

ИСТОРИЯ **ЗВУКА**

ДАРЬЯ ЖУРКОВА

Песни ни о чем?

Российская
поп-музыка
на рубеже эпох:
1980–1990-е



Новое
Литературное
Обозрение

Дарья Журкова

**Песни ни о чем? Российская
поп-музыка на рубеже
эпох. 1980–1990-е**

«НЛО»

2023

Журкова Д.

Песни ни о чем? Российская поп-музыка на рубеже эпох. 1980–1990-е / Д. Журкова — «НЛО», 2023

ISBN 978-5-44-482307-9

Книга культуролога Дарьи Журковой – одно из первых масштабных исследований советской и российской популярной музыки 1980–1990-х годов. Вынесенный в заглавие вопрос не лишен иронии: автор критикует распространенное пренебрежение к эстраде в интеллектуальной среде, показывая, как развлекательная музыкальная культура становится барометром социальных и политических настроений турбулентной эпохи. Особое внимание в книге уделяется эстетическому анализу поп-музыки, а также ее визуальному выражению в клипах и телепередачах того времени. При этом исследовательница не ограничивается заявленным историческим периодом, анализируя ностальгическое переосмысление наследия перестроечной культуры в поп-музыке последних десятилетий. В результате перед нами многогранное исследование, демонстрирующее, насколько глубоко «несерьезная» музыка рефлексировала как об истории, так и о настоящем времени. Дарья Журкова – кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

ISBN 978-5-44-482307-9

© Журкова Д., 2023

© НЛО, 2023

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	6
Часть I	11
Глава 1	11
1960–1970-е годы: популярная музыка в борьбе с кавычками	12
1980–1990-е: перестройка эстрады и ее осмысление	16
2000–2010-е: изучение видеоклипов и переосмысление советской песни	19
Глава 2	24
Эстрадные концерты в поисках формата	26
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Дарья Журкова

Песни ни о чем?. Российская поп-музыка на рубеже эпох: 1980—1990-е

УДК 784.6.067(091)(470+571)«19/20»

ББК 85.314.046.3-03(2Рос)6

Ж91

Редактор серии Евгений Былина

Дарья Журкова

Песни ни о чем? Российская поп-музыка на рубеже эпох: 1980—1990-е / Дарья Журкова. – М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Книга культуролога Дарьи Журковой – одно из первых масштабных исследований советской и российской популярной музыки 1980–1990-х годов. Вынесенный в заглавие вопрос не лишен иронии: автор критикует распространенное пренебрежение к эстраде в интеллектуальной среде, показывая, как развлекательная музыкальная культура становится барометром социальных и политических настроений турбулентной эпохи. Особое внимание в книге уделяется эстетическому анализу поп-музыки, а также ее визуальному выражению в клипах и телепередачах того времени. При этом исследовательница не ограничивается заявленным историческим периодом, анализируя ностальгическое переосмысление наследия перестроечной культуры в поп-музыке последних десятилетий. В результате перед нами многогранное исследование, демонстрирующее, насколько глубоко «несерьезная» музыка рефлексировала как об истории, так и о настоящем времени. Дарья Журкова – кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

ISBN 978-5-4448-2307-9

© Д. Журкова, Государственный институт искусствознания, 2023

© А. Бондаренко, дизайн, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

ВВЕДЕНИЕ

У фрик-барда Василия Уриевского есть композиция под смелым названием «Песня ни о чем» (2014). В четыре минуты ее звучания спрессован весь жизненный путь современного среднестатистического человека – от светлых ожиданий детства до финальной встречи со Всевышним. Внешне каждый этап своего жизненного пути герой преодолевает успешно и по плану: заканчивает престижный университет с красным дипломом, живет «с девочкой из хорошей семьи», получает неожиданное повышение по службе, едет отдохнуть на Мальдивы... Однако героя не отпускает чувство, что все эти атрибуты внешне благополучной жизни навязаны ему извне и не приносят никакого удовлетворения, «вроде все есть, но все как-то ни о чем» – признается себе герой.

Музыка песни преподносит эти, в общем-то, неутешительные итоги с изрядной долей иронии. Особую роль в этом эффекте играет аккордеон, который то наигрывает незатейливый, а-ля народный мотив с прыгающими синкопами, то «ультимативными» репликами «комментирует» события из жизни героя, то при его разговоре с Богом наращивает свое звучание до масштабов органа.

В итоге композиция, хоть и рядится в показную пустоту и называется «Песней ни о чем», на самом деле становится песней про все – про жизнь, бесконечно скучную в своей благоустроенности, про поиск подлинных ценностей, про «лишних» людей рядом, про «правильный» статус, не приносящий его обладателю никакой радости.

Ироничная интонация должна скрасить эту малопривлекательную картину. Апогеем самоиронии становится последний куплет, в котором лирический герой в попытке получить удовольствие хотя бы от искусства включает радио, но и там его ждет разочарование – сплошные песни ни о чем некоего... Кураевского. Коверкая свою собственную фамилию, Василий Уриевский вместе с современностью дезавуирует заодно и поп-музыку, неспособную дать необходимую разрядку и положительные эмоции индивиду, остро недобирающему их в реальности.

Я остановилась на этой песне столь подробно потому, что именно она дала название всей книге, посвященной отечественной поп-музыке новейшего времени. Эта песня, так же как и вся отечественная поп-музыка, старательно рядится в пустяк, на самом деле таковым не являясь.

Амбивалентный статус поп-музыки, балансирующей между эмоциональным энергетиком и фоновым шумом, достался неслучайно. Она «разлита» в повседневности, от которой содержательно предельно далека, а функционально – неотделима. Редкая поп-песня будет описывать рутину повседневной жизни, ведь она, наоборот, стремится увести восприятие слушателя в мир «больших», неординарных переживаний. Но из-за своей во всех смыслах включенности в повседневность она прочно связывается в восприятии слушателя с определенными событиями личной биографии и/или конкретным временным периодом.

В российском обществе до сих пор распространено мнение, что современная поп-музыка, особенно отечественная, не несет в себе каких-то вменяемых смыслов и тем более эстетической ценности. Согласно такой точке зрения, номинальная культурная ценность поп-музыки ограничивается необходимостью эмоциональной окраски обыденных действий, таких, например, как перемещение в автомобиле или общественном транспорте, занятий спортом или уборкой по дому. Несмотря на то что в научном сообществе, особенно зарубежном, такая концепция давно считается устаревшей, в «коллективном бессознательном» она по-прежнему очень сильна. При этом многие из нас наверняка не раз задавались вопросом: что же такого есть в той песне, которая звучит из «каждого уютга»?

Эта книга отчасти пытается ответить на этот вопрос, так как в ней есть подробный анализ многих хитов отечественной поп-музыки – от «Арлекино» в исполнении Аллы Пугачевой до «Между нами тает лед» группы «Грибы». Однако через примеры отдельных песен я пытаюсь проследить парадигму развития отечественной поп-музыки. Прежде всего – те проблемы времени и общества, которые тот или иной шлягер (часто против собственной воли) обнаруживал с помощью преимущественно лапидарных художественных средств.

В своем исследовании я понимаю поп-песню как текст со множественными смыслами, которые часто не осознаются в полной мере ни авторами песен, ни аудиторией. Отношение к произведению как к Тексту впервые сформулировал Ролан Барт. Пытаясь проникнуть в суть произведения, он отмечал, что

порождение означающего в поле Текста <...> происходит вечно, как в вечном календаре, – причем не органически, путем вызревания, и не герменевтически, путем углубления в смысл, но посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов. Логика, регулирующая Текст, зиждется не на понимании (выяснении, «что значит» произведение), а на метонимии; в выработке ассоциаций, взаимосцеплений, переносов находит себе выход символическая энергия¹.

Подобный подход по отношению к поп-музыке показывает, что смысл той или иной песни, во-первых, гораздо шире ее художественно-выразительных средств, во-вторых – обнаруживается по мере циркуляции песни в обществе, в-третьих – зачастую не зависит от рациональных установок ее создателей.

Сложность такого, казалось бы, простого жанра, как поп-песня, во многом обусловливается тем, что она создается и воспринимается в комплексе. Сегодня неотъемлемым атрибутом поп-песни, помимо слов и музыки, которые сами по себе научились вступать в очень непростые, контрапунктические отношения, является видеоклип. Анализировать эти компоненты – музыку, слова, визуальный ряд – по отдельности далеко не так продуктивно, как в их целостности. Существенные, а иногда и самые важные смыслы возникают именно на пересечении всех элементов, а «выпадение» какого-либо элемента может полностью поменять весь замысел и, соответственно, значение композиции. Например, как это происходит с песней «Он тебя целует» (2002) группы «Руки вверх», когда клип с травести-персонажем превращает слащаво-сентиментальную танцевальную композицию для девочек-подростков в отважный гимн ЛГБТ-движения. В своей книге я стараюсь удерживать «стереоскопический» взгляд на поп-песню, хотя порой, в зависимости от стоящих передо мной задач, могу уделять больше внимания тому или иному компоненту.

Помимо нелинейной взаимосвязи художественных компонентов, поп-песня неотделима от контекста своего бытования, прежде всего в его социально-историческом и медийном измерениях. То, как сильно общество, время и массмедиа определяют восприятие песни, показывает практика реактуализации как отдельных композиций, так и стилизованных особенностей поп-музыки того или иного десятилетия. Вокализ Аркадия Островского «Тро-ло-ло» (1966) в исполнении Эдуарда Хилия стал интернет-мемом 2009 года во многом потому, что «опрокидывал» в ироничную легкомысленность всю «высоколобую» идеологизированность советской эпохи. Отечественные поп-песни 1990-х годов во время своего появления воспринимались как апогей примитивизма, а сегодня считаются примером новой искренности на эстраде². Наконец, прошедшая незамеченной песня «Плачу на техно» (2017) группы «Хлеб», перепетая группой Cream Soda во время пандемии коронавируса в 2020 году, неожиданно стала главным музы-

¹ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 416–417.

