

УДК 78.01

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-169-178

## ВЛИЯНИЕ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЭСТРАДЫ НА СОВРЕМЕННУЮ ПОПУЛЯРНУЮ МУЗЫКУ РОССИИ

*Антипова Юлия Владимировна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ).  
E-mail: antikostin@mail.ru

Влияние итальянской музыки на мировую и российскую музыкальную культуру огромно; особое место в этом итальянском доминировании играет пласт вокальной музыки (опера, неаполитанские песни, эстрада). Увлечение Италией в нашей стране заметно проявляется в области популярной музыки: многие итальянские певцы и группы имеют многомиллионную аудиторию, велико число перепевов и подражаний, итальянская стилистика устойчиво присутствует в песенных шлягерах и образцах Classical crossover и имеет формы серьезного погружения в художественное пространство итальянской музыки.

В статье отмечены основные вехи истории присутствия итальянской эстрадной музыки в СССР и России. Начиная с 1930-х годов увлечение отечественными певцами (С. Лемешев, М. Александрович, Л. Утесов) жанром неаполитанской песни было обусловлено установками эпохи «песенного изобилия» и классико-ориентированной культурной политики. Послевоенные десятилетия с их доктриной мирного сосуществования с западным миром характеризуются всесоюзной славой М. Дель Моноко, Р. Лорети, «советского Робертино» С. Парамонова, а в дальнейшем – десятков солистов и коллективов (Р. Фольи, Т. Кутуньо, Пупо, А. Челентано, Ricchi e Poveri).

Уже в XXI столетии проводниками итальянской стилистики становятся П. Налич, теноровые ансамбли, создание которых было инициировано всемирным успехом Трио теноров (Л. Паваротти, П. Доминго, Х. Каррерас), утвердившего традиции эстрадизированного пения *bel canto*. Нашу страну затронула тенденция, связанная с созданием стилизаций под оперные арии и дуэты, нацеленные на демонстрацию легкости виртуозного пения, очарования классического оперного вокала (альбом *Romanza* И. Крутого для А. Нетребко и Ю. Эйвазова). Наконец, черты метамодернистской постиронии проступают в новогоднем шоу российского телевидения *Ciao, 2020* и *Ciao, 2021*. Создать атмосферу зарубежных варьете и отечественных «Голубых огоньков» удалось благодаря ремейкам современных популярных российских песен на итальянском языке со стилизацией аранжировок поп-музыки второй половины 1970–1980-х годов.

Наблюдения за композиторами и исполнителями, которые вовлекают итальянские песни, отдельные клише итальянской эстрады в свое творчество, говорит о том, что этот «штрих» западного искусства способен привнести особый лоск, рождает иллюзию причастности к блестящей музыкальной традиции. Констатируется двойственный характер присутствия этого сегмента популярной музыки: как узнаваемого оригинального явления и одновременно продукта глобального музыкального рынка.

**Ключевые слова:** массовая музыка, популярная музыка, итальянская эстрада, неаполитанская песня.

## THE INFLUENCE OF ITALIAN VARIETY ON MODERN POPULAR MUSIC OF RUSSIA

*Antipova Yuliya Vladimirovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Music History, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation).  
E-mail: antikostin@mail.ru

The influence of Italian music on world and Russian musical culture is substantial; a special place in this Italian dominance is played by the layer of vocal music (opera, Neapolitan songs, pop songs). The passion for

Italy in our country is noticeably manifested in the field of popular music: many Italian singers and groups have a multi-million audience, there are a large number of rehashes and imitations, Italian style is consistently present in song hits and examples of Classical crossover and has the form of a serious immersion in the artistic space of Italian music.

The article notes the main milestones in the history of the presence of pop music in the USSR and Russia. Since the 1930s, the passion of Russian singers (S. Lemeshev, M. Aleksandrovich, L. Utesov) for the genre of Neapolitan song was due to the attitudes of the era of “song abundance” and classically oriented cultural policy. The post-war decades with their doctrine of peaceful coexistence with the Western world are characterized by the all-Union glory of M. Del Monaco, R. Loret, the “Soviet Robertino” S. Paramonov and later by dozens of soloists and groups (R. Fogli, T. Cutugno, Pupo, A. Celentano, “Ricchi e Poveri”).

Already in the 21st century, its guide are P. Nalich, tenor ensembles, the creation of which was initiated by the worldwide success of the Tenor Trio (L. Pavarotti, P. Domingo, J. Carreras), which established the traditions of popular bel canto singing. Our country has been affected by a trend associated with the creation of stylizations of opera arias and duets aimed at demonstrating the ease of virtuoso singing and the charm of classical opera vocals (the album “Romanza” by I. Krutoy for A. Netrebko and Y. Eyvazov). Finally, the features of metamodernist post-irony appear in the New Year’s shows on Russian television “Ciao, 2020” and “Ciao, 2021”. It was possible to create the atmosphere of foreign variety shows and Russian “Goluboi Ogonyok” (“Blue Lights”) thanks to remakes of modern popular Russian songs in Italian with stylized arrangements of pop music of the second half of the 1970s and 1980s.

Observations of composers and performers who involve Italian songs and individual clichés of Italian pop music in their work suggest that this “touch” of Western art can add a special gloss, gives rise to the illusion of belonging to a brilliant musical tradition. The dual nature of the presence of this segment of popular music is stated: as a recognizable original phenomenon and, at the same time, a product of the global music market.

