

К ПРОБЛЕМЕ ПЛАГИАТА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКЕ

Ю.В. Антипова

Новосибирская государственная
консерватория (академия)
им. М.И. Глинки

antikostin@mail.ru

Проблема плагиата в популярной музыке рассматривается с позиций, которые уводят от его негативной оценки. Выясняются особенности терминологии, причины неясной атрибуции плагиат/не плагиат. Случаи заимствований в массовой музыке обсуждаются через понятие интертекстуальности, которое ранее было принято распространять только на образцы академического пласта. Автор настаивает на необходимости особых подходов к плагиату в массовой (популярной) музыке: здесь неприемлем инструментарий академического, композиторского искусства с его индивидуально-авторским, революционным типом творчества (терминология В. Мартынова). Большинство текстов массовой традиции вернее относить к музыке некомпозиторской, для которой специфичен внеличностный, канонический тип творчества. Здесь абсолютно нормальны низкий уровень новизны, формульное (бриколажное) мышление, стремление достигнуть шлягерного «архетипа». Указываются наиболее активные моменты в истории отечественного плагиата (эпохи «железного занавеса», перестройки) и причины, способствовавшие обилию «перепевов» западных образцов. В настоящее время случаи плагиата и самоплагиата вызывают активный интерес и со стороны музыкантов-профессионалов, и обывателей.

Ключевые слова: плагиат, массовая музыка, интертекстуальность, В. Мартынов, канонический тип творчества.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-2.1-126-136

Упреки в адрес массовой музыки во вторичности ее языковых средств, в тривиальности, плагиате стали традиционными; об этом, как правило, заявляют все, кто касается проблематики «третьего пласта» (термин В. Дж. Конен). Академическое музыковедение не избегает возможности, говоря о массовой культуре (в большей степени о поп-музыке и эстраде, в меньшей степени – о джазе и роке), напомнить о нескрываемом использовании и бесконечном повторе клишированных («избитых») оборотов. Принято считать, что композиторское творчество принципиально направлено на оригинальность и самобытность и характеризуется буквально фобией быть в сво-

их образцах на что-то похожим¹, тогда как масс-культурный пласт, напротив, считает нормой тиражирование удачных фрагментов и целых композиций (шлягеров).

Обращаясь к проблеме плагиата, обозначим ряд аспектов. Нас интересует, во-первых, общее состояние вопроса и терминологические изыскания в данной области. Во-вторых, необходимо привести случаи заимствований в академической и массо-

¹ Показательно в этом смысле высказывание Я. Ксенакиса: «Композитор должен быть абсолютно изолирован, как на необитаемом острове, чтобы для него существовала только его музыка. Если у него начинаются контакты с другими композиторами, дружественные или недружественные, тогда он пропал» [9, с. 77–78].

вой музыке к «единому знаменателю» и указать на аналогичность многих тенденций, связанных с обращением к «чужому» слову в обоих пластах. В-третьих, сделать акцент на других, кроме общих с академическим музыкознанием, подходах, которые более адекватно, на наш взгляд, могли бы характеризовать «плагиатные» моменты в массовой музыке. Наконец, выявим отношение к плагиату внутри «третьего пласта», причины его появления и специфику его самоидентификации.

Понятие «плагиат» находится в одной смысловой плоскости и порой синонимичен с «похищением» (от лат. *plagium*), «контрафактом», «пиратством» и расценивается как явление отрицательное. Уточнения по части «юридической ответственности» за плагиат серьезно омрачают ситуацию и вносят осуждающий оттенок. При этом немалое количество весьма схожих явлений, отвечающих за различного рода заимствования: подражание, пародия, эмуляция, цитирование, соблюдение канонов, работа по шаблонам и др. – плагиатом не считаются и претендуют на несопоставимость с ним. Например, «с плагиатом не следует путать идейную, художественную или научную преемственность, развитие или интерпретацию произведений творчества или интеллектуальной деятельности» [6]. Неясность границ плагиат/не плагиат ведет к неопределенности и двойственному отношению к фактически мало отличимым категориям. При этом сложно доказуемы преднамеренность или непреднамеренность плагиата, неясны пропорции типического (клишированного, редуцируемого, канонически незыблемого) и индивидуально самобытного (новационного, оригинального), которые позволяют маркировать композицию как плагиат или новый опус.