² Подробнее см.: Шенталь А. Преданная революция, или Девяностых не было // Colta. 27.01.2017.

кальным символом режима самоизоляции³. Все эти примеры внезапного бума давно «отзвучавших» песен демонстрируют, насколько поп-музыка ситуативна в своей сути, то есть зависима от контекста бытования.

Важность социально-исторического контекста в моем исследовании прослеживается посредством обращения к советскому песенному дискурсу. Очевидно, что современная российская поп-музыка активно включает в себя наследие советской эстрады (телепроект «Старые песни о главном», телешоу «Один в один» и «Точь-в-точь», телепрограммы и телесериалы, посвященные звездам советской эстрады, soviet wave как направление отечественного инди-попа). В книге прослеживается драматичный перелом, момент превращения советской эстрады в российскую попсу, определяются те реперные точки «невозврата», что до сих пор определяют лицо современной отечественной шоу-индустрии.

Не менее важен для меня и медийный аспект бытования поп-музыки. Однако в этой книге вы не найдете рейтингов тех или иных песен, не прочтаете о методах продюсерской раскрутки и не встретите объяснений влияния технологий на развитие музыкальной индустрии⁴. Меня прежде всего интересует эстетический аспект функционирования поп-музыки в медиасреде. В книге есть масса примеров детального анализа видеоряда, сопровождающего звучание песни. Во-первых, это музыкальные программы советского и российского телевидения. Во-вторых, отдельные фильмы как массового, так и авторского кинематографа. В-третьих, это, конечно же, видеоклипы.

Что касается жанровых градаций, то в данной работе они предельно широки. Разграничение понятий популярной и поп-музыки дано в первой главе. Здесь же отмечу, что в качестве материала исследования я нередко привлекаю самые разные по своему стилю и статусу песни – от концептуальных рок-композиций до разбитных поп-шлягеров. Впрочем, нередко первые незапланированно обретают имидж вторых, как, например, это произошло с несколькими песнями группы «Наутилус Помпилиус» («Гудбай, Америка»⁵, «Я хочу быть с тобой», «Скованные одной цепью»). Поэтому главным критерием при отборе песен была их фактическая популярность, то есть активная включенность в музыкально-медийный «оборот» той или иной эпохи. Другими словами, чем более попсовый статус имела та или иная композиция в момент своего появления, тем более любопытной она представляется мне с исследовательской точки зрения.

При довольно широком жанровом и хронологическом охвате материала данную книгу тем не менее нельзя назвать полноценной историей отечественной поп-музыки. Прежде всего ввиду субъективности выбираемых ракурсов исследования. Культурологический подход, которым я руководствуюсь, предполагает не хрестоматийное сканирование ряда композиций по определенным параметрам, а свободное исследовательское нахождение тех или иных узловых точек, определяющих картину мира определенной эпохи. Несмотря на это, в качестве структуры книги применяется стандартный хронологический принцип, который отчасти пытается упорядочить пеструю парадигму развития отечественной поп-музыки.

Для удобства навигации книга делится на части, каждая из которых охватывает определенный исторический период. Части, в свою очередь, подразделяются на главы с параграфами.

Первая часть обращается к методологическому и медийному наследию поп-музыки. В первой главе приводится аналитический обзор отечественной (в том числе советской) литературы, посвященной изучению популярной музыки. Во второй главе представлен опыт архео-

³ Подробнее см.: Журкова Д. А. Никаких больше вечеринок: русскоязычная поп-музыка в условиях самоизоляции // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма. М.: ГИИ, 2020. С. 533–588.

⁴ Обо всем этом написана обстоятельная монография Юлии Стракович «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке». М.: ИД «Классика – XXI», 2014.

⁵ Оригинальное название композиции – «Прощальное письмо».

логии медиа, а именно – разбор визуального преподнесения эстрадных песен на советском телевидении.

Вторая часть книги посвящена поп-музыке периода перестройки, причем ее функционирование прослеживается на разных медийных носителях. Первые две главы посвящены тематическим коллизиям изменяющейся советской эстрады, которая стремительно теряет свой благообразный облик. Третья глава прослеживает роль музыки в ТВ-программах, причем не обязательно музыкальных, потому что в перестроечное время примечательным образом мутировала не только музыка, но и само телевидение.

Третья часть исследования работает с осмыслением девяностых годов – ключевого периода в трансформации отечественной поп-музыки. В это время открываются новые механизмы функционирования поп-музыки, и в то же время она полностью меняет свой облик, все чаще получая в свой адрес пренебрежительное определение «попса». В первой главе этой части я пытаюсь наметить тематические лейтмотивы времени, намеренно выстраивая свой анализ на максимально раскрученных песнях, ставших музыкальными символами девяностых. Вторая глава посвящена пиршеству визуальных образов, развернувшемуся в рамках пришедшей в Россию клиповой культуры. Третья глава анализирует музыкальный телепроект «Старые песни о главном», который запустил тренд на ностальгию по советскому времени, впоследствии ставший тотальным.

У книги есть альтернативное оглавление, которое «спрятано» в Указателе песен. Оно понравится тем, кто предпочитает клиповое мышление, так как в нем собраны названия всех песен, которые подробно анализируются на страницах книги.

Мне довелось прочесть много слов признательности в тех книгах, на которые я ссылаюсь в своем исследовании. Теперь, когда настала моя очередь поблагодарить людей, которые помогли в создании этой книги, мне трудно никого не забыть. Поэтому я буду благодарить людей, основываясь на простых критериях. Написание этой книги заняло гораздо больше времени, чем я ожидала. Ее появление стало возможным благодаря многим людям: одни поддерживали меня напрямую, читая мои тексты и обсуждая их, другие предоставляли возможность выступить на различных мероприятиях (публичных лекциях и научных конференциях), что тоже приводило к плодотворным дискуссиям, а третьи разными способами помогали мне продолжать исследование даже в периоды, когда я ощущала катастрофическую нехватку времени из-за необходимости заботиться о семье.

Облик этой книги во многом определяет то, что она была написана в тесном общении с моими коллегами сектора «Художественных проблем массмедиа» Государственного института искусствознания. Свою бесконечную благодарность за интеллектуально-питательную и дружескую среду я выражаю Юрию Богомолу, Евгению Дукову, Игорю Кондакову, Наталии Кононенко, Владимиру Мукусе, Елене Петрушанской, Елене Савицкой, Елене Сариевой, Людмиле Сараскиной, Николаю Хренову, Виолетте Эваллье, Александре Юргеновой. В этом же ряду находится фигура моего научного руководителя Екатерины Сальниковой, которая внесла колоссальный научный и человеческий вклад в то, чтобы эта книга состоялась.

Во время исследования мне довелось поучаствовать в трех увлекательных проектах, которые возглавляли Валерий Вьюгин, Лев Ганкин и Александр Горбачев. Все они дали мне неоценимый опыт творческой коммуникации. С двумя последними из перечисленных исследователей мне довелось познакомиться благодаря проектам Института музыкальных инициатив (ИМИ) – некоммерческой организации, которая своей подвижнически-просветительской деятельностью изменила ландшафт российской поп-сцены.

На протяжении всего пути мои научные амбиции поддерживали друзья – Мария Крупник, Любовь Купец, Екатерина Кузнецова.

Эта книга не вышла бы в свет без ежедневной самоотверженной поддержки моей семьи. Спасибо Дмитрию, Владимиру, Ирине и Варваре Герасимовым, а также Татьяне Журковой за то, что они помогают мне счастливо реализовываться во множестве ролей.

Я бесконечно признательна за вдохновляющую вездливость редактору книги Марии Нестеренко, редактору серии «История звука» Евгению Былине и главному редактору «Нового литературного обозрения» Ирине Прохоровой – за широту взглядов и трепетное отношение к современной культуре.

Часть I Предыстория

Глава 1 ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ

Изучение популярной музыки прошло несколько этапов институализации, и большинство исследователей сходятся в том, что этот феномен довольно трудно поддается анализу. Можно выделить три причины, обуславливающие парадокс мнимой простоты формы и сложность ее осмысления.

Во-первых, любая музыка (шире – искусство вообще) вшита в эпоху своего создания и «закодирована» ею. Популярная музыка укоренена в современной повседневности, оттого кажется понятной каждому, простой, а порой – откровенно примитивной. Но простота популярной музыки – лишь иллюзия. Смысл популярной песни (или ощущение его полного отсутствия) не тождественны этой иллюзии простоты. Эту закономерность в свое время афористично сформулировала Татьяна Чередниченко: «Песню понимают все, но едва ли кто-то способен объяснить, что же именно он в ней понимает»⁶.

Во-вторых, зачастую мы судим о популярной песне по тексту, в лучшем случае – по интонационному строению и аранжировке. Однако современная популярная музыка – это синкретический, комплексный феномен, который не только включает в себя визуальные образы, модели поведения, обуславливается формой трансляции и т. д., но и делает малопродуктивным рассмотрение этих компонентов по отдельности. Только понимание взаимообусловленности и взаимодействия всех составляющих может обеспечить адекватное исследовательское восприятие популярной песни.

В-третьих, современные исследователи, занимающиеся популярной музыкой, давно отказались подходить к ней с «линейкой» художественной ценности. Закономерность, вытекающая из двух предыдущих пунктов, заключается в том, что чем примитивнее (с художественной точки зрения) выглядит музыкальная композиция, тем сложнее добраться до ее сути. Существует масса популярных песен, казалось бы, ни о чем, но почему-то именно они становятся хитами, перпеваются и пародируются на все лады, порождают серию мемов, словом, активно включаются в символический оборот современности. Попытки «списать» данный эффект на деградацию массовой культуры и общества как такового сегодня выглядят бессмысленными. Задача исследователя заключается в том, чтобы попытаться разобраться, как эти песни отражают болевые точки/ценности/устремления своей эпохи и конкретного (со)общества.