**Keywords:** mass music, popular music, Italian pop music, Neapolitan song.

Пространство современной массовой музыки, с одной стороны, – пример мирового влияния глобалистских тенденций и интенсивно протекающих транскультурных процессов, средоточием которых принято считать западную поп-музыку. С другой стороны, здесь отчетливо проявляют себя многочисленные самобытные стили и жанры, как правило, связанные с национальным или региональным своеобразием, отточенным в недрах традиционной культуры или музыки «третьего» пласта (термин В. Конен). Так на рынке мировой эстрады, джаза, поп- и рок-музыки появляются широко известные феномены: джипси-джаз и тувинский рок, панк-балканщина и восточная поп-музыка, кельтика и латина, регги и французский шансон... Наблюдения за вспышками интереса к тем или иным «чужим» масскультным явлениям, их положению в национальных чатах, присутствию в медийном поле вообще и обывательских рефлексиях дают повод задуматься о характере умонастроений, эмоциональном фоне и подспудно протекающих людских духовных (или бездуховных) поисках, меняющихся взглядах на мир,

собственных ценностях, вкусах и предпочтениях. Не является исключением и Россия, в звуковом ландшафте которой всегда присутствовало множество эстрадных «красок», обращенных к традиционным мотивам населяющих ее наций, а также иных, зарубежных стилей и жанров. Среди последних особое место занимает итальянская эстрада: вот уже несколько десятилетий она неизменно и стабильно фигурирует в сфере российской массовой культуры и, как мы видим, меняет облик популярной музыки России.

Итальянская эстрадная экспансия в России (как и во всем мире) связана прежде всего с жанром неаполитанской песни (итальянской канцонны, *canzone napoletana*). Этот уникальный песенный феномен явился средоточием исконного духа Неаполя – его языка (диалекта), серьезно отличающегося от итальянского, образного строя, средств музыкальной выразительности. Вместе с тем он стал олицетворением Италии для неитальянцев в глобальном масштабе [10]. Период активного функционирования жанра принято соотносить с более чем 120-летней историей еже-

годных конкурсов неаполитанской песни, которые проходили начиная с 1830-х годов, что связано с «внутренним» обращением жанра<sup>1</sup>. Для нас важнее, однако, его «внешний» модус, сопряженный с восприятием неаполитанской песни миллионами людей в разных странах как музыкального олицетворения Италии, ее великих вокальных традиций.

Взлет мировой популярности неаполитанской песни связан и с волнами итальянской иммиграции (прежде всего в США и Канаду), протекавшими на рубеже XIX–XX столетий, затем между 1920-м и 1930-м годами, в меньшей степени уже после Второй мировой войны (между 1950-м и 1970-м годами), политическими событиями в Европе (обе мировые войны и послевоенные расклады в Старом Свете). Во многих случаях доминирующим настроением песни была ностальгия: она стала способом выживания и обретения радостных эмоций, исцеления от тоски и психологической терапией хрупкой психики иммигрантов [8], создавала чувство идентичности, возвращения к спокойным и благополучным временам. Песня давала ощущение причастности к большой многовековой певческой (сольной) культуре, эстетике прекрасного пения, духу оперного искусства. При этом неаполитанская песня стала одновременно явлением народно-бытовой, эстрадной и композиторской музыки Италии и целого ряда стран, стирая границы между пластами музыкальной культуры и вбирая признаки каждого из них.

Конечно, среди неаполитанских песен можно встретить те, что раскрывают тему ежедневной борьбы с трудностями жизни на чужбине (Lacime Napoletane Л. Бовио и Ф. Буонджованни, 1925)<sup>2</sup>. Но гораздо чаще речь шла о тоске по прекрасной родине, любовных переживаниях, надеждах и страстном томлении. Так рождался особый, не-

редко двойственный смысловой мотив неаполитанских песен, в которых сладости любви сопутствовало ощущение одиночества, жизни в Новом Свете с его изобилием – осознание бедности и тоски по покинутому на родине близким, но главное – ностальгии по красотам южно-итальянских пейзажей, солнцу, морю и пышущей красками растительности теплых краев.

Эта двойственность могла находить отражение в тонком переключении от минора куплета в мажор припева (Torna a Surriento, 1902), длительных повторениях щемящих мотивов гармонического минора (с увеличенной секундой между VI и повышенной VII, заостренными малосекундовыми интонациями между VII и I, как *Dicitencello vuje*, 1930; или повышенной IV ступенью, устремленной к V, как в *Santa Lucia*, ок. 1850). Мелодии часто сочетали контрастные мотивы: с одной стороны, построенные на близких тонах, словно сдвинутых в узком диапазоне, с другой – неожиданно развернутые обороты с широкими интервалами и движением по звукам аккордов. Сентиментальность в неаполитанских песнях сочеталась с эмоциональными выплесками, возможность импровизировать (в куплете) в духе народных песен – с оперной подачей в стиле бельканто (с его контролем дыхания, мягкостью голосоведения, «невыпирающей» техничностью, тончайшими динамическими и агогическими нюансами). Артистизм, почти театральное разыгрывание каждой песни (*thesceneggiata*) не затмевал искренности и непринужденности. Песни звучали хорошо и под камерное сопровождение мандолины и гитары с национальными ударными, и с эстрадным оркестром почти оперного формата. Мировой популяризации жанра способствовали великие певцы своего времени (Энрико Карузо, Беньямино Джильи, Франко Корелли), которые наряду с исполнением ведущих оперных партий пели и записывали неаполитанские песни.

