. № 3/4. С. 28–34.
2. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 341 с.
4. Стогний И. С. Музыкальный интертекст: к проблеме коннотаций / И.С. Стогний // *Музыковедение*. 2013. № 1. С. 3–13.
5. Денисов А. В. *Метаморфозы музыкального текста*. Москва: Юрайт, 2019. 189 с.
6. Денисов А. В. *Музыкальные цитаты: справочник*. Санкт-Петербург: Композитор, 2020. 224 с.
7. Кузьмина Н. А., Абросимова Е. А. Бардовская песня как интертекстуальный феномен // *Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности*. 2005. Вып. 3. С. 51–67.
8. Абросимова Е. А. *Семиотика бардовской песни: автореф. дис. ... канд. филол. наук*. Омск, 2006. 23 с.
9. Кофанова В. А. Музыкальный текст XVII–XVIII веков как когнитивный артефакт бардовской песни XX столетия // *Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. материалы Междунар. науч. симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения»*. Санкт-Петербург: С.-Петербург. филос. о-во, 2002. С. 71–74.
10. Тимур Шаов и народ. Неофициальный сайт ценителей творчества. URL: www.shaov.net (дата обращения: 11.05.2023).
11. Шаов Т. *Песни и не только...* Москва: Изд. дом Родионова, 2008. 224 с.
12. Левашева О. Е. *Эдвард Григ: очерк жизни и творчества*. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1975. 624 с.

13. Смирнов В. *Морис Равель и его творчество*. Ленинград: Музыка, 1981. 224 с.

References

1. Stogniy I. S. Modes of intertextuality in music. *Musicus*. 2011. 3/4, 28–34 (in Russ.).
2. Piegay-Gros N. Introduction to the theory of intertextuality: transl. from fr. Moscow: LKI Publ. house, 2008. 240 (in Russ.).
3. Aranovsky M. G. Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer, 1998. 341 (in Russ.).
4. Stogniy I. S. Musical intertext: to the problem of connotations. *Musicology*. 2013. 1. 3–13 (in Russ.).
5. Denisov A. V. *Metamorphoses of musical text*. Moscow: Yurayt, 2019. 189 (in Russ.).
6. Denisov A. V. *Musical quotations: handbook*. Saint-Petersburg: Composer, 2020. 224 (in Russ.).
7. Kuzmina N. A., Abrosimova E. A. Bard's song as an intertextual phenomenon. *Psycholinguistic aspects of the study of speech activity*. 2005. 3, 51–67 (in Russ.).
8. Abrosimova E. A. *Semiotics of the bard's song: abst. dis. on competition of sci. degree PhD in Philology*. Omsk, 2006. 23 (in Russ.).
9. Kofanova V. A. Musical text of the XVII–XVIII centuries as a cognitive artifact of the bard's song of the XX century. *World culture of the XVII–XVIII centuries as a metatext: discourses, genres, styles: materials of the Intern. Sci. The Eighth Lafontaine Readings Symposium*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg Philosophical Society, 2002. 71–74.
10. Timur Shaov and the people. Unofficial website for connoisseurs of creativity. URL: www.shaov.net (accessed: May.11.2023) (in Russ.).
11. Shaov T. *Songs and not only...* Moscow: Publ. house of Rodionov, 2008. 224 (in Russ.).
12. Levasheva O. E. *Edvard Grieg: an essay on life and creativity*. Ed. 2. Moscow: Music, 1975. 624 (in Russ.).
13. Smirnov V. *Maurice Ravel and his work*. Leningrad: Music, 1981. 224 (in Russ.).