Анализ «простой» музыки является особой методологической проблемой, к которой неоднократно обращались ученые самых различных специальностей. Эта, по сути, вводная глава посвящена обзору зарубежных и отечественных подходов к изучению популярной музыки, их исторической обусловленности и смысловой продуктивности. Но перед тем как приступить к изложению основного материала, необходимо сделать несколько важных предупреждений.

Прежде всего следует прояснить разницу между созвучными понятиями: популярная музыка и поп-музыка. На сегодняшний день в западной традиции принято разграничивать

⁶ Чередниченко Т. В. Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культура», 1993. С. 5.

их следующим образом. Согласно «Новому музыкальному словарю» Гроува под популярной музыкой понимается музыка, «появление которой совпало с процессами индустриализации в XIX веке и которая отвечает вкусам и интересам городского среднего класса. Соответственно, популярная музыка включает в себя широкий спектр музыкальных жанров от водевилей и шоу менестрелей до хеви-метала»⁷. В свою очередь, поп-музыка понимается как один из жанров популярной музыки, который возник в результате рок-н-рольной революции 1950-х годов и развивается сегодня, активно вбирая в себя элементы различных других жанров популярной музыки⁸.

Если в западной исследовательской практике такое разграничение понятий является устоявшимся, то в России оно только начинает выкристаллизовываться. Поэтому следует оговорить, что в случае с историей отечественной популярной музыки к ней закономерно будут относиться самые различные жанры: массовая песня, эстрадная музыка (в том числе ВИА), рок-музыка и даже бардовская песня, так как все эти направления в тот или иной период были востребованы у самой широкой аудитории. Соответственно, при обзоре этапов развития отечественной научной мысли о популярной музыке я буду обращаться к литературе, посвященной многим из вышеперечисленных направлений.

Ввиду того, что на сегодняшний день популярная музыка является весьма востребованной и хорошо разработанной сферой научных изысканий, данная глава ни в коей мере не претендует на энциклопедичность и обзор всех существующих подходов. Ее цель скорее заключается в прослеживании ключевых парадигм в отечественной науке. Поэтому, например, я не затрагиваю обширную тему исполнительской интерпретации популярных песен, но оговариваю аспекты изучения музыкальных видеоклипов, которые в современной презентации поп-песен нередко затмевают вокально-артистические данные исполнителя.

1960–1970-е годы: популярная музыка в борьбе с кавычками

Не секрет, что советская идеология оказывала принципиальное влияние как на систему создания и функционирования популярной музыки (решающая роль цензуры и формальное пренебрежение коммерческими интересами), так и на видение ее значения (приоритет воспитательной и эстетической функций над развлекательной). Поэтому, несмотря на то что между зарубежными и отечественными исследовательскими парадигмами есть точки пересечения, рассматривать их следует отдельно.

Показательно, что термин «популярная музыка» в среде советских исследователей негласно отвергался, вероятно, не в последнюю очередь потому, что являлся калькой с англоязычного (то есть прозападного) определения. В начале 1970-х годов один из самых маститых, проницательных и «идейно тактичных» советских музыковедов – Арнольд Сохор – формально объяснил неудобство этого определения его жанровой широтой, «так как наряду с эстрадной песней и куплетами из оперетты популярность в тех или иных условиях могут обрести и оперная ария, и фрагмент симфонии, и „серьезный“ романс, явно принадлежащие к другой области»⁹. В данном случае происходит трудноуловимое смещение разговора о *видах* (разновидностях) музыки, на ее *жанры*, которые воплощаются в конкретных музыкальных формах¹⁰.

⁷ Popular music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition / Ed. S. Sadie. Oxford University Press, 2001. Vol. 20. P. 128.

⁸ Lamb B. What Is Pop Music? The Definition from the 1950s to Today. Прямой доступ по ссылке на данный момент заблокирован.

⁹ Сохор А. О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. 1973. № 13. С. 4.

¹⁰ На сегодняшний день, например, уже никого не смущают словосочетания «популярная классическая музыка» или «классика джаза».

Так или иначе, в отечественной научной традиции популярная музыка чаще всего именовалась массовой или эстрадной. Одной из разновидностей массовой музыки была советская массовая песня, которая занимала особое положение как новый жанр музыки для людей новой социальной формации. Понятие эстрадной музыки отчасти воспринималось менее политизированным, нежели понятие массовой музыки, и подразумевало композиции более лирического и развлекательного характера.

Например, в трехтомном издании «Русская советская эстрада» в главах «Песня на эстраде» в понятие эстрадной музыки включаются композиции самого разного жанрово-стилистического генезиса – от цыганских и городских романсов¹¹ до «песен гимнического характера, песен высокого гражданского содержания, в которых преобладает торжественное, патетическое начало»¹². Но гораздо точнее отличительные особенности эстрадного жанра определяет А. Н. Анастасьев во вступительной статье первого тома, посвященной специфике эстрадного искусства в целом. Автор приводит следующие родовые черты эстрады: 1) самостоятельность отдельного номера, из множества и жанрового разнообразия которых складывается «большая форма» эстрадного концерта; 2) яркость, броскость и легкость восприятия эстрадного номера; 3) непосредственное, прямое обращение артиста к зрителю, отсутствие «четвертой стены»; 4) приоритет комического начала¹³.

Отдельный вид массовой музыки в советском искусствоведении составляла западная эстрада. Помещенная в кавычки или заклеянная определением «буржуазная», эта музыка описывалась как идейно чуждая, эстетически ущербная¹⁴, пробуждающая низменные инстинкты¹⁵ и уводящая в наркотическую реальность¹⁶. Таким образом, несмотря на «родовое» свойство популярной музыки преодолевать любые национальные, территориальные и политические барьеры, советские ученые, в силу идеологических причин, старательно стремились развести массовую музыку на «нашу» и «не нашу», на «правильную» и «ложную»¹⁷.

С позиции сегодняшнего дня такое разделение выглядит условным, поскольку предполагает оценочную иерархию «массовых музык». Это разграничение приводило к неизбежному восприятию популярной музыки не только с музыкально-эстетической, но и с социально-идеологической точки зрения. И если в западной научной традиции превалирование социологического ракурса обуславливалось пренебрежительным отношением музыковедов к феномену популярной музыки, то у нас, наоборот, ввиду идеологической важности изучение массовой музыки, в том числе музыковедами, поощрялось, но строго регламентировалось.

Одной из главных интенций советских исследователей было понимание того, что к популярной музыке нельзя подходить с инструментарием традиционного музыковедения. Его недостаточно, во-первых, потому, что законы устройства этой поп-музыки совершенно иные, нежели музыки академической традиции:

¹¹ Зильбербрандт М. И. Песня на эстраде // Русская советская эстрада, 1946–1977: Очерки истории / Отв. ред. Е. Д. Уварова. М.: Искусство, 1976. С. 204–239.

¹² Смирнова Н. И. Песня на эстраде // Русская советская эстрада. С. 237.

¹³ Анастасьев А. Н. Эстрадное искусство и его специфика // Там же. С. 6–28.

¹⁴ Шестаков Г. Ю. Музыка в буржуазной «массовой культуре»: Критические очерки. М.: Музыка, 1986. С. 5.

¹⁵ «Поп-музыка». Взгляды и мнения: Сб. статей / Сост. Э. Фрадкина. Л.: Сов. композитор, 1977. С. 79.

¹⁶ Набок И. Идеологическая функция музыки и современная буржуазная культура // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Л.: Музыка, 1983. С. 31.

¹⁷ Например, Сохор выделял три вида массовой музыкальной культуры, а именно: 1) «масскульт» (или «потребительская» музыка, пропагандирующая капиталистический образ жизни и буржуазные идеалы); 2) демократическая массовая культура (также характерная для западных стран, но содержащая в себе «более или менее развитые социалистические элементы») и, наконец, 3) социалистическая массовая культура (музыка которой «органически соединяет в себе доходчивость, общедоступность, легкость восприятия с богатством, серьезностью, идейной прогрессивностью содержания и высокой художественностью») (Сохор А. Указ. соч. С. 18, 22).

...музыка, обладающая секретом массовости, специфической простотой, часто лапидарностью структуры, требует от исследователя не меньшей, если не большей, тонкости, нежели сложное произведение классики. С этим не всегда мирится сознание профессионала из мира «большой» музыки, привыкшего к определенной иерархии ценностей, которой, как кажется, должны соответствовать и затрачиваемые усилия мысли, и сложность исследовательского «инструментария»¹⁸.

Во-вторых, методологии музыковедения не хватает для анализа феномена, выходящего за рамки «музыкального»: «...изучать массовую музыку <...> необходимо с учетом ее социологической специфики, ее социальных функций в конкретной жизненной обстановке»¹⁹.

Методологической базой для советских музыковедов служила интонационная теория Бориса Асафьева, к которой обращались и зарубежные ученые²⁰. Именно на ее основе созданы доскональные и глубокие отечественные исследования. Среди них: работа Арнольда Сохора²¹, посвященная советской песне первой половины XX века и рассматривающая этот жанр с позиции исторического развития, особенностей бытования и интонационного строения; фундаментальное исследование Владимира Зака²², который разбирает ладовое строение, вариативность песенной формы, взаимодействие слова и мелодики, ритмические и интонационные комплексы; а также трехтомный труд Веры Васиной-Гроссман²³ о вокальной музыке XIX–XX веков, где в качестве примеров активно используется музыка советских композиторов. Помимо этих работ, дискурс о советской массовой песне постоянно поддерживался многочисленными публикациями обзорного характера²⁴.