Начиная с 1930-х неаполитанская песня зазвучала в СССР и прочно вошла в репертуар самых известных вокалистов страны, среди которых следует назвать Аркадия Погодина, Сергея Лемешева, Михаила Александровича, Леонида Утесова. Неаполитанская песня, по-видимому, резонировала некоторым эстетическим установкам эпохи «песенного изобилия» (термин М. Фрумкина) в СССР. Классико-ориентированная политика вместо пролеткультовского радикализма,

<sup>1</sup> Разумеется, жанр зародился многим ранее. Итальянский певец, сосредоточившийся почти исключительно на неаполитанской песне, составитель антологии жанра Роберто Муроло выпустил 12 долгоиграющих пластинок (*Napoletana. Antologia cronologica della canzone partenorea*, 1963–1965), на которых представлены десятки образцов неаполитанской песни, начиная со Средневековья.

<sup>2</sup> В ней пелось об Америке, стоившей иммигрантам с бедного юга Италии многих слез (*Ence ne costa lacreme st'America a vuje Napoletana*), из-за чего хлеб в Америке стал горьким (*comm'è amaro stu ppone*).

возврат к традициям вместо их отрицания требовали генерации лучших качеств музыки прошлого: мелодичности и песенности (достаточно вспомнить о феномене песенной оперы и песенном тематизме советских симфоний 1930-х годов), гармонической ясности, академической стройности. В найденных форматах советской массовой песни, сотканной из классических идиом, народных и эстрадных мотивов, оперетты, «цыганщины», джаза, революционных песен, доминировало лирическое «мы» с его «интимной массовостью» (Х. Гюнтер [3]). Однако, в лучших образцах массовой песни 1930-х был найден удачный баланс индивидуального и коллективного (укажем на «Сердце, тебе не хочется покоя» И. Дунаевского с минорным, обильно окрашенным хроматикой танго куплетом и мажорным припевом). Конечно, природа неаполитанской песни больше склонялась к плавной трехдольности или даже ритмам фламенко (об этой испанской «ноте», внедрившейся в неаполитанские песни через оперу, пишет Д. Конверси [9]), массовая советская песня – к маршевости, однако они сближались многими выразительными элементами: преодоление хроматических «истончений» диатоникой, речитативно-декламационных фраз – широкими распевами, звонким полупрофессиональным или профессиональным вокалом.

В послевоенные годы популярность неаполитанских песен в СССР продолжала расти. Доктрина мирного сосуществования с западным миром в определенной мере проявила себя и в советско-итальянских отношениях. С середины 1950-х годов связи между нашими странами стали дружественными и теплыми<sup>3</sup>. Неоатлантизм Италии позволял стране увеличивать вес внутри НАТО, сохраняя диалог со странами соцлагеря, что давало Италии возможность играть заметную роль на международной арене, выйти из тени сверхдержав и быть связующим звеном между Востоком

<sup>3</sup> «Последние годы десятилетия были отмечены расширением политического взаимодействия (апогеем этого процесса стал визит президента Италии Дж. Гронки в СССР в феврале 1960 года), а также настоящим прорывом в двусторонней торговле и положительными сдвигами в области культурных связей (здесь важнейшими вехами были первое долгосрочное торговое соглашение 1957 года и подписанное в ходе визита Гронки в 1960 году культурное соглашение)» [2, с. 37–38].

и Западом [5]. В 1946 году на Всесоюзном радио создается Неаполитанский ансамбль имени Мисаиловых (вскоре расформированный в результате «борьбы с космополитизмом» он был возрожден в ДК МВТУ имени Н. Э. Баумана)<sup>4</sup>. В СССР любили «итальянского Андерсона» Дж. Родари, прошедшего быстрый путь от профашистских позиций до коммунистических убеждений. На его поэзию откликнулась в 1955 году в своей Первой симфонии одна из неординарных авангардных композиторов СССР Галина Уствольская; в 1961 году музыку к мультфильму «Чиполлино» пишет Карэн Хачатурян. Настоящий фурор на волне «оттепели» произвел тенор Марио Дель Монако, посетивший в 1957 году Фестиваль молодежи и студентов, через год – Первый конкурс имени П. И. Чайковского. Одну из постановок «Кармен» с его участием в Большом театре посетил лично Н. С. Хрущев, а в открытое окно элитного номера гостиницы «Националь» Дель Монако пел *O, sole mio!* преследовавшей его публике. Развернутость на итальянскую песенную эстраду ощущалась во всесоюзной очарованности Робертино Лорети (его фамилия имела у нас в стране собственное написание – Лоретти). Звонкое пение юного итальянца откликалось самым ощущением социальной родственности: то была история бедного талантливого мальчика, который поднялся до престижных конкурсов и концертов; к тому же в его пении было что-то от звонкости пионерских голосов и правильности академического детского пения в классических ДМШ<sup>5</sup>. «Советским Робертино» в начале 1970-х в СССР (в качестве замены Лорети, исчезнувшего с эстрады во второй половине 1960-х, и «нашим ответом Западу») будет объявлен Сергей Парамонов, обладатель «хрустального» дисканта, эмоциональное (*индивидуальное*) пение которого идеологически удачно сочеталось с олицетворением *всеобщего* – хорovým фоном.

Позднее неаполитанские песни у нас в стране исполняли Георг Отс, Муслим Магомаев (в 1985 году выходит его двойной альбом *Arias. Neapolitan*

<sup>4</sup> Официальный сайт коллектива: <http://www.neapol-m.ru/article.php?id=1>.