В определенной степени к потере ясного понимания проблемы приводят доводы о том, что и технические, и художественные, и любые другие открытия могут совершаться одновременно в разных точках земного шара. Показательно в этом смысле высказывание А. Шнитке: «В истории музыки существует огромное количество параллелей. “Весна священная” Стравинского – и “Скифская сюита” Прокофьева. Или неоклассицизм Стравинского, Хиндемита, Онегера. Это как бы многократное проявление одного и того же. Я думаю, если покопаться, каждый из этих людей мог бы обвинить другого в плагиате...» [2]. Приведенная цитата свидетельствует также о том, что под плагиатом может подразумеваться определенный тип заимствования, совпадения художественных идей. Чаще все же акцентируется момент незаконного (необъявленного, неоплаченного) присвоения чужого материала. Например, чужая мелодия в репертуаре того или иного исполнителя будет считаться плагиатом, если ссыла на ее автора не указана. Однако, если выяснится, что правообладание на песню у автора куплено, то вопрос плагиата юридически будет снят (впрочем, для массового слушателя, как правило, такие подробности остаются неизвестными).

Терминологический аппарат, который задействуется для обозначения явлений, оперирующих «чужим» материалом в массовой музыке, резко отличен от музыковедческой практики обсуждения сочинений академических композиторов, прибегающих к «чужому слову». Творческие эксперименты с чужим материалом в одной ситуации порождают множество определений, таких как рефлексийность, метатекстуальность, переозначивание, договоривание, инкрустирование, эхо-техники, недогмати-

ческая ссылка на прошлое. В другой приемы цитирования, обыгрывания опробованного материала определяются совершенно иной группой терминов: ремейк, ремикс, клише, плагиат. Нередко кроме расхождений лексического свойства очевидна и отличная этическая окраска определений в близких явлениях в академическом и массовом пластах.

Справедливо отметить, что различные схожести тематизма и отдельных оборотов в композиторском творчестве также становятся объектами и обывательского или «приватно» музыковедческого «уличения», и научного осмысления. К первому случаю относятся, например, обсуждения на интернет-форумах тех или иных «схожестей» в мелодизме, реже – в оркестровке, гармоническом языке. Назовем здесь небезызвестные «сходства» «Вальса» из «Метели» Г. Свиридова и одного из эпизодов вальса к «Маскараду» А. Хачатуряна, темы из «Долины Обермана» Ф. Листа с мелодией Ленского на слова «Что день грядущий мне готовит» у П. Чайковского и т. п.

Во втором случае (научная рефлексия) речь идет о разработках в области музыкальной интертекстуальности, проявляющей себя в творческом методе целого ряда западных и отечественных композиторов. Все чаще в связи с различными пересечениями музыкальных призведений звучат термины «интекст» (заимствованный элемент из чужого текста), «интертекстуальность» (концепция пересечения множества текстов, термин Ю. Кристевой). Появление начиная с 1990-х годов изысканий М. Арановского, Л. Дьячковой, М. Раку², затем

² Дьячкова Л. Проблемы интекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб. трудов РАМ им.

(в 2000-е) Н. Вербы, Дзюн Тибы, А. Денисова, О. Спорыхиной³ и других исследователей говорят о пристальном внимании к данной области искусствознания, ее перспективности для музыковедения. Обобщая опыт указанных работ, отметим следующие качества интертекстуальности в музыкальном искусстве.

1. В сущности, любое музыкальное произведение содержит ряд заимствований (осознанных и неосознанных) из уже существующих текстов, что отчасти ставит под сомнение саму идею новизны творчества. Это свойство базируется на специфике человеческой памяти, характеризующейся определенным уровнем обобщения отложившихся в памяти реальных и художественных впечатлений. «В этом смысле каждое произведение имеет реальный прототип или связано с целым комплексом прототекстов в качестве первоосновы. Оно демонстрирует неповторимую комбинацию различных конструктивных элементов из ряда текстов, синтезируя существующие идеи, концепции, сюжетные схемы, структурные модели, что проявляется в разновидностях форм и способов заимствований» [7]. При этом интертекстуальные взаимосвязи могут предполагать ссылки на конкретный текст, иногда – апеллировать

Гнесиных. Вып. 129. – М., 1994; Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. – М., Композитор, 1998; Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.