Насущные и в то же время неоднозначные суждения были связаны, во-первых, с жанровым репертуаром советской массовой песни, а во-вторых, с проблемой «лирического начала». Как выяснялось, массовая песня крайне неохотно подчинялась «политике партии», и в революционных песнях нет-нет да и проступали интонации «мещанской» музыки²⁵, а всенародной любовью все больше пользовались не гимнические, а душевные мотивы. Последние долго находились под подозрением, и поэтому музыковеды порой разносили в пух и прах лирические песни, которые тем не менее, пережив советскую эпоху, до сих пор остаются на слуху²⁶. Лишь в начале 1980-х годов недоверие к интимной тематике постепенно сменилось признанием ее

¹⁸ Житомирский Д. В. Музыка для миллионов (К методологии вопроса) // «Поп-музыка». Взгляды и мнения: Сб. статей / Сост. Э. Фрадкина. Л.: Сов. композитор, 1977. С. 33.

¹⁹ Сохор А. Указ. соч. С. 7.

²⁰ См.: Tagg P. Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice // Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music / Ed. R. Middleton. Oxford University Press, 2000. P. 78–79.

²¹ Сохор А. Русская советская песня. Л.: Сов. композитор, 1959.

²² Зак В. И. О мелодике массовой песни. Опыт анализа. М.: Сов. композитор, 1979.

²³ Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика; Ч. 2. Интонация; Ч. 3. Композиция. М.: Музыка, 1972, 1978.

²⁴ Корев Ю. С. Советская массовая песня. М.: Музфонд СССР, 1956; Бочаров А. Г. Советская массовая песня. М.: Сов. писатель, 1956; Толпакова О. М. Русская народная и советская массовая песня. ВЦСПС Профиздат, 1966; Васина В. А. Романс и песня // Очерки советского музыкального творчества. 1947. Коллективная монография Т. 1. С. 211–234; Нестьев И. В. И песня, и симфония. Листая летопись советской музыки. М.: Молодая гвардия, 1964; Нестьев И. В. Звезды русской эстрады. М.: Сов. композитор, 1970; Матвеева Е. А. Песня и время (о советской массовой песне). М.: Знание, 1977; Матвеева Е. А. Советская массовая песня 70–80-х годов. М.: Знание, 1982; статьи М. И. Зильбербрандт и Н. И. Смирновой в: Русская советская эстрада. Очерки истории: В 3 т. М.: Искусство, 1976–1981.

²⁵ См.: Нестьев И. В. Массовая песня // Очерки советского музыкального творчества. 1947. Т. 1. С. 235–276.

²⁶ Вот одно из подобных суждений: «Много места в песенном быту фронта заняли сентиментальные эстрадные песенки, интимно-романсного либо джазового склада, воспевающие будни окопного быта или образы рядовых воинов („Темная ночь“, „Случайный вальс“, „Давай закурим“, „Мишка-одессит“). Но эти „фронтовые шлягеры“ быстро отцветали, не оставив глубокого и прочного следа в песенном репертуаре народа» (Нестьев И. Советская массовая песня. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1946. С. 18).

роли. Но и тогда развитие лирического направления понималось в перспективе взаимосвязи «с общими процессами становления социалистического общества: вступлением его в новую, более высокую фазу развития»²⁷.

В потоке советских массовых песен было множество конъюнктурных, «проходных» сочинений, но в нем же рождалось и немало шедевров, вплоть до сегодняшнего дня активно циркулирующих в музыкальном словаре эпохи. Политический заказ отчасти преодолевался с помощью углубления в анализ собственно эстетической сферы, сосредоточенности на исследовании музыкально-поэтических закономерностей. Как раз этот аспект и обуславливает методологическую ценность советских музыковедческих работ на современном этапе изучения «легкой» музыки.

Совсем иначе обстояло дело с изучением зарубежной популярной музыки в СССР. Зачастую советские исследователи, говоря о западной массовой/популярной музыке или культуре брали это словосочетание в кавычки, тем самым указывая на его условность и (или) фиктивность²⁸. Для усиления эффекта отчуждения от такой музыки в название работы часто выносились слова «кризис», «критика» (и их производные), так как только в свете такого подхода можно было официально заниматься явлениями западной культуры в СССР²⁹. Кроме того, идеологическая подоплека обуславливала явно выраженное смещение исследовательского ракурса в сторону социологии (зачастую – спекулятивной) и вела к крайне скупому разговору о собственно музыкальных особенностях зарубежной поп-культуры³⁰.

Однако антибуржуазная позиция советских исследователей, во-первых, не отменяла возможность искренней *внутренней* симпатии к иностранной популярной музыке (подобный феномен «двоемыслия» подробно описан Алексеем Юрчаком)³¹. Во-вторых, несмотря на железный занавес, отечественные ученые были хорошо осведомлены о зарубежных подходах к изучению «легкой» музыки³². Наконец, несмотря на давление идеологии, они выявляли перспективные, в своей сути до сих пор актуальные, ракурсы в анализе популярной музыки.

Среди важных тем поднимались вопросы мифотворческого характера популярной музыки и массовой культуры в целом³³, ритуально-экстазного характера массовых музыкальных действий³⁴. Но так как эти ракурсы были возможны лишь в отношении буржуазной «массовой культуры», то описывались они исключительно в негативном, оценочно-осудительном ключе.

На фоне всех этих перипетий, во многом определявшихся политической обстановкой, особого внимания заслуживают исследования Валентины Конен. Она, имея смелость заниматься в СССР американской музыкой, смогла сформировать собственную, историко-методологическую парадигму. Начав с генезиса национальной американской музыки³⁵, в дальнейшем

²⁷ Алексеева Л. Н. Поэтический мир современной песенной лирики. М., 1983. С. 7.

²⁸ См., например: «Поп-музыка». Взгляды и мнения: Сб. статей / Сост. Э. Фрадкина. Л.: Сов. композитор, 1977.

²⁹ См., например: Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей / Под ред. Л. Н. Раабена, вып. 1–5, 1972–1983; *Чередищченко Т. В.* Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985; *Шестаков Г. Ю.* Музыка в буржуазной «массовой культуре»: Критические очерки. М.: Музыка, 1986.

³⁰ См., например, *Шнейерсон Г.* Американская песня. М.: Сов. композитор, 1977.

³¹ *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. См., в частности, главу «Воображаемый Запад». С. 311–403.

³² См., например, следующие исследования: *Шнейерсон Г.* Музыка в действии // Статьи о современной зарубежной музыке, очерки, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1974. С. 64–86 (впервые статья была опубликована в журнале: Советская музыка. 1972. № 4); *Сущенко М. В.* Некоторые проблемы социологического изучения популярной музыки в США // Критика современной буржуазной социологии искусства. М.: Наука, 1978. С. 239–271; *Шестаков Г. Ю.* Указ. соч.; *Чередищченко Т. В.* Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985.

³³ *Шестаков Г. Ю.* Указ. соч. С. 23–28.

³⁴ *Набок И.* Указ. соч. С. 32.

³⁵ В 1946 году В. Д. Конен защитила докторскую диссертацию, которая в дальнейшем легла в основу ее книги «Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США». Первое издание состоялось в 1961-м, а два после-

подробно занимаясь джазом³⁶ и, в частности, блюзом³⁷, Конен пришла к построению концепции «третьего пласта», в которой был представлен длительный путь эволюции популярной музыки, начиная с позднего Средневековья вплоть до XX века. Благодаря концепции Конен современная популярная музыка (в том числе советская массовая песня) переставала быть феноменом «сегодняшнего дня», возникшим из ниоткуда, а начинала пониматься как закономерная и неотъемлемая часть общемирового музыкального процесса, с не менее насыщенной историей, чем «музыки» профессиональной или фольклорной традиции. Впоследствии концепция Конен ляжет в основу большинства серьезных отечественных исследований о джазе и роке, речь о которых пойдет чуть ниже.

Наряду с музыковедами и социологами значительный вклад в понимание функционирования популярной музыки внесли аналитики массмедиа (или, как тогда говорили, средств массовой коммуникации – СМК). Однако тесная взаимосвязь того же телевидения и популярной (эстрадной) музыки была осознана далеко не сразу. Ввиду просветительской установки всей советской культуры работы 1960–1970-х годов в обсуждении вопросов взаимодействия музыки и телевидения отдавали явное предпочтение «серьезным» жанрам (опере, балету, симфонии, инструментальному и камерно-вокальному творчеству)³⁸.

Коллективная монография «Телевизионная эстрада»³⁹, вышедшая в 1981 году, и сегодня поражает актуальностью поднятых проблем и прозорливостью суждений. Во-первых, авторы одними из первых открыто заговорили о важности развлекательной функции эстрады. Несмотря на то что главной ее задачей формально называется идейно-воспитательная, по содержанию самих текстов в центре исследовательского внимания находится именно развлекательная⁴⁰. Во-вторых, авторы стремились подойти к этой, считавшейся несерьезной, сфере максимально серьезно и показать, что для ее анализа необходимы собственные, особые методы.

Таким образом, к середине 1980-х годов в советской науке оформились три направления (во многом схожие с западными), которые брались за изучение популярной музыки. Преобладающим направлением было социологическое, правда, сильно искаженное идеологическими диссонансами. Музыковедческий подход был наиболее сильно представлен в исследованиях, посвященных советской массовой песне. Наконец, «неожиданно» плодотворным оказался только формировавшийся инструментальный медиаисследований. Как и зарубежным ученым, отечественным аналитикам популярной музыки нередко приходилось преодолевать как внутренние (профессиональные), так и внешние (институциональные) предубеждения в отношении предмета изучения. Но из-за давления идеологии советским исследователям это было сделать, с одной стороны, проще, так как популярная музыка понималась как важнейшее средство пропаганды. Но, с другой стороны, в силу этих же условий, им было гораздо сложнее подойти к анализу этого феномена по-настоящему объективно.

1980–1990-е: перестройка эстрады и ее осмысление

Перестройка и распад СССР полностью перекроили существовавшую картину мира как в отношении самой популярной музыки, так и в подходах к ее изучению. В это десятилетие, с

дующих переиздания в 1965 и 1977 годах.

³⁶ Конен В. Д. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984.

³⁷ Конен В. Д. Блюзы и XX век. М.: Музыка, 1980.