<sup>5</sup> «Положительность» итальянского пения была подчеркнута в Пятом выпуске мультфильма «Ну, погоди!» (1972), где песенку *O, sole mio!* поет добрый и порядочный Заяц.

Songs)<sup>6</sup>, Даниил Штода, Олег Погудин, Дмитрий Хворостовский и многие другие артисты.

Пожалуй, главным свидетельством «принятия» и постижения жанра неаполитанской песни стало его тонкое уже почти метамодернистское пародирование в фильме «Формула любви» (1984, реж. М. Захаров, композитор Г. Гладков). Песенка «Уно моменто» в исполнении Жакоба и Маргадона (А. Абдулов и С. Фарада) неожиданно для ее авторов стала одним из популярных музыкальных номеров киноленты. Состоящая из зачастую бессмысленного набора итальянских слов (в основе которого лежали отдельные музыкальные термины, выученные композитором в годы обучения в консерватории), она воплощала сложный микст дурачества, ностальгии и иронии<sup>7</sup>, хотя многими зрителями она была воспринята серьезно, как образец итальянской (неаполитанской) песни. Гладков обращается здесь к набору характерных (архетипических) мелодических формул (опевающие мотивы вокруг III, IV, VI, VII с характерной малосекундовым нажимом), ладовых решений (минор припева и мажор куплета с его более размашистыми ходами), тембровых красок (гитара, мандолина в качестве аккомпанирующих инструментов). Этот набор банальностей соответствует поэтике незначительного, дилетантского, полупрофессионального, но вместе с тем искреннего и наивного. Так возникает эффект постиронии, которую Н. Хрущева определяет как двойной переворот высказывания: «прямой месседж сначала иронически переворачивается, а потом как будто переворачивается еще раз, обретая новую прямоту. Если ироническое высказывание притворяется, что оно – правда (и тем самым опровергает высказанное), то постироническое притворяется, что оно – неправда (и тем самым

высказанное подтверждает)» [6]. В связи с популярными кинолентами тех лет укажем на эпизод фильма «Самая обаятельная и привлекательная» (1985), где поход на концерт итальянца Джанни Моранди становится «штрихом» существенного «ребрендинга» главной героини (Нади Клюевой), готовой апробировать западные стандарты поведения и внешности.

Обращая взор на отечественных деятелей массового музыкального искусства, откликнувшихся на итальянскую эстраду, необходимо указать на Петра Налича, в творчестве которого, помимо неожиданно ставшего популярным хита «Гитар, гитар», *Lost and Forgotten*, занявшей 11-е место на Евровидении-2010, и других песен в его авторском бабурийском стиле<sup>8</sup>, длительное время присутствуют итальянские (и конкретно неаполитанские) песни. Именно они, вкупе с увлечением академическим пением, обучением вокалу в РАМ имени Гнесиных и исполнением оперных партий, позволили сочетать стилистику и манеры поп-музыки и классического искусства, демонстрируя потенциал кроссоверных тенденций и межпластовых пересечений. В отличие от ранних увлечений Налича, связанных с лингвистическими экспериментами с различными языками, которыми он не владеет (симптоматично название одного из интервью певца – «Я не знаю французский, но пишу на нем песни»), и довольно ощутимого акцента в его псевдофольклорных напевах, в исполнении неаполитанских песен он придерживается канонов жанра и поет такие композиции, как *O paese d' 'o sole* В. Д'Аннибале, *Pecché?* Г. Пеннино, *Parlami d'amore, Mariu* Ч. А. Биксио, *Era di Maggio* М. Косты, *Santa re me* Э. ди Куртиса и другие. Исполнение неаполитанских песен на различных, в том числе эстрадных площадках способствует популяризации жанра и демонстрации его пограничного (популярно-академического) формата<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> В связи с Магомаевым вспоминается и еще один пример обращения к итальянской песне *Amore vienì* в фильме «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973). Особенно трогает ее звучание в романтический момент осознания главной героиней Ольгой любви к Андрею и встречи возлюбленных. Авторство мелодии приписывается Carlo Rustichelli, автор слов неизвестен.

<sup>7</sup> Для композитора колоссальный успех «Уно моменто» стал неожиданностью: «Я этого не понимаю. То ли у русского народа такая любовь к итальянскому, то ли русский народ любит бредятину веселую. Я этого понять не могу, но почему-то прилипло».

<sup>8</sup> Подробнее об этом: Антипова Ю. В. «Гитар-гитар»: о постмодернистских приемах в творчестве Петра Налича // Искусство глазами молодых: мат-лы III Междунар. (VII Всерос.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. – Красноярск, 2011. – С. 7–13.

<sup>9</sup> Обзор концертов П. Налича, в программу которых были включены неаполитанские песни, можно найти в материале блогера GowiththeWind «Неаполитанские песни в исполнении Петра Налича»: <https://dzen.ru/a/YDEwhL1ynHHRPTzD>.