³ Спорыхина О. Интекст как компонент стилевой системы П.И. Чайковского: дис. ... канд. искусствознания. – М., 2000; Дзюн Тиба. Введение в интертекстуальный анализ музыки. – М., 2002; Верба Н. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: Опыт интертекстуального анализа: дис. ... канд. искусствознания. – СПб., 2006; Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыке: типология и механизмы формирования». – Музыкальный журнал «Израиль XXI», 2013.

к широкому кругу внетекстовых связей. Например, ссылки на определенный жанр создают смысловое обобщение, обусловленное музыкальной и немusикальной семантикой жанра [4].

2. Интертекстуальность выполняет коммуникативную функцию в отношении *объектов искусства*. «Устанавливая между собой связи, тексты тем самым оказывают влияние на общую линию развития искусства, во многом определяя его направление. Это влияние идет изнутри искусства и осуществляется на основе имманентных ему механизмов. Поэтому интертекстуальность выступает фактически как механизм самодвижения искусства» [1, с. 65].

3. Множественность ассоциативных связей вовлекает новый текст в коммуникации с необъятным *фондом культуры*. «Авторское произведение неизбежно воспринимается как пространство пересечения разнообразных цитаций и аллюзий, репрезентант и коннотатор всеобъемлющей массы культурных смыслов, обозначенной Бартом термином “большой Текст”» [3]. При этом чем шире корпус текстов, участвующих в общекультурном процессе, тем больше межтекстовых пересечений возможно.

4. Русскому взгляду на мир и ментальности русского искусства как некой константе свойственна особая *восприимчивость* ко всему, что окружает художника. Эта «русскость» формируется самой природой России, ее беспредельными пространствами. В связи с чем ряд величайших отечественных мастеров были «замечены» в «эпигонстве», «перепевах», «зависимости от великой русской культуры», «переписывании», «диалогах с классикой», «прямых цитатах», «рефлексии России», наконец «интертекстуальности» и «диалогичности сознания» [8].

5. Интертекстуальность может охватывать разные компоненты произведения, захватывая и музыкальный, и словесный уровни, и сюжетно-драматургическую организацию. Моменты использования «чужого» текста могут быть различны: от частичного сохранения одного из компонентов музыкальной ткани (мелодического, ритмического, фактурного, гармонического) до почти точного воспроизведения всех особенностей первоисточника.

6. Наконец, различают несколько разновидностей интертекстуальности, которые учитывают аспекты ее существования с точки зрения: а) осознанности/неосознанности обращения автора к чужому тексту; б) обращения к тексту конкретного произведения (чужого или своего) или музыкальному опыту своего времени в целом; в) степени точности сохранения элементов другого текста в новом произведении; г) акцентирования/вуалирования самого факта обращения к другому тексту [4].

Совершенно очевидно, что многие из вышеприведенных музыковедческих наблюдений за интертекстуальностью в музыке академической («серьезной») традиции вполне применимы в отношении массовой («легкой») музыки. Приведем несколько конкретных примеров.

Пожалуй, наиболее ярко коммуникационные свойства массовой музыки, ее множественные пересечения с фондом культуры осуществляются в стиле хип-хоп (рэп), а также в направлениях, работающих с семплами (оцифрованными звуковыми фрагментами) различных композиций. Задействование фрагментов (иногда мельчайших сегментов) чужой музыки⁴, аранжиро-

⁴ Сегментирование материала может представлять собой срез «по вертикали» (из исходной композиции извлекается фрагмент, который затем циклируется, или отдельный «луп» – ритмическая

вочные манипуляции с применением неотехнологий, затем так называемое зацикливание – всё это становится остовом для рождения нового музыкального продукта. К слову, вопросы правообладания – весьма спорные в этой области поп-культуры: очень часто в нашей стране семплированные произведения подписываются именем битмейкера⁵, создающего новый продукт (и даже «миксты» на основе нескольких чужих тем), но авторы исходного материала зачастую не упоминаются или их согласие на использование мелодий («тем»), их переработки может даже не спрашиваться⁶.