³⁸ В частности, упор на классическую музыку прослеживается в ряде следующих работ: Григорьянц Н. Н. На экране – музыка (Из опыта работы редактора). М., 1967; Дворниченко О. И. Музыка как элемент экранного синтеза: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1975; Музыка и телевидение: Сб. В. 1. М.: Сов. композитор, 1978.

³⁹ Телевизионная эстрада / Отв. ред. Ю. Богомолов и Ан. Варганов. М.: Искусство, 1981.

⁴⁰ Особенно ярко и убедительно в ее защиту высказывается Валентин Михалкович. См.: Михалкович В. Развлекательные передачи ТВ и «эффект эксцентричности» // Телевизионная эстрада. М.: Искусство, 1981. С. 53–70.

одной стороны, были во многом сняты идеологические ограничения, что позволило исследователям быть максимально смелыми в своих выводах. А с другой, от постепенно уходящей в прошлое советской эпохи новая научная парадигма успела унаследовать основательность подходов и добротную методологию.

Для данного этапа отечественных исследований о популярной музыке характерна работа с большими массивами музыкальной культуры, проявляющаяся в стремлении отразить те или иные тенденции на стилистически разнообразном материале и на протяженном временном отрезке. Особенно востребованным оказывается междисциплинарный подход, в котором анализ музыкальных произведений становится неотделим от изучения социокультурных условий их бытования. Так начинает формироваться культурологическая парадигма исследований популярной музыки, очень схожая в своих интенциях с западными *popular music studies*. В ее рамках, во-первых, постепенно снимается противоречие между «высокими» и «низкими» жанрами, «легкой» и «серьезной» музыкой – границы между ними становятся предельно подвижными, взаимообусловленными и требующими комплексного (совместного) рассмотрения. Во-вторых, помимо жанрового плюрализма, исследователи обнаруживают исторические параллели и закономерности в бытовании популярной музыки, что впоследствии станет объектом исследования фундаментальных работ⁴¹.

В этом периоде необходимо выделить исследование Анатолия Цукера⁴², посвященное взаимопроникающим тенденциям в академической и популярной музыке XX века; монографию Валерия Сырова⁴³, рассматривающего генезис рок-музыки, и работы Евгения Дукова⁴⁴, прослеживающего закономерности бытования «легких жанров» в ракурсе городской и развлекательной культуры. Эти исследования, на стыке музыковедения, социологии и культурологии, выявили тесную связь популярной музыки и музыки академической; показывали, как средства технической фиксации музыки (от нотной до звуковой записи) влияли на ее развитие; анализировали, какую роль в различных жанрах играли принципы новизны и канона. Развивая методологию Валентины Конен, эти авторы писали о том, что популярная музыка, появление которой по привычке приписывалось XIX веку, на самом деле всегда присутствовала в истории культуры.

Отдельного внимания в этом круге авторов заслуживает Татьяна Чередниченко, наравне с музыкальным авангардом занимавшаяся и советской массовой культурой⁴⁵. В своей первой монографии «Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный „авангард“ и поп-музыка в системе буржуазной идеологии» (1985)⁴⁶ Чередниченко, несмотря на жесткое идеологическое давление, впервые на страницах академического издания разбирала творчество западных певцов и рок-групп, таких как: Элвис Пресли, Rolling Stones, Grateful Dead, Edgar Broughton Band, Velvet Underground, Дэвид Боуи. Резонанс этой книги, замечает Федор Шак, был подобен эффекту троянского коня:

Исследователь критически высказывался о вытесняемом цензурой феномене, однако даже такая негативная позиция была наделена

⁴¹ См., в частности: Сапонов М. А. Менестрели. Очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М.: ПРЕСТ, 1996; Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 1999.

⁴² Цукер А. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993.

⁴³ Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1997.

⁴⁴ Дуков Е. В. Музыкальная пропаганда в СССР: состояние и перспективы. М., 1989; Дуков Е. В. Слушатель в мире музыки с культурно-исторической точки зрения // Вопросы социологии музыки / Ред. Е. В. Дуков. М., 1990. С. 46–99; Дуков Е. В. Апологий развлечения // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 89–92.

⁴⁵ Это же качество демонстрируют Анатолий Цукер, кандидатская диссертация которого была посвящена творчеству Шостаковича; и Валерий Сыров, защищавший свою кандидатскую диссертацию по симфоническому творчеству Бориса Тищенко.

⁴⁶ Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985.

информационной ценностью, поскольку, убрав из нее обязательное марксистское содержание, читатель получал возможность ознакомиться с труднодоступным в СССР материалом⁴⁷.

Более того, на страницах этой книги Чередниченко подступает к своей будущей концепции советской массовой культуры. В частности, она рассматривает взаимодействие «Ты» и «Я» в текстах поп-песен, анализирует, почему сюжетной основой современных хитов является тема любви, а в качестве музыкальной основы выступает танец. Попутно автор хлестко проходит по особенностям имиджа зарубежных поп-звезд.

Исследовательский алгоритм, сформированный Чередниченко на материале западной поп-культуры, впоследствии оказался актуальным и для анализа отечественных реалий. Ее следующая книга «Между „Брежневым“ и „Пугачевой“: Типология советской массовой культуры» (1993)⁴⁸ стала новой вехой в осмыслении популярной музыки. Советская эстрадная музыка рассматривается в этой монографии сквозь призму социально-политических процессов, происходивших в стране на протяжении XX века. Несомненным достоинством книги является сочетание панорамного взгляда с хирургической точностью определений, особенно цепких в отношении музыкально-жанрового генезиса шлягеров. Однако стоит отметить, что идеологическая подоплека и непосредственная включенность Чередниченко в анализируемый период порой придавали ее суждениям излишнюю оценочность. Впрочем, это свойство – погруженность исследователя в анализируемую эпоху и его зависимость от личностного опыта – западная наука о популярной музыке уже давно признала одной из неизбежных своих составляющих⁴⁹.

Еще одно направление исследований, мощно заявившее о себе в середине 1980-х годов, связано с рок-музыкой. Следует отметить, что публикации о роке как публицистического, так и исследовательского характера начали появляться в СССР еще в 1970-е годы⁵⁰. Но ввиду того, что рок-культура зачастую понималась как часть «буржуазной массовой культуры», то и отношение к ней исследователей было окрашено в соответствующие идеологические тона. С началом перестройки из подполья неофициальной культуры начали выходить не только отечественные рок-группы, но и профессионально анализирующие этот вид музыки ученые⁵¹. Разработанные на базе рок-музыки исследовательские подходы нельзя обойти стороной, так как они способствовали осмыслению функционирования и анализу популярной музыки в целом.

Постепенно начинает складываться отдельный и весьма обширный массив аналитической литературы о рок-музыке, который подробно рассмотрен в кандидатской диссертации⁵² и в книге⁵³ Елены Савицкой. Исследования, посвященные рок-музыке, весьма условно можно разделить на три направления. Первое составляют энциклопедические, справочно-обзорные издания. Второй пласт образуют литературоцентричные труды, концентрирующиеся на

⁴⁷ Шак Ф. М. Научное осмысление джаза и массовой музыки в СССР: социокультурная составляющая // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия. Сборник материалов Международной научной конференции 14–19 апреля 2014 года / Ред.-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. М.: Нобель-пресс, 2014. С. 667.

⁴⁸ Чередниченко Т. В. Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культура», 1993.

⁴⁹ См., например: Middleton R. Introduction: Locating the Popular music text // Reading pop. Approaches to textual analysis in popular music / Ed. R. Middleton. Oxford University Press, 2000. P. 10.

⁵⁰ См., например, книги Олега Феофанова: Феофанов О. А. Тигр в гитаре. М.: Дет. лит., 1969 (2-е изд. – «Музыка бунта. Очерк о биг-бите», 1975, 3-е изд. – «Рок-музыка вчера и сегодня», 1978).

⁵¹ См., в частности, работы Ларисы Березовчук (Березовчук Л. Проблема аналитического описания произведения в рок-музыке: соотношение текста и контекста // Молодежь и проблемы современной художественной культуры. Л., 1990. С. 29–55) и Татьяны Диденко (Диденко Т. Рок-музыка: на пути к большой форме // Советская музыка. 1987. № 7. С. 23–29).

⁵² Савицкая Е. А. Принципы стилиобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х гг.): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999.

⁵³ Савицкая Е. А. Прогрессив-рок: герои и судьбы. М.: Чехов: Галин А. В., 2015.

анализе текстов рок-песен⁵⁴. Наконец, в третью группу входят музыкально-стилистические работы, которые после книг А. Цукера и В. Сырова, выявивших взаимодействие рок-музыки с другими видами музыки, становятся все более специализированными и узконаправленными.

С позиции изучения популярной музыки исследования о роке важны потому, что сформировали не только алгоритмы анализа «массовых жанров», но и определенное отношение к популярной музыке в целом. Во-первых, рок-исследования в очередной раз подтвердили важность социокультурной составляющей в анализе массовых видов музыки⁵⁵. Во-вторых, они обусловили некоторый перекося в сторону анализа текстов, что вполне предсказуемо по причине литературоцентричности и самого русского рока. На волне изучения рок-поэзии со временем появляются филологические работы, скрупулезно анализирующие слова поп-песен⁵⁶. Очевидно, что поп-музыка проигрывает в плане смыслов, заложенных непосредственно в текстах песен, в метафоричности языка рока⁵⁷. Соответственно, в-третьих, рок-культура и ее исследователи во многом определили отношение к поп-музыке в целом. Рок начал пониматься как «высокий» жанр популярной музыки, а в более радикальных воззрениях – полностью обособляться от нее. Но, на мой взгляд, такое отмежевание часто оказывается искусственным, потому что, с одной стороны, поп-музыка активно заимствует в своей практике «наработки» рок-музыки. С другой стороны, часто рок-композиции достигают верхних строчек хит-парадов и, соответственно, становятся неотъемлемой частью массового музыкального словаря. Таким образом, граница между рок- и поп-«музыками» оказывается предельно подвижной, что позволяет применять методологию рок-музыки по отношению и к поп-музыке, особенно в части выявления социокультурных и музыкальных закономерностей.