Другим мощным очагом влияния итальянской эстрады стала тенденция, связанная с культом высоких голосов, проявляющих себя в ансамблевом звучании. Как тренд мирового масштаба, пропагандирующий миф о популярности классической музыки, заявило о себе Трио теноров (итальянец Л. Паваротти, испанцы П. Доминго, Х. Каррерас, продюсеры М. Дради и Э. Крузе), запись римского выступления которого (термы Каракаллы, 1990) часто упоминается как самый продаваемый диск в истории классической мировой музыки. Репертуар Трио, помимо оперных фрагментов, поп-стандартов и номеров из мюзиклов, включал неаполитанские песни, которые, в отличие от традиций жанра, тенора пели совместно (*O Sole Mio, Funiculi, funiculà*). Но главное – этот кроссоверный коллектив спровоцировал появление большого числа ансамблей, продолжающих традиции эстрадизированного белькантового пения и исполняющих эффектные, неизменно ассоциирующиеся с прекрасным итальянским пением, композиции. В этом смысле Трио вмещают инициирование крушения концертной жизни и традиционных культурных ценностей: по мнению академических мастеров, последователи Трио низводят искусство оперного пения до уровня поп-оперы, масскультного шлягера, его гальванизованного музыкального языка (прежде всего в укор этим исполнителям ставится пение в микрофон, упрощение формы до куплетно-припевной, формат шоу с исполнением попури, пиар и проведение в духе коммерческого мероприятия). Вот как пишет об этом автор книги «Кто убил классическую музыку» Н. Лебрехт: «Никакого ущерба обществу. Никакого риска и для общественной морали (хотя существует сфера проводимых втихомолку махинаций). Единственный проигравший – это музыка. Потому что когда вся музыка сводится к набору звучащих обрывков, это означает принесение в жертву ее целостности, и подобные шоу не способны привлечь подлинных любителей» [4, с. 41]. Были продолжены и те начинания, что связаны с «обыгрыванием» в своих названиях тембров оперных голосов (от сопрано до баритонов, но с серьезным преимуществом теноров). «Клоны» Трио теноров могли отличаться более оперной или поп-ориентацией (трио М. Маччиони, М. Писапия, А. Дефабини; *Il Volo* – Д. Джинобле, И. Боскетто, П. Бароне; хорватские 4 Тенора). В России теноровый

«всплеск» способствовал образованию сразу нескольких проектов. В 2006 году появляется коллектив «ТенорА XXI века»<sup>10</sup>, в репертуаре которого сложились «итальянская» программа «Возвращение в Сан-Ремо» из хитов победителей легендарного фестиваля; музыкальный спектакль «Однажды в Италии» с распетыми в ней *Caruso, Volare, Tu Vuo Fa L'Americano, Parla Piu Piano, O Sole Mio, Abballati, Tu Mi Piaci, Luna Tu*; часто исполняются неаполитанские песни. В 2009 году было запущено риалити-шоу «Русские теноры», в 2015 году появляется вокальный квартет *Incanto* и другие.

Разумеется, в слуховом пространстве россиян находились и продолжают присутствовать хиты итальянских поп-звезд, имеющих многомиллионную аудиторию по всему миру. Таковы песни в исполнении Адриано Челентано, Алессандро Сафина, *Il Volo*. Без Риккардо Фольи, Тото Кутуньо, Гадзебо, Пупо, Аль Бано, группы *Ricchi e Poveri* не обходились масштабные ретро-концерты и радиопрограммы звезд 1980-х (проекты «Легенды Ретро FM», «Новая волна», «Дисотека 80-х»). Конечно, как было отмечено, эти исполнители популярны во многих странах, но в этой глобальной популярности существует и популярность локальная: очевидны причины, делающие те или иные имиджи, композиции, исполнительские манеры своевременными в отдельной конкретной стране. Разбитная *Stivali E Colbacco* А. Челентано – мошенника Феликса была созвучна увлекательным деяниям А. Миронова – Остапа Бендера (фильмы «Блеф» и «12 стульев», оба 1976 года). В *Felicità* (1982) слились то ли среднеазиатская, то ли кавказская терпкость и пульсация старого доброго диско. *Ricchi e Poveri* (с середины 1980-х) стали олицетворением открытости, легкости, расслабленной танцевальности и безмятежной радости. Песня *Luna* Алессандро Сафина пришла из одного из бразильских сериалов, столь любимых и актуальных в 90-е и начале 2000-х («Клон», 2001–2002)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Официальный сайт коллектива: <http://tenors21century.com/ru/>.

<sup>11</sup> Звучание песни *Luna* в кроссоверной манере, балансирующей на грани оперной и эстрадной стилистики (сам А. Сафина назвал свой стиль поп-оперным), стало удачным музыкальным оформлением любовной линии многоопытной пары: богатого промышленника и его авантюрной невестой.

Обратимся еще к одному явлению итальянского влияния, которое устойчиво присутствует на современной российской эстраде: в рамках глобального тренда мировой музыкальной индустрии Classical Crossover<sup>12</sup> вот уже длительное время развивается яркое жанровое явление – арии-стилизации.

Речь идет о вокальных композициях, которые сохраняют отдельные черты популярного шлягера и вместе с тем рожают иллюзию отрывка из классической оперы. Арии-стилизации создаются современными композиторами, поются как эстрадными, так и академическими музыкантами. И те, и другие нацелены на демонстрацию легкости высокотехничного исполнения, блеска и презентабельности классического оперного вокала. Одними из популярных образцов арий-стилизаций стали Caruso Л. Даллы (1986), Con te Partirò Ф. Сартори (1995)<sup>13</sup>, десятки композиций из альбомов Romanza (1997), Cieli di Toscana (2001), Sentimento (2002) и др. итальянского тенора Андреа Бочелли. Псевдоарийный стиль вовлекает в свою орбиту обширный арсенал средств различных оперных и эстрадных традиций: в них обнаруживаются черты стиля бельканто (кульминацией которой стало творчество Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди), приемы экспрессивного веристского вокала и мелодически щедрых стилей современной эстрадной музыки. Здесь активно проявляют себя и характеристики академического пласта (использование большого симфонического оркестра, доминирование профессиональных теноров как воплощение извечной моды на высокие мужские голоса), и массового (обычно мелодраматические сюжеты, куплетно-припевная

структура, клишированные гармонические решения, вплоть до завершающего проведения припева на тон выше).