Интертекстуальные ссылки на какой-либо стиль (или жанр) рожают эмоционально-смысловую атмосферу, предопределенную их семантикой. Так, рэп с его растафирианскими праосновами создаст экзотический (карибский) колорит вкупе с позитивным, высвобождающим от всех обязательств настроением. Босанова, возникшая на пересечении кул-джаза и самбы в медленном ее варианте звучания, будет отсылать к настроению легкой грусти, лаунж-звучанию и утонченно-респектабельной манере⁷.

фигура); возможно «горизонтальное» разделение композиции (например, вычленение целиком ритмической партии для последующей с ней работой).

⁵ Битмейкер (от англ. beat – ритм и maker – изготовитель) – в рэп-музыке человек, создающий музыкальное сопровождение для рэп-импровизации.

⁶ Например, певица Земфира была крайне недовольна (вплоть до готовности начать судебное разбирательство с директором Первого канала К. Эрнстом) переработкой ее композиции «Хочешь?» для музыкального сопровождения церемонии открытия Олимпийских игр в Сочи в 2014 году, что вызвало бурную реакцию организаторов Олимпиады, прессы и обывателей.

⁷ Подробнее о стиле босановы см.: Антипова Ю.В. Латиноамериканское направление в отечественной массовой музыке рубежа XX–XXI веков // Восток и Запад: история, общество, культура: Сборник научных материалов по итогам I Международной заочной научно-практической конференции. – Красноярск, 2012. – С. 106–107.

Наиболее сложно выверяемая и вместе с тем любопытная сторона любого «плагиатного» (используем это определение условно) сочинения связана с аспектом осознанности/неосознанности заимствования чужого материала. Очевидно, что фактически «дословное» («донотное») совпадение мелодико-ритмических показателей чаще всего говорит о намеренном использовании-присвоении (так, фактически нота-в-ноту припев песни «Акапулько» И. Крутого копирует мелодию знаменитой «Эх, Самара-городок»). Гораздо менее ясно происхождение отдельных «знакомых» мотивов (строка «*надо мною вьётся*» из песни «Роза красная» С. Коржукова, совпадающая с фразой «*осень моросила*» из песни «Вдруг, как в сказке, скрипнула дверь» А. Зацепина) или мелодического остова (запев песни «Актриса» К. Меладзе отсылает к началу «Вечера на рейде» В. Соловьёва-Седого). Часто могут быть предельно схожи композиции с общим фактурным решением, поскольку берутся из общего «банка аккомпанементов» («забивок») синтезаторов и других устройств, использующихся для аранжировки музыки. «Отсылы» к чужому тексту тем проще выявляются, чем ближе «плагиатствующий» материал к «оригиналу» по времени написания. Так, хит певицы и композитора Ингрид (In-Grid) «Tu es Foutu» (2002), примечательный танцевальным ритмом, характерным звучанием аккордеона во французской манере и «лейтмотивным» оборотом I-#VII-V в миноре, в скором времени вызвал к жизни «Шоколадного зайца» М. Фадеева (2003), обыгрывающего фактически все

тура: Сборник научных материалов по итогам I Международной заочной научно-практической конференции. – Красноярск, 2012. – С. 106–107.

стилистические находки «Tu es Foutu»⁸. Возможны случаи неединичного плагиата в одной песне. К примеру, «Ты поверишь» Ф. Киркорова (2000, муз. Д. Ремешевского) отсылает к «Нежности» А. Пахмутовой (1965) и «Supreme» Р. Уильямса (2000); последняя, в свою очередь, – перепев популярнейшего хита Г. Гейнор «I Will Survive» (1978).

И все же иные подходы видятся наиболее удачными для адекватной оценки явления плагиата в массовой музыке, который следует рассматривать как некую константу этого пласта. Обсуждать проблему «заимствований» в ней предпочтительнее скорее не с позиций академической (композиторской) традиции с ее опусоцентристской установкой, а с позиций, применяемых к музыке других пластов – фольклорного и, собственно, массовой музыке («третьего» пласта).