2000–2010-е: изучение видеоклипов и переосмысление советской песни

Несмотря на то что дискурс о современной популярной музыке малопродуктивен без анализа визуальной составляющей, в отечественной науке до сих пор не получил систематического изучения феномен музыкальных клипов. В середине 1990-х годов, в связи с появлением в нашей стране и стремительным разрастанием индустрии музыкального видео, стало крайне востребованным понятие клипового мышления, часто выступавшее в роли неутешительного диагноза современному обществу. Однако и попытки осмыслить этот феномен в своей сути немногим отличались от него самого: были фрагментарными, пестрили яркими метафорами, но не стремились дать некую целостную, законченную систему представлений.

Формально за последнее время накопилось относительно большое количество работ, обсуждающих музыкальные клипы. Но их авторы лишь успевают наметить контуры явления, нащупывая его, как части «слона», под тем или иным углом – искусствоведческим⁵⁸, лингви-

⁵⁴ Наиболее последовательным в воплощении этой концепции является сборник научных трудов «Русская рок-поэзия. Текст и контекст», вышедший с 1998 года под редакцией Юрия Доманского. С 2013 года выпускается как периодический электронный журнал на базе Уральского государственного педагогического университета.

⁵⁵ Все три обозначенных направления исследований рок-музыки не обходят стороной ее социокультурную составляющую. Первые (особенно публицистично-мемуарные издания) описывают быт той или иной эпохи, в которую творила конкретная группа; вторые – литературоцентричные – сопоставляют поэтических образов с социальными (политическими и повседневными) реалиями. Наконец, третьи соотносят творчество тех или иных музыкантов с их образованием и принадлежностью к тому или иному общественному классу, что, как бэкграунд, сказывается на их профессиональной самореализации и музыкально-стилистическом почерке.

⁵⁶ См., например: Григорьева Т. А. Стереотипность шлягера как текста массовой культуры: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

⁵⁷ Недаром слова рок-песен относят к поэзии и нередко выпускают отдельными сборниками стихов, а в отношении поп-песен такая процедура выглядит чем дальше – тем более абсурдной.

⁵⁸ См., например: Яковлев Е. Кинофильм и видеоклип: эстетическая оппозиция // Вестник Московского университета. Серия 7 «Философия». 1998. № 4; Кулик И. Обои цвета телевизионного снега // Искусство кино. 2001. № 2; Конфедерат О.

стическим⁵⁹, коммуникационным⁶⁰, философским⁶¹, изредка – культурологическим⁶². В отличие от западных источников у нас до сих пор существует лишь одна монография, более или менее системно рассматривающая феномен клипа, – это книга Эрики Советкиной «Эстетика музыкальных видеоклипов» (2005)⁶³. Автор стремится рассмотреть «генеалогию» музыкального клипа в таких жанрах, как киномюзикл, киномузыка и музыка театра, а также в явлениях светомузыки и мультимедиа. Есть даже попытка систематизация клипов, во-первых, по технологии изготовления изображения (оригинальные, анимационные⁶⁴), во-вторых, по типу изложения изобразительного материала (документальные, сюжетные, эклектико-коллажные, смешанные, фоновые, хореографические, фильмовые, смешанные)⁶⁵. Однако Советкина не выходит за рамки формального перечисления и не успевает проанализировать главное – смыслы, которые транслируют приводимые ею в качестве примеров клипы.

Поэтому с позиции задач определения генезиса видеоклипов, их систематизации и описания, на мой взгляд, гораздо продуктивнее оказываются идеи, высказанные в статьях Франциски Фуртрай⁶⁶, Натальи Самутиной⁶⁷ и Татьяны Шеметовой⁶⁸. Так, Ф. Фуртрай видит предтечи возникновения формы видеоклипа в коллажной технике живописи и в дизайне. Коллаж еще до появления клипов отразил «фрагментарность, хаотичность и хрупкость бытия в эпоху мировых войн»⁶⁹. А дизайн с его стремлением к эстетизации товаров актуализировал форму видеоклипа как «художественной рекламы» поп-исполнителей⁷⁰. В свою очередь, Н. Самутина предлагает две, на мой взгляд, весьма эффективные системы классификации клипов. Первая из них базируется на отношении к нарративу (нарративные^{71/}

не-нарративные⁷² клипы), а основанием для второй классификации является доминирующая задача, формирующая визуальный тип⁷³. Т. Шеметова предлагает еще несколько подхо-

В. Клип как модель художественного текста. Русская секвенция в фильме «Чемоданы Тульса Люпера» (2005, режиссер П. Гринуэй) // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 22. С. 178–181.

⁵⁹ См., например: *Шарифуллин С. Б.* Семантический анализ вербально-иконических текстов (на материале музыкальных клипов) // Вестник Красноярского государственного педагогического университета имени В. П. Астафьева. 2010. № 2. С. 257–261.

⁶⁰ См., например: *Мясникова М. Я.* Экранно-клиповое моделирование на телевидении // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2012. Т. 98, № 1. С. 31–39; *Чернышов А. В.* Секреты песенного видео // ЭНЖ «Медиамузыка». 2014. № 3. Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html, Дата обращения: 04.07.2023.

⁶¹ Клип как ведущий язык массовой коммуникации: возможности и пределы аналитики (материалы теоретического семинара). Философский факультет СПбГУ, 22 мая 2002 г. // *Studia culturae*. 2002. № 3. С. 175–190.

⁶² См., например: *Богомолова О. Ю.* Видеоклип. Происхождение вида // *Ракурсы*: Вып. 7 / Ред. А. А. Новикова. М.: ЛЕНАНД, 2008; *Дружкин Ю.* Песня от 1970-х до 1990-х. Что дальше? (Кризис отечественной песни и его культурно-исторические корни) // *Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков*: Сб. ст. М.: ГИИ, 2010. № 1. С. 7–53.

⁶³ *Советкина Э. В.* Эстетика музыкальных видеоклипов. М.: ТРИАДА Лтд, 2005.

⁶⁴ Там же. С. 61.

⁶⁵ Там же. С. 62.

⁶⁶ *Фуртрай Ф.* Явление клиппинга в современной массовой культуре: опыт культурологического анализа // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2009. Т. 2. № 1–4. С. 126–134.

⁶⁷ *Самутина Н.* Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня // Неприкосновенный запас. 2001. № 6. Режим доступа: <http://www.iek.edu.ru/projects/ppnsamu3.htm>. Дата обращения: 04.07.2023.

⁶⁸ *Шеметова Т.* Клиповая культура или некоторые подходы к описанию музыкального клипа // Наука ТВ. 2010. № 7. С. 293–299.

⁶⁹ *Фуртрай Ф.* Указ. соч. С. 129.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Автор приводит три типичных нарративных пласта для видеоклипов: 1) выступление музыкантов на сцене (на живом концерте) или запись в студии; 2) разыгрываемая история с участием музыкантов; 3) отдельная история с профессиональными актерами, соответствующая песне. При этом, как замечает Н. Самутина, за счет монтажа чаще всего эти сюжетные линии пересекаются (*Самутина Н.* Указ. соч.).

⁷² Помимо самых распространенных танцевальных видео, к этому типу принадлежат «различные абстрактные и ассоциативные клипы, построенные на наборах визуальных метафор, ассоциативном течении образов, развитии темы в абстрактных вариациях» (*Самутина Н.* Указ. соч.).

дов к описанию клипов. Во-первых, семиотический – рассматривающий видеоклип как поликодовый текст. Во-вторых, культурологический подход, который предоставляет возможность через алгоритм «формульного повествования» Кавелли «описать весь комплекс значений, который несет конкретный исполнитель, то есть его формулу, и проследить, как эта формула вписана в тот культурный сегмент, который она представляет, как она отражает этот культурный сегмент и участвует в его формировании»⁷⁴. Наконец, третий подход связан с эстетическим описанием клипа и строится на выявлении точек максимальной аттрактивности, которые возникают на пересечении вербальных, иконических и музыкальных кодов⁷⁵.

Однако существует негласное предубеждение о вторичности (если не второсортности) отечественной индустрии музыкального видео. Безусловно, по многим внешним параметрам российский шоу-бизнес копирует западные стандарты, но в процессе этого копирования неизбежно возникают большие смысловые «зазоры», а также проявляются специфические социокультурные тренды.

На фоне не озвучиваемого, но подразумеваемого в научном сообществе пренебрежения к современной российской поп-музыке наблюдается исследовательский бум в отношении советской массовой музыкальной культуры и, в частности, советской массовой песни. Переосмысление началось еще в 1990-е годы в отдельных статьях отечественных и зарубежных исследователей и достигло определенного пика в 2000-х, став темой развернутых научных жанров (монографий, диссертаций и разделов в учебниках по истории музыки). Ренессанс в изучении советской массовой музыки, как и советской культуры в целом, во многом был связан с изменением политической ситуации, стремлением осмыслить историю исчезнувшей страны и обусловлен возможностью с новых позиций проанализировать всем хорошо знакомые явления.

Одним из магистральных подходов в отношении советской массовой музыки стало стремление выявить ее мифологическую (мифотворческую) составляющую. Очень условно исследования, посвященные соотношению мифологии и идеологии в советской массовой музыке, можно разделить на два типа. В первых ставится цель реконструировать исторические условия возникновения идеологически заданных мифов. В частности, в статьях Татьяны Горяевой⁷⁶, Владимира Коляды⁷⁷, Елены Петрушанской⁷⁸, Марины Раку⁷⁹, Виктории Тяжельниковой⁸⁰ анализируются декларативные документы эпохи, приводятся воспоминания современников, обсуждаются вопросы, связанные со способами и средствами музыкальной пропаганды. В свою очередь, другие исследователи больше озабочены пониманием ментально-идеологической основы советских мифов и их смысловых доминант. Например, Феликс Розинер для классификации советской массовой песни применяет методологию волшебной сказки Владимира Проппа⁸¹, а Раиса Абельская и Симха Кацман – концепцию карнавальности Михаила Бахтина⁸².