Подобное арийное пение или отдельные его штрихи все чаще обнаруживаются на современной российской эстраде. С одной стороны, речь идет о перепеваниях подобного рода кроссоверных композиций (почти всегда на языке оригинала, то есть на итальянском языке). С другой стороны, необходимо говорить о создании российской версии «итальянизированного» репертуара (17 композиций альбома Romanza (Deluxe Edition) Игоря Крутого) или отдельных вставках в духе итальянских арий в эстрадные песни на русском языке. Так, в композиции «Голос» А. Нетребко – Ф. Киркорова с музыкой Ф. Кемпе (2010) включение пения оперной дивы с легким эффектом реверберации (и иллюзией просторного театрального зала) заметно облагораживает дансинговый бит и вокал короля эстрады, создавая необходимую ауру торжества любви и высокого искусства<sup>14</sup>.

Дуэт А. Нетребко и Юсифа Эйвазова Musica con noi (музыка И. Крутого, текст Л. Виноградова) рождает ассоциации с оперной сценой, что обусловлено обращением к уже обсуждаемому клише оперной музыки. Оркестровое вступление<sup>15</sup> с его хоральной фактурой настраивает на «модус» упоения и благоговейного восхищения. Дуэт согласия начинается с пения драматического те-

<sup>12</sup> Под Classical Crossover мы понимаем генерирующее по своей природе явление в современной музыкальной индустрии, в котором избирательно отфильтровываются некоторые, наиболее убедительные и актуальные для современного слушателя идиомы и средства выразительности различных стилей академического и неакадемического (массового) искусства.

<sup>13</sup> Подробный анализ композиции Ф. Сартори представлен в статье К. К. Телегиной «Итальянские арии в стиле Classical crossover» (Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: мат-лы 24-й межвуз. (регион.) науч. студ. конф. / отв. за выпуск Ю. И. Тарасова. – Новосибирск: Новосибир. гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств, 2016. – С. 78–82).

<sup>14</sup> В интервью Ф. Киркоров делится такими подробностями создания хита: «Эту песню, “Голос” (в оригинале Voix), которая звучала на московском “Евровидении” в прошлом году, мне предложил сам шведский композитор Фредрик Кемпе. Если песня хорошая, почему не продлить ей жизнь, не популяризировать в мире, в такой большой стране, как Россия? Мы написали русский текст, а в мелодии есть оперные стилизации “под Пуччини”. Я как-то сразу услышал в этой песне голос Анны». Анна Нетребко: “Муж разрешил мне делать с Киркоровым все, что хочется”. Королеву оперы занесло к поп-королю [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mk.ru/culture/article/2010/06/06/505093-anna-netrebko-muzh-razreshil-mne-delat-s-kirkorovyim-vse-chto-hochetsya-foto-demo.html>.

<sup>15</sup> Запись диска Romanza состоялась при участии Лондонского симфонического оркестра. В России дуэт прозвучал на конкурсе «Новая волна – 2015» в сопровождении Камерного оркестра «Солисты Москвы» под управлением Юрия Башмета.

нора. В гармоническом решении запева композитор прибегает к еще одному «штриху» старинной музыки: его фраза – почти по законам фугированных форм – образует доминантовый «ответ» теме вступления. Закрепления в доминанту в первый раз не случается (введен прерванный оборот), позволяющий полюбоваться находкой (закругленностью фраз, томительностью «размытой» тоники, благородством предъема) дважды. Подключение сопрано реализует замысел любовного дуэта-согласия: голоса обоих движутся параллельными секстами, которые обыгрываются арпеджио арфы или жалобными мотивами гобоя. Эстрадность проступает не только в размахе эмоций и активности ударных (яркая партия малого барабана), но и в обилии повторов, естественных при исходной скромности идей, немислимых в классической музыке: найденные мотивы куплета и припева утверждаются в неподготовленной, довольно громкой динамике. В концертных условиях оба исполнителя поют в микрофоны.

В каждом случае вовлечение итальянской стилистики в пение отечественных исполнительниц позволяют говорить о том, что этот итальянский компонент привносит особый лоск и черты элитарности, свидетельствует о причастности к блестящей музыкальной традиции, становится показателем определенного – однозначно выше среднего – уровня мастерства.

Разговор об итальянском влиянии на российскую эстраду был бы неполным без упоминания новогодних программ *Ciao, 2020* и *Ciao, 2021*, где пародия на итальянских музыкантов 1970–80-х годов и фестиваль в Сан-Ремо была полна множественных культурных отсылок, отчасти китча, юмора, ностальгии с ее главным атрибутом – «привязкой к реконструированному прошлому» (Р. Абрамов), причем позитивной реконструкции, «в которые включены детали, вызывающие положительные эмоции, ассоциирующиеся с чем-то приятным в прошлом» [1, с. 7–8].