Так, российский композитор, музыковед и философ В. Мартынов в книге «Конец времени композиторов» [5] предлагает различать два типа музыки – композиторскую и некомпозиторскую, которые обусловлены, в свою очередь, двумя типами человеческого сознания. В первом случае речь идет о сознании человека традиционных культур, во втором – исторически ориентированном (данная типология принад-

лежит М. Элиаде). Первый тип характеризуется мифологизацией истории, приобщением к изначальному архетипическому порядку. «...Человек традиционных культур признавал себя реальным лишь в той мере, в какой он переставал быть самим собой (с точки зрения современного наблюдателя), довольствуясь *имитацией* и *повторением* действий кого-то другого» (курсив В.М.) [5, с. 12]. Второй – исторический – тип человека осознает себя творцом истории, он ценит то, что создает неповторимость предмета, действия; «любое повторение какого-либо образца или архетипа воспринимается им как тавтология, лишенная всякой ценности» [Там же].

Прилагая данный подход к музыке, В. Мартынов констатирует, что традиционный человек («человек, гармонирующий с космосом», термин К. Леви-Стросса) рассматривает процесс музицирования как ритуал (или акт, близкий ему), а смыслом музицирования становится для него воспроизведение, повторение некоей архетипической модели. Человек исторически ориентированный («человек, творящий историю») рассматривает музицирование как революцию, смыслом же этого процесса является создание принципиально нового текста. Таким образом формулируются понятия канона и произвола как различных методов организации музыкального материала и обосновываются, соответственно, два типа творчества – внеличное (тяготеющее к анонимности) и личное (творчество индивидуально-авторское). Для первого характерна бриколажная (формульная) техника создания произведения, сутью которой становится манипуляция мелодико-ритмическими формулами-блоками, пусть многочисленными, но априори ограниченными, не допускающими новых. Компо-

⁸ Отметим, что количество уличённых в плагиате композиций исчисляется сотнями образцов. Для примера: <http://forum.muzykodel.ru>, тема: Плагиат 100 процентов. Из часто «о(б)суждаемых» назовём: Б. Гребенщиков «Под небом голубым», 1986 / «Сапзона» Ф.К. да Милано, 16 в. (возможное авторство – советский лютнист В. Вавилов); О. Газманов (исп. Р. Газманов) «Люси», 1990 / гр. «Pet Shop Boys», «Heart», 1988; В. Паулс (исп. Л. Вайкуле) «Вернисаж», 1987 / Julio Iglesias «A veces tu, a veces yo», 1975; А. Пугачёва «Бессонница», 1995 / «The Beatles», «Eleanor rigby», 1966; Э. Джон «Sorry Seems To Be The Hardest Word», 1976 / Стас Михайлов «Живой», 2010.

зитор-бриколер всегда будет иметь один и тот же набор формул, постоянно обнаруживая причастность к архетипической модели, тогда как композитор-революционер будет стремиться к новационному решению, даже если оно «выжато» из заранее известных, заданных средств. Очевидно, что оба типа творчества не поддаются этической оценке и являют собой два абсолютно самостоятельных способа создания текста, что хотелось бы отметить, возвращаясь к проблеме плагиата в массовой музыке. Низкий уровень «произвола» (новизны, эксперимента), формульное мышление (использование мелодико-ритмических, фактурно-гармонических клише), причастность к высшему архетипическому порядку (стремление достигнуть шлягерного «архетипа») – такой подход к текстам массовой музыки как образцам канонического (квази-авторского, традиционного) типа творчества меняет критичный на них взгляд, какой выработался со стороны приверженцев революционного (авторского) типа. К слову, подобную эмансипацию в свое время пережил фольклорный пласт музыки, что привело к появлению в XX веке целых областей знаний, теорий, методологий изучения фольклора. Признание за большинством жанров массовой музыки ориентации на тип канонического искусства приведет, возможно, к появлению новых инструментов ее изучения.