⁷³ В соответствии с ней автор разделяет клипы на: 1) ориентированные на максимальное представление телесности исполнителя; 2) ориентированные на выражение стиля исполнителя (как музыкального стиля, так и стиля жизни); и 3) ориентированные на выражение смысла песни (в этом жанре предпочитают работать исполнители и режиссеры, претендующие на интеллектуальность своего творчества) (Там же).

⁷⁴ Шеметова Т. Указ. соч. С. 295.

⁷⁵ Там же. С. 295–297.

⁷⁶ Горяева Т. «Великая книга дня»: Радио и социокультурная среда в СССР в 1920–30-е годы // Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнген. СПб.: Академический проект, 2005. С. 59–75.

⁷⁷ Коляда В. Аудиодокументы в коммуникационной среде СССР 1920–30-х годов // Там же. С. 76–88.

⁷⁸ Петрушанская Е. О «мистической» природе советских массовых песен // Russian Literature. 1999. № XLV. Р. 87–102; Петрушанская Е. Эхо радиопросвещения в 1920–30-е годы: Музыкальная гальванизация социального оптимизма // Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнген. СПб.: Академический проект, 2005. С. 113–132.

⁷⁹ Раку М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 184–203.

⁸⁰ Тяжельникова В. С. Советская песня и формирование новой идентичности // Отечественная история. 2002. № 1. С. 174–181.

⁸¹ Розинер Ф. Советская волшебная массовая песня // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко.

Одной из самых востребованных тем становится песенная мифология концепта родины, которая подробно разбирается в работах Ханса Гюнтера⁸³, Светланы Бойм⁸⁴, Веры Лелеко⁸⁵ и Елены Степановой⁸⁶.

Отдельное направление составляют историко-музыковедческие исследования, посвященные описанию направлений и стилей советской эстрадной музыки. Нередко эти работы являются частью учебных пособий⁸⁷, но даже в рамках достаточно строгого академического жанра отдельные авторы проявляют яркую индивидуальность в постановке вопросов, обозначении тенденций и в анализе, казалось бы, известных явлений. Таковы работы вышеупомянутых Евгения Дукова⁸⁸, Анатолия Цукера⁸⁹, а также Барбары Швайцерхоф⁹⁰, Елизаветы Уваровой и Леонида Левина⁹¹.

Среди современных отечественных публикаций о популярной музыке особое место занимают исследования Юрия Дружкина. Две его монографии «Метаморфозы телепесни» (2012)⁹² и «Песня как социокультурное действие» (2013)⁹³, несмотря на малый тираж, задают большие концептуальные перспективы в изучении популярной музыки.

Подводя предварительные итоги, можно отметить следующие проблемные и вместе с тем перспективные направления в развитии отечественных исследований о популярной музыке.

Во-первых, существует острая необходимость соотнесения отечественных подходов с парадигмой западных исследований, как минимум – знакомство с ней. Как ни странно, но в закрытом Советском Союзе зарубежную исследовательскую методологию знали гораздо лучше, нежели сегодня – в эпоху глобализации и интернета.

Во-вторых, при достаточно обширном массиве литературы, посвященной советской массовой музыке, наблюдается явный провал в изучении современной российской поп-музыки. Безусловно, данный пробел можно списать на «недоброкачественность» самого материала, мол, по художественно-эстетическим критериям нынешняя поп-музыка не идет ни в какое сравнение с советской эстрадой. С этим заявлением действительно сложно поспорить. Но сегодня к анализу поп-музыки необходимо подходить не с точки зрения художественной ценности, а с желанием разобраться, почему эта музыка столь популярна. Какие подсознательные

СПб.: Академический проект, 2000. С. 1007–1009.

⁸² Абельская Р. Ш., Кацман С. И. Советская массовая песня как карнавальный жанр (к концепции преподавания истории литературы советского периода) // Дискуссия. 2015. № 9 (61). С. 116–124.

⁸³ Гюнтер Х. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. М., 1997. № 4. С. 46–61.

⁸⁴ Бойм С. Советские песни: «Спокойной ночи, родина», «Гуд бай, Америка»: опыт сравнительной мифологии // Культурологические записки. Вып. 13. М.: ГИИ, 2011. С. 382–394.

⁸⁵ Лелеко В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (вторая половина 1950-х – начало 1980-х годов): Дис. ... канд. культурологии. СПб., 2011.

⁸⁶ Степанова Е. А. «Все проходит. Остается Родина – то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт. 2015. № 4. С. 28–42.

⁸⁷ Иванова Л. И. Советская песня // Современная отечественная музыкальная литература. М.: Музыка, 2005. С. 103–164; Лихачева И. В. Массовая песня // История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917–1941 / Под ред. М. Е. Тараканова. М.: Музыка, 1995. С. 74–89.

⁸⁸ Дуков Е. В. Эстрадная музыка // История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917–1941 / Под ред. М. Е. Тараканова. М.: Музыка, 1995. С. 90–112.

⁸⁹ Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы: Учебное пособие. Ростов-н/Д.: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2008.

⁹⁰ Швайцерхоф Б. Советская эстрада // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 999–1006.

⁹¹ Левин Л. И., Уварова Е. Д. Бытовая и прикладная музыка // История русской музыки: В 10 т. М.: Музыка, 2004. Т. 106: 1890–1917 / Под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. С. 756–802.

⁹² Дружкин Ю. С. Метаморфозы телепесни. М., 2012.

⁹³ Дружкин Ю. С. Песня как социокультурное действие. М.: ГИИ, 2013.

потребности обыкновенного человека она воплощает/отображает/формирует? Как эта музыка характеризует свою эпоху?

В-третьих, и в связи со всем вышесказанным необходимо четко понимать, что внешняя (а порой и показная) бессмысленность содержания поп-песен отнюдь не равна тем смыслам, которые они транслируют своим слушателям и *о своих слушателях*.

Глава 2

ЭСТРАДНАЯ МУЗЫКА НА СОВЕТСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

В советское время официальная идеология возлагала на песенный жанр большую ответственность за морально-нравственный облик народа, что предполагало разговор на непреходящие темы и наличие критериев профессионального качества произведений. Эстрадная музыка нередко становилась повесткой дня Всесоюзных съездов композиторов, где скрупулезно разбирались достоинства и проколы авторов-песенников⁹⁴. Однако даже многочисленные идеологические фильтры не могли полностью очистить песенный поток от «инородных элементов». Существовало две основные претензии, предъявляемые к эстрадным песням: преобладание личностно-интимного содержания над общественно-гражданским; проникновение в музыкальную ткань ритмов зарубежных танцев (твиста, рок-н-ролла, буги-вуги и т. д.), а также интонаций старинных мещанских, а еще хуже – цыганских романсов. Это положение очень выразительно иллюстрирует цитата из проекта доклада Т. Хренникова на Всесоюзном съезде Союза композиторов СССР с правками В. Кухарского (1962):

Надо честно признать, что образцы откровенной безвкусицы проникли и в массовый музыкальный быт последних лет, в частности, в область эстрадной песни. Здесь свою роль сыграли и усилившийся приток зарубежной легкожанровой продукции, не всегда доброкачественной, и чрезмерная уступчивость отдельных композиторов и исполнителей, охотно потрафляющих невзыскательным вкусам. Я не буду приводить большого количества примеров – они уже не раз фигурировали на наших пленумах последних лет. Напомню только о справедливой критике некоторых эстрадных опусов Эдуарда Колмановского: этот безусловно способный композитор, завоевавший известность своей удачной песней «Я люблю тебя, жизнь», в последнее время прельстился шумным эстрадным успехом и стал усиленно воскрешать уныло-слезливый «интим» (эти слова подчеркнуты, а фрагмент отчеркнут на полях и написан комментарий: «жаргон») – явно мещанского пошиба. Стоит подчеркнуть, что потакание неразвитым вкусам людей, не сумевших смолodu приобщиться к хоровому искусству, – дело нехитрое, но я бы сказал, очень опасное и злое. Ибо каждая мещанская песенка, как вредный грибок, быстро распространяется в быту, рождая среди неустойчивой молодежи ответный поток подражаний, формируя ее эстетический кодекс⁹⁵.

Суть неизбежных противоречий красноречиво сформулировала Татьяна Чередниченко:

Советская эстрада несла на себе груз идеологической серьезности, ее проверяли агитпроповскими критериями, тяжесть которых нависала «санкциями». В то же время при всех сакрализаторски-карательных

⁹⁴ См.: *Махрасев Л.* XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга – Петрограда – Ленинграда): Хронограф музыкальной эстрады 1900–1980 годов. СПб.: Композитор, 2006. Вот несколько цитат, передающих пафос возложенных на советскую песню функций: «Советские музыканты неоднократно подчеркивали: в массовых жанрах заложен идеологический заряд огромной силы. <...> массовый музыкальный быт формирует вкусы, нравственность, идейно-эстетические позиции людей, в особенности молодежи <...> нужно, в частности, решительно поднять идейно-художественный уровень музыкального репертуара клубов, домов и парков культуры, устранить из фондов всех фонотек устаревший и некачественный репертуар» (Советская музыка. 1972. № 4. С. 12–13).

⁹⁵ Цит. по: Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л. В. Максименков. М.: МФД, 2013. С. 570.

претензиях агитпропа его роль воспитывающего «массовика» фатально тянула за собой амплуа «затейника»⁹⁶.