Уже первая программа имела миллионы просмотров, видео стало вирусным и вызвало горячий отклик не только у россиян, но и итальянских зрителей и СМИ, утверждая моду на ретро<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Согласимся с Н. Р. Абрамовым: «Нынешнее общество потребления, основанное на принципе “одноразового товара”, где вещи и предметы обихода быстро морально устаревают и требуют замены, повысило

(в частности, 1980-е, когда по советскому телевидению начали демонстрировать трансляции с фестиваля в Сан-Ремо) и постиронию<sup>17</sup>. Создателям шоу удалось воссоздать одновременно атмосферу итальянских варьете и отечественных «Голубых огоньков» (концертов-встреч, где в атмосфере праздничной дискотеки с участием звезд, коротких интервью и рекламы, исполняются популярные песни уходящего года). Смакование и ирония над множеством клише итальянской массовой культуры (импозантные мафиози, глупые гламурные ведущие, горячие мачо, финалы конкурсов красоты) сочетается здесь с тонкой лингвистической игрой: осуществлен перевод российский имен по типу добавления итальянских окончаний (превращающих Валерия Леонтьева в Валерио Леончи, а Ольгу Бузову в Орнеллу Буззи), но главное – перепеты российские песни на итальянском языке, большинство из которых – хиты современности или недавнего прошлого (среди них песни из репертуара Николая Баскова, Клавы Коки, Егора Крида, Artik & Asti, Zivert<sup>18</sup>). Именно подчинение отечественных текстов законам «самого музыкального языка в мире» вкупе со стилизацией аранжировок популярной музыки прошлого неожиданно высвечивают более выразительную вокальную природу незамысловатых мелодий и усиливают кантиленные качества даже речитативных композиций.

---

символическую ценность вещей из прошлого, которые воспринимаются как “аутентичные”, “насыщенные историей”, “вечные”» [1, с. 4–5].

<sup>17</sup> Термин постиронии применительно к музыковедению обосновывает Н. Хрущева: «...это двойной переверот высказывания: ироническое переворачивается, чтобы снова стать серьезным, но эта серьезность – не такая, какой была изначально, а новая прямота на следующем витке спирали. В широком смысле она отражает идею осцилляции (колебания) <...>: это качание между двумя противоположными смысловыми полюсами, то есть между прямоотой и иронией» [7, с. 173]. Постирония, которую, по мнению автора, легче найти в неакадемической музыке, определяется «как сосуществование двух (и не более) противоположных смысловых пластов внутри цельного композиторского жеста» [7, с. 180].

<sup>18</sup> Подробнее об участниках, сюжете программы «Ciao, 2020!», а также обширный список источников: *Ciao, 2020!* [Электронный ресурс]. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ciao,\\_2020!](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ciao,_2020!)

Новое звучание отечественных хитов, иногда почти аутентичное, порой слабо узнаваемое (среди особенно необычных следует назвать ремейк песни «Русская женщина» певицы Манижи), «со-старивание» современных песен фактурой диско и евро-поп-музыки второй половины 1970–1980-х создает необычную ситуацию движения назад. В многочисленных комментариях обывателей ощутима ностальгия одновременно по стародавним песням звезд времен итальянского бума и счастливой эпохе застоя и перестройки, глоткам западных свобод, которые олицетворяла, казалось бы, несоветская итальянская эстрада.

Обсуждение влияния итальянской эстрады на популярную музыку России, таким образом, позволяет констатировать, с одной стороны, неизменность интереса к этому яркому пласту мировой массовой культуры, имеющему свой узнаваемый облик даже в предельно унифицированных образцах диско и евро-поп-музыки.

С другой стороны, этот итальянский стиль, воспринятый и подверженный адаптации в новых – российских – условиях, обретает свойства любого глокализационного явления: он одновременно утверждает и теряет свои «родовые» качества, оказывается способным воспроизводиться и пересочиняться (быть, по сути, стилизованным), составляя самостоятельный сегмент отечественного музыкального рынка. Сохраняющаяся популярность многих хитов итальянской эстрады, опыты сочинения в итальянской манере и перепевания композиций российских авторов на итальянском языке доказывают многие сходства популярных направлений массовой музыки, устремленность к клишированию выразительных средств, близость исполнительских манер и жажду поиска актуальных стилевых формаций, что в конечном итоге обеспечивает разнообразие и пестроту российского музыкальной индустрии.

#### Литература

1. Абрамов Р. Н. Время и пространство ностальгии [Электронный ресурс] // Социологический журнал. – 2012. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-nostalgii> (дата обращения: 12.02.2024).
2. Гиголаев Г. Е. Советско-итальянское взаимодействие в конце 1950-х годов: экономические и культурные аспекты [Электронный ресурс] // Диалог со временем. – 2019. – Вып. 68. – URL: <https://roii.ru/t/1/68.3> (дата обращения: 12.02.2024).
3. Гюнтер Х. Поющая Родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 46–61.
4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – М.: Классика-XXI. – 2007. – 588 с.
5. Салаконе А. СССР и «нео-атлантическая» Италия в 1960-е годы // Итальянская Республика в меняющемся мире: сб. по мат-ам междунар. науч. конф., 14 мая 2014 г. – М., 2014. – С. 110–122.
6. Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademichesk> (дата обращения: 12.02.2024).
7. Хрущева Н. А. Постирония как музыковедческий термин // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2020. – № 2. – С. 172–182.
8. Akhtar S. The Immigrant, the Exile, and the Experience of Nostalgia // Journal of Applied Psychoanalytic Studies? – 1999. – № 2. – P. 123–130.
9. Conversi D. Italianità imperfetta. The canzone napoletana as a national icon and its comparison with flamenco in Spain [Электронный ресурс]. March 2016. Conference: Music, Italianità and the Nineteenth-Century Global Imagination. Affiliation: University of Cambridge. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/331650589\\_Italianita\\_imperfetta\\_The\\_canzone\\_napoletana\\_as\\_a\\_national\\_icon\\_and\\_its\\_comparison\\_with\\_flamenco\\_in\\_Spain](https://www.researchgate.net/publication/331650589_Italianita_imperfetta_The_canzone_napoletana_as_a_national_icon_and_its_comparison_with_flamenco_in_Spain) (дата обращения: 12.02.2024).
10. Vitale J. L. Exploring Canzone Napoletana and Southern Italian Migration Through Three Lenses [Электронный ресурс] // California Italian Studies, 2016. – Vol. 6, is. 2. – URL: <https://escholarship.org/uc/item/6bc4642h> (дата обращения: 12.02.2024).