Наконец, об истории плагиата и самоидентификации плагиатствующих мастеров массовой культуры. История современного отечественного плагиата имеет глубокие корни. Так, в первые десятилетия советской эпохи вынужденным «присвоением» чужой музыки занимались представители музыкальной культуры, желающие ввести в свой репертуар иностранные мелодии или песни

«запрещенных» (зарубежных, «буржуазных») авторов. В таких случаях «неозвучивание» истинного создателя песни подменялось, например, фамилией исполнителя, аранжировщика, который в массовом сознании постепенно приобретал статус («превращался») композитора. Вообще, ввиду отсутствия законов об авторских правах и, так скажем, «авторской этики», указывание композитора было необязательным. При таких обстоятельствах, например, польский фокстрот «Под самоваром» (1929) Ф. Гордон (Ф. Квятковской) на выпущенной в 1934 году пластинке стал танго-фокстротом «У самовара я и моя Маша» с ремаркой «муз. обр. С. Кагана, исп. Л. Утесов и его джаз-оркестр» (написание сохранено).

«Железный занавес», культурно-информационная изоляция от западного мира позволяли некоторым отечественным композиторам копировать чужие шлягеры без какого-либо страха быть уличенными в плагиате. К слову, происходили (и происходят) и обратные процессы: песни, «подслушанные» в СССР во время международных конкурсов и фестивалей, заимствовались западными эстрадными композиторами⁹. Подобные случаи объясняются обычной для поп-индустрии практикой отслеживания хитов на «удаленных» музыкальных рынках с целью поиска «свежего» материала (например, азиатского для России).

⁹ Так, песня «Пусть всегда будет солнце» (муз. А. Островского, 1962), услышанная продюсером Б. Ульвеусом на Всемирном фестивале молодежи и студентов, вскоре (уже под названием «Габриэль» в исполнении гр. «Hootenanny singers») стала популярной не только в Скандинавии, но и во всей Европе. В новейшей истории массовой музыки сходная ситуация возникла с использованием американской поп-дивы Б. Спирс песни «Бабочки» российского автора Ю. Сафроновой. Мелодия из детского спектакля «Дюймовочка» превратилась в хит с далеко «не детской» тематикой (композиция Спирс имеет название «Criminal»).

Большое число перепевков западных хитов появилось в нашей стране в 1980-е годы: курс на гласность дал толчок к активному освоению западного рынка музыкальной продукции. В ситуации переходного (перестроечного) времени, массового доступа к зарубежной поп-культуре, ориентации на ее образцы возникали целые явления, «питаемые» иностранными хитами. Ярким представителем своеобразного типа плагиата стал С. Минаев, на протяжении многих лет занимающийся «музыкальным пародированием» заграничных хитов (песни гр. «Modern Talking», «Ламбада», «Макарена» и др.). Суть пародирования сводилась к полному копированию музыкальной части композиций и наложению нового – ироничного – текста в абсурдистском духе.

В настоящее время, с одной стороны, мы наблюдаем спокойное, толерантное отношение к всевозможным «перепевам» отдельных оборотов и целых мелодий, интонационно-гармоническим, фактурным сходствам, что нормально в условиях вышеописанного канонического, формульного типа творчества. Особенно это характерно для стилистического решения («почерка») того или иного композитора, группы, отдельного исполнителя. В связи с последним применяют термин «самоплагиат», подразумевающий частое обращение к одним и тем же выразительным средствам, использование удачных, по мнению автора, «клише», переходящих из песни в песню. Например, большинство композиций Е. Ваенги имеют общую гармоническую формулу t-sII-D-t; все песни Е. Польны построены на чередовании быстро проречитированных фраз с необычно широкими мелодическими скачками и т. д.

С другой стороны, нередки претензии, вплоть до скандальных разбирательств

(наиболее известными стали обвинения Ф. Киркорова¹⁰, прозванного «Королем плагиата» после ряда песен, как выяснилось, полностью копирующих западные образцы, за исключением переводного – русского – текста). Наиболее причудливый вариант самоопределения плагиата – самоирония, проявляющаяся в таких претенциозных церемониях, как «Серебряная калоша». Существующая с 1996 года, она имеет среди прочих номинацию за «Плагиат». На отечественном телевидении вопросами плагиата занимается М. Фрейдкин (программа «Плагиат в советской песне»), уличая в «музыкальной клеptomании» известнейших мастеров отечественной эстрады¹¹. Плагиат в музыке обсуждается в группах социальных сетей, участники которых отслеживают использование чужого материала¹².