Именно на качелях цензуры и развлекательности была вынуждена существовать советская эстрадная (она же популярная) музыка. Однако положение между двух огней отнюдь не мешало, а возможно, даже способствовало регулярному появлению на советской эстраде подлинных шедевров. В этом кроется один из многих парадоксов песенного жанра. Действительно формальный «срок годности» отдельной песни редко выходит за рамки одного сезона. Тем не менее этот «недостаток» предельно условен, и на временной дистанции нередко оборачивается преимуществом. Песня как ни один другой музыкальный жанр умеет мгновенно схватывать и запечатлевать дух времени, оставаться в памяти своеобразным слепком эпохи, «вытягивающим» за собой остальные его приметы. Эти «издержки» и вместе с тем достоинства жанра емко описала Лиана Генина:

Песенный конвейер безжалостен и быстр: сегодня – образец, завтра – трафарет. Остановить, затормозить процесс нельзя: песня задохнется в медленном режиме, она не будет успевать за нами. Отсюда постоянное ощущение провала, спада, кризиса. Ощущение обманчивое: просто поделок больше, чем открытий. Так всегда бывает в искусстве, но в песне – в сотни, в тысячи раз больше. А потом оказывается, что это была песенная эпоха «Подмосковных вечеров», или «За того парня», или «Нежности»⁹⁷.

Меня будут интересовать три ключевых аспекта взаимоотношений популярной музыки и телевидения в СССР. Первый – телевизионно-технический – связан с проблемами адаптации музыкального материала к телеэкрану.

Второй аспект – социально-культурный – посвящен тому, как образы, транслируемые на телеэкране, соотносились с повседневной жизнью и официальной идеологией советского общества в различные периоды; какие ценностные идеалы формировала и одновременно отзеркаливала популярная музыка на телеэкране.

Наконец, третий аспект – музыкально-презентационный – выявляет роль телевидения в появлении и утверждении фигуры сверхпопулярного исполнителя. Отметим, что изначально эта проблема для советского ТВ и эстрады в целом была противостественна не только ввиду идеологической установки на создание бесклассового общества, но и ввиду иных внутренних установок самой эстрады. Поэтому я постараюсь проследить, как первоначальная идея служения артиста народу претерпела кардинальные изменения и постепенно, во многом благодаря телевидению, за популярными певцами стала закрепляться репутация «небожителеев». Таким образом, меня прежде всего будет интересовать внешняя среда бытования телепесни, а именно: каким образом популярная музыка «переносилась» на телеэкран, какие ценности она выражала и какова была ее действительная роль в повседневной жизни советского общества.

В выборе передач для анализа я руководствуюсь двумя критериями. Во-первых, новизной представленного в той или иной программе подхода к музыкальному материалу, во-вторых – степени популярности передачи и, соответственно, характером ее влияния на умы и сердца советских людей.

⁹⁶ *Чередищенко Т.* Эра пустяков, или Как мы наконец пришли к легкой музыке и куда, возможно, пойдем дальше // *Новый мир.* 1992. № 10. С. 223.

⁹⁷ *Генина Л.* С песней наедине // *Советская музыка.* 1978. № 3. С. 17.

Эстрадные концерты в поисках формата

Как известно, первыми музыкальными передачами на отечественном телевидении (а по сути, и первыми телевизионными передачами вообще) были выступления оперных певцов и академических музыкантов, а также фрагменты оперных и балетных спектаклей. Причем все без исключения исследователи отмечают парадокс, что качество изображения и звука первых трансляций заведомо не могло соответствовать даже минимальным критериям эстетического восприятия, однако успех этих передач был колоссальным вне зависимости от предпочтений первых телезрителей. На начальном этапе развития телевизионного вещания все были увлечены, во-первых, самим техническим средством, во-вторых, возможностями его просветительского потенциала. Именно поэтому для телевизионного показа было выбрано безусловно положительное, правильное и достойное всеобщего внимания искусство – классическая музыка. Была важна сама трансляция, демонстрирующая и утверждавшая постулат общедоступности «высокого» искусства, и мало кто задумывался о форме подачи музыкального материала.

Тот факт, что первых телевизионных трансляций удостоились большие жанры академической музыки, наложило определенный отпечаток и на последующие трансляции эстрадных концертов. Так, молодежной по духу и безусловно эстрадной по жанру передаче «Алло, мы ищем таланты!», присутствует целый ряд признаков, характерных для ритуала скорее филармонического, нежели эстрадного концерта. Прежде всего, это гробовая тишина в зрительном зале в паузах между выступлением и выходом артистов. Во время исполнения песни аудитория также отнюдь не выражает бурные эмоции, а, наоборот, сосредоточенно вслушивается в музыку. Внутренние переживания превалируют над необходимостью их внешнего проявления. Порой создается ощущение, что зрители в зале как бы сдерживают свою непосредственную реакцию. Такое поведение публики, по свидетельству В. В. Мукусева, лично участвовавшего в создании подобных телепрограмм, во многом обуславливалось условиями съемки. Дело в том, что зритель, оказавшийся в телестудии, муштровался окриками режиссера, занятого прежде всего постановкой кадра с исполнителем, а отнюдь не запечатлением непосредственной реакции публики. В то же время каждый сидящий в зале испытывал определенный груз ответственности за свое поведение, так как знал, что оно транслируется на всю страну и оттого должно быть образцовым.

Построение программы описываемого выпуска «Алло, мы ищем таланты!» тоже задает атмосферу филармонического ритуала. Так, на протяжении всей передачи ведущий – Александр Масляков – объявляет сразу блок из трех-четырех песен, тем самым малый жанр как бы искусственно монументализируется и облачается в форму «псевдосюиты».

Свой вклад в атмосферу непререкаемой солидности происходящего также вносит эстрадно-симфонический оркестр, располагающийся на сцене и сопровождающий выступление певцов и вокальных ансамблей. С одной стороны, оркестр укрупняет, а иногда и утяжеляет изначальный характер песни детальной, многотембровой и насыщенной мелодическими подголосками аранжировкой. С другой – он играет важную роль в визуально-образном статусе певца. Последний зачастую лишь чуть выступает вперед на фоне музыкального коллектива, а при дальних планах вообще сливается с оркестрантами. Певец, таким образом, никак не отделяется от коллектива музыкантов, воспринимается не уникальной и единолично царящей личностью, а одним из представителей исполнительской братии, лучшим среди равных.

Наконец, немалую долю академичности общему облику телевизионной картинки сообщает и поведение самих исполнителей, которые предельно неподвижны и вытянуты по струнке перед стоящим микрофоном. Подобная статичность музыкантов даже при исполнении песен откровенно танцевального характера замечается моментально, выглядит наивной и даже инфантильной, особенно в глазах зрителя, смотрящего эти программы из сегодняшнего дня.

При всей официозно-парадной обстановке, вышколенности участников и сосредоточенности зрителей в передаче «Алло, мы ищем таланты!» находится место и для непосредственного, открытого общения. В перерывах между блоками песен Александр Масляков берет за кулисами интервью у только что выступавших исполнителей. Этот прием очень востребован и в современных телевизионных шоу. Однако только в передаче полувековой давности видна его сценарно-драматургическая суть и цель – создание эффекта живого и искреннего диалога со зрителем. Дело в том, что участники «Алло, мы ищем таланты!» действительно являются обыкновенными советскими гражданами, правда, с необыкновенными музыкальными способностями. Большинство из них пока не стали профессиональными артистами, и, соответственно, в их поведении нет и тени бравады или самолюбования, в той или иной степени проявляющихся в поведении сложившихся артистов.

На примере конкретной программы «Алло, мы ищем таланты!» можно отчетливо проследить, как телевидение выполняло свои прямые функции – фиксировало и транслировало ситуацию как бы повседневного человеческого общения, улавливало и показывало саму жизнь. В подобного рода передачах, участниками которых становились, казалось бы, рядовые граждане (к ним также можно отнести программы «А ну-ка, девушки!», «С песней по жизни»), проявлялась и одновременно формировалась очень важная для советского сознания мифология гармоничной личности – человека, который совмещает в своей деятельности продуктивный профессиональный труд с богатым духовным развитием⁹⁸.

Идея таких программ основывалась на том, что артисты на сцене (герои программы) не особо отличаются от зрителей в зале (а также и от телезрителей), ни внешне (предельно простые и скромные наряды, сдержанная манера поведения), ни по социальному статусу (простые рабочие предприятия из разных городов страны). Именно человеческая типичность героев утверждалась в качестве одной из главных причин их показа по телевидению. На глазах у телезрителей должен был рождаться образ обыкновенного необыкновенного советского человека – скромного труженика с выдающимся творческим потенциалом⁹⁹.

Столь целомудренное поведение героев программы «Алло, мы ищем таланты!» во многом объясняется и статусом самой эстрады в те времена. Советская эстрада 1960–1970-х годов, в отличие от современного шоу-бизнеса, отнюдь не чувствовала себя хозяйкой положения, привилегированным законодателем ценностей и моделей поведения. Она обитала как бы на краю более важных социальных процессов – не трудилась сама, но прославляла труд; не влияла на политику, но была насквозь патриотична. Даже на всецело своей территории личных чувств и переживаний популярная музыка и ее герои были предельно сдержанны, деликатны и по-хорошему серьезны. Не было характерной для сегодняшнего дня игры *на*

⁹⁸ Об этой составляющей образа советского человека очень метко и с юмором пишут П. Вайль и А. Генис: «Герои в Советском Союзе всегда призваны выполнять широкую просветительскую задачу. Допустим, токарь совершенно недостаточно ловко точить болванки: передовой токарь еще и играет на виолончели. <...> Оперный бас берет на две октавы ниже всех других басов и при этом награжден медалью „За отвагу на пожаре“. По мере продвижения вверх число достоинств увеличивается, стремясь к бесконечности» (Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. М.: АСТ: CORPUS, 2013. С. 34).

⁹⁹ Если вновь провести параллели с современностью, то сегодня подоплека показа обыкновенных людей по телевизору принципиально другая. Телевидение или высмеивает их заурядность, или же, наоборот, уверяет телезрителей, что эти люди обладают некими стоящими внимания особенностями.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.