#### References

1. Abramov R.N. Vremya i prostranstvo nostalgii [Time and space of nostalgia]. *Sotsiologicheskii zhurnal [Sociological Journal]*, 2012, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-nostalgii> (accessed 12.02.2024).

2. Gigolaev G.E. Sovetsko-ital'yanskoe vzaimodeystvie v kontse 1950-kh godov: ekonomicheskie i kul'turnye aspekty [Soviet-Italian interaction in the late 1950s: economic and cultural aspects]. *Dialog so vremenem [Dialogue with Time]*, 2019, vol. 68 (In Russ.). Available at: <https://roii.ru/r/1/68.3> (accessed 12.02.2024).
3. Gyunter K. Poyushchaya Rodina. Sovetskaya massovaya pesnya kak vyrazhenie arkhetaipa materi [Singing Motherland. Soviet mass song as an expression of the mother archetype]. *Voprosy literatury [Questions of literature]*, 1997, no. 4, pp. 46-61. (In Russ.).
4. Lebrekht N. *Kto ubil klassicheskuyu muzyku? Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya [Who Killed Classical Music? Maestros, Managers, and Corporate Politics]*. Moscow, Classics-XXI Publ., 2007. 588 p. (In Russ.).
5. Salakone A. SSSR i "neo-atlanticheskaya" Italiya v 1960-e gody [USSR and "neo-Atlantic" Italy in the 1960s]. *Ital'yanskaya Respublika v menyayushchemsya mire: sb. po mat-lam mezhdunar. nauch. konf., 14 maya 2014 goda [Italian Republic in a changing world: collection of materials from the international scientific conference, May 14, 2014]*. Moscow, 2014, pp. 110-122. (In Russ.).
6. Khrushcheva N.A. Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-irony and euphoria: about metamodernity in academic music]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*, 2019, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (accessed 12.02.2024).
7. Khrushcheva N.A. Postironiya kak muzykovedcheskiy termin [Postirony as a musicological term]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]*, 2020, no. 2. pp. 172-182. (In Russ.).
8. Akhtar S. The Immigrant, the Exile, and the Experience of Nostalgia. *Journal of Applied Psychoanalytic Studies?*, 1999, no. 2, pp. 123-130. (In Engl.).
9. Conversi D. Italianità imperfetta. The canzone napoletana as a national icon and its comparison with flamenco in Spain. *March 2016. Conference: Music, Italianità and the Nineteenth-Century Global Imagination*. Affiliation: University of Cambridge. (In Engl.). Available at: [https://www.researchgate.net/publication/331650589\\_Italianita\\_imperfetta\\_The\\_canzone\\_napoletana\\_as\\_a\\_national\\_icon\\_and\\_its\\_comparison\\_with\\_flamenco\\_in\\_Spain](https://www.researchgate.net/publication/331650589_Italianita_imperfetta_The_canzone_napoletana_as_a_national_icon_and_its_comparison_with_flamenco_in_Spain) (accessed 12.02.2024).
10. Vitale J.L. Exploring Canzone Napoletana and Southern Italian Migration Through Three Lenses. *California Italian Studies*, 2016. vol. 6, is. 2. (In Engl.). Available at: <https://escholarship.org/uc/item/6bc4642h> (accessed 12.02.2024).

УДК 78.08:811.1

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-178-186

## МОРДОВСКАЯ ПЕСЕННО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ФИННО-УГОРСКОЙ И ЕВРАЗИЙСКОЙ МОДЕЛЕЙ

**Кинякина Людмила Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народной музыки института национальной культуры, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева (г. Саранск, РФ). E-mail: [kinyakinaliudmila@yandex.ru](mailto:kinyakinaliudmila@yandex.ru)

Актуальность статьи определяется процессом поиска наиболее плодотворной теоретической модели для изучения самобытной песенно-инструментальной традиции мордовского народа. Мордовская народная музыка традиционно изучается в рамках финно-угорской языковой группы, но ряд исследователей полагает, что более продуктивно с точки зрения научного подхода исследовать традицию мордвы как часть Евразийской культуры. В связи с этим в статье рассмотрены опорные пункты каждой теоретической модели. В процессе исследования мы опирались на работы российских и зарубежных ученых, в числе которых И. И. Земцовский, Е. А. Дорохова, О. В. Радзецкая, Т. В. Чередниченко, И. М. Жордания, Д. Рачюнайте-Вичиниене. Использовались также статьи представителей национальных школ этномузыковедения – Н. Ю. Альмеевой, Н. И. Бояркина, Л. Б. Бояркиной, О. М. Герасимова, М. Г. Кондратьева, С. В. Косыревой, Г. И. Сураева-Королева. В результате установлено, что финно-угорская модель имеет ряд ограничений и не позволяет объяснить наличие общих элементов музыкального языка и мышления мордовского народа и ряда этносов, не относящихся к финно-угорской