Заинтересованные в проблеме плагиата активные интернет-пользователи создают собственные программы, с одной стороны, обличающие и частичные, и полные сход-

¹⁰ В 2004 г. состоялась скандальная пресс-конференция, на которой журналистка И. Ароян задавала Ф. Киркорову вопрос «Чем обусловлено столь большое количество ремейков в Вашем репертуаре?», чем вызвала грубую резкую негодующую реакцию со стороны поп-певца.

¹¹ М. Фрейдкин, к примеру, приводит эпизод, когда для спектакля А. Райкина «Времена года» Б. Мокроусов пишет песню, которая полностью («нота в ноту») копирует мелодию аргентинской «Милонго де Буэнос-Айрес». Р. Паулс берет припев чрезвычайно популярной песни Хулио Иглесиаса «Иногда ты, иногда я» и, не меняя тональности, воспроизводит мелодию в своей песне «Вернисаж».

¹² В так называемом «статусе» группы (нечто вроде лозунга, предваряющего дальнейший сценарий страницы в соцсети) значителен: «Это группа людей, которым надоело обмане плагиата в современной попсе. Мы за чистое искусство! Постим [отправляем – А.Ю.] на стену аудиозаписи похожих песен, выведем недобросовестных композиторов на чистую воду!»

ства песен отечественных «звезд» с хитами западной популярной музыки («Плагиат-шоу»). Как выясняется, целые проекты российского шоу-бизнеса существуют на множественных перепевах различных западных композиций (дуэт «Потап и Настя»). С другой стороны, реабилитируются исполнители, выкупившие право исполнения западных композиций, не скрывающие имена истинных композиторов и обозначающие свой исполнительский продукт как кавер-версии (например, Георгий Лепс; так, в его песне «Разные люди» в качестве авторов значатся Guy Berryman, Jon Buckland, Will Champion, Chris Martin/К. Арсенов). Интернет-обозреватели предлагают целые таблицы «плагиатных» музыкальных композиций и их «первоисточников» (оригиналов). Нередки случаи высмеивания схожих песен в различных теле- и радиопрограммах. Современные средства обработки звукового материала (микширование) позволяют делать композиции-pasticcio, чередующие фразы из песен-«двойняшек», постоянно напоминая об их предельной близости¹³.

Отметим в заключение еще одно обстоятельство. Поскольку современная поп-культура зачастую сопрягает аудиальный и визуальный компоненты, постольку мощным фактором продвижения песен, одной из форм их презентации, тиражирования

становится клиповая продукция. Неудивительно, что кроме собственно музыкального плагиата в современной массовой музыке имеет место и видеоплагат: нередки случаи копирования сюжетов клипов, отдельных операторских решений и т. д. Не менее интересна проблема поэтических заимствований в образцах популярной музыки. Очевидно, что в отношении столь масштабного «плагиатного» феномена наступил момент научного осмысления, которое, можно надеяться, будет продолжено в дальнейшем.

Литература

1. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и автор вступительной статьи А.В. Ивашкин [Электронный ресурс]. – URL: http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html (дата обращения 10.10.2014)
3. *Высоцкая М.С.* К теории интертекстуальности: о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева [Электронный ресурс]. – URL: http://www.karaev.net/t_vysotskaya6_intertext_r.html (дата обращения 10.10.2014)
4. *Денисов А.В.* Интертекстуальные взаимодействия в музыке: типология и механизмы формирования. – Музыкальный журнал «Израиль XXI» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm> (дата обращения 10.10.2014)
5. *Мартынов В.* Конец времени композиторов / послесловие Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2007. – 296 с.
6. Плагиат – Википедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Плагиат> (дата обращения 10.10.2014)
7. *Федоровская (Спориыхина) О.И.* Музыкальный интертекст П.И. Чайковского [Электронный ресурс]. – URL: http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2012_05_-_02_fedorovskaya.pdf (дата обращения 10.10.2014)

¹³ Из наиболее популярных роликов подобного рода отметим «Хасбулат удалой vs. Гимн США», в котором фразы русской песни (О. Агренева-Славянская – А. Аммосов) чередуются с фразами американского гимна. Отзывы и комментарии российских обывателей в социальных сетях свидетельствуют о том, что большинству из них хотелось бы выступить с обвинениями в адрес американцев в плагиате русской народной песни. Однако, автором мелодии гимна считается Джон Стаффорд Смит, написавший свой шуточный гимн «Общества Анакреона» в 1766 г.

8. Гагрилова А.В., Карлова О.А., Москалюк М.В. Константа русской души: Чайковский, Левитан, Бунин [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/din/2010/6/ga1.html> (дата обращения 10.10.2014)

9. Янис Ксенакис. Из московских бесед // Композиторы о современной компо-

зиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюргян, В.С. Ценова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 76–87.

THE PROBLEM OF PLAGIARISM IN THE RUSSIAN POPULAR MUSIC

Y.V. Antipova

Novosibirsk State M.I. Glinka
Conservatoire (Academy)

antikostin@mail.ru

The problem of plagiarism in popular music is considered from the positions leading away from its negative assessment. Particularities in terminology and reasons for unclear plagiarism/not plagiarism attribution are ascertained. Cases of borrowings in mass music are discussed in terms of intertextuality which previously was accepted to be applied only to specimens of academic music. Following aspects are fundamental here: conscious/unconscious appeal to someone's text, referring to a specific text/generalized musical experience, veiling/boasting the fact of referring to "another's speech." The author insists on the need for a special approach to plagiarism in mass pop music: here are not acceptable the tools of academic, compositional tradition with its individual authorship, revolutionary type of creation (V. Martynov's terminology). Most of mass tradition texts would be treated as non-composer's music, for which impersonal, canonical type of creativity is specific. Absolutely normal for this type are: low level of novelty, formulaic (bricolage) thinking, striving to achieve a schlager-like "archetype". In conclusion most stirring moments in the history of national plagiarism and their roots are clarified: epochs of the "Iron Curtain" and "Perestroika" in their own way contributed to the abundance of "rehashed" Western patterns. At the present time cases of plagiarism, self-plagiarism evoke an active interest on the part of both professional musicians, and the townsfolk.

Keywords: plagiarism, mass-music, intertextuality, V. Martynov, the canonical type of creativity.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-2.1-126-136

References

1. Aranovskij M. G. *Muzykal'nyj tekst: Struktura i svoystva* [The musical text: Structure and properties]. Moscow: Composer, 1998. 343 p.

2. Besedy s Al'fredom Shnitke / Sostavitel', avtor vstupitel'noj stat'i A.V. Ivashkin [Conversations with Alfred Schnittke / Compiler, the author of the introductory article A.V. Ivashkin]. URL: http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html

3. Vysockaja M.S. *K teorii intertekstual'nosti: o principe citacii v tvorchestve Faradzha Karaeva* [About the theory of intertextuality: the principle of citation in the works of Faraj Karayev]. URL: http://www.karaev.net/t_vysotskaya6_intertext_r.html

4. Denisov A.V. *Intertekstual'nye vzaimodejstviya v muzyke: tipologija i mehanizmy formirovaniya* [Intertextual interactions in music: typology and mechanisms of formation. Music magazine «Israel XXI»]. URL: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>

5. Martynov V. *Konec vremeni kompozitorov* [End Time of Composers]. Moscow, 2007. 296 p.
6. *Plagiat – Vikipedija* [Plagiat – Wikipedia]. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
7. Fedorovskaja (Sporyhina) O.I. *Muzykal'nyj intertekst P.I. Čajkovskogo* [Musical intertext of P.I.Tchaikovsky]. URL: [//www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2012_05_-_02_fedorovskaya.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2012_05_-_02_fedorovskaya.pdf)
8. Gavrilova L.V., Karlova O.A., Moskaljuk M.V. *Konstanta russkoj duši: Čajkov-skij, Levitan, Bunin* [The Constant of Russian Soul: Tchaikovsky, Levitan, Bunin]. URL: <http://magazines.russ.ru/din/2010/6/ga1.html>
9. Janis Ksenakis. *Iz moskovskih besed // Kompozitory o sovremennoj kompozicii: Hrestomatija* [Iannis Xenakis. From Moscow conversations // Composers about contemporary composition: Chrestomathy. Edited and compiled by T.S. Kyureghian, V.S. Tsenova]. Moscow, 2009, pp. 76–87.