

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Осипов С.В. — Сталинские дома на улице Ленина: позднесоветский патриотический дискурс в неподцензурной рок-песне (1981-1991) // Философия и культура. – 2023. – № 7. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.7.39098 EDN: TRFSAR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39098

Сталинские дома на улице Ленина: позднесоветский патриотический дискурс в неподцензурной рок-песне (1981-1991)

Осипов Сергей Викторович

кандидат исторических наук

доцент кафедры истории и культуры, Ульяновский государственный технический университет

432000, Россия, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, 32, оф. 317

✉ mail2mee@mail.ru



[Статья из рубрики "Самосознание и идентификация"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.7.39098

EDN:

TRFSAR

Дата направления статьи в редакцию:

02-11-2022

Аннотация: Предметом исследования является позднесоветская неподцензурная рок-песня как в общем контексте советской популярной культуры, так и в контексте патриотического дискурса в советской популярной песне 1960-1980-ых гг. Рассматривается соотношение различных сегментов советской популярной музыки и их доступ к средствам массовой коммуникации, феномен трансформации рок-музыки из маргинальной субкультуры в один из сегментов популярной советской песни. На конкретных примерах демонстрируется содержательная многогранность неподцензурной советской рок-песни, в частности - ее вклад в патриотический дискурс. Рассматривается длительность и устойчивость существования рассмотренных вариаций патриотического дискурса. К основным выводам проведенного исследования относятся: - развитие массовой/популярной песни находится в прямой зависимости от развития средств массовой коммуникации и обеспечения доступа к ним; - в 1960-1980-ые гг. советское государство утратило монополию на владение средствами доставки песенного контента слушателю; - к началу 1980-ых гг. советская рок-музыка перестала быть копией западного образца и стала именно советским/российским песенным жанром,

опирающимся на отечественную мелодику, русскую литературную поэтическую традицию и т.д.; -вышеперечисленное и доступ к средствам доставки песенного контента превратили рок-песню в сегмент советской популярной музыки, как в подцензурном, так и в неподцензурном вариантах; - общественно-политическое содержание вообще и патриотическая тематика в частности не были атрибутом исключительно официальной советской песни, но находили свое выражение в творчестве авторов неподцензурной рок-сцены; - советская популярная неподцензурная песня делала патриотический дискурс значительно более разнообразным, насыщенным, острым и т.д. - выявленные интерпретации патриотического дискурса имеют устойчивое существование, актуализируясь в современной медийной среде.

Ключевые слова:

советская популярная песня, советская рок-музыка, патриотический дискурс, звукозапись, перестройка, цензура, массовая коммуникация, СССР, эмиграция, культурная политика

1

Разносторонние исследования поп-музыки ведутся уже много десятилетий; репрезентативность этого вида искусства в контексте изучения культуры, истории, политики, общества и т.д. того или иного народа, страны не подлежит сомнению. Более того, являясь по определению явлением синтетическим (соединение музыки и текста, позднее – видеоряда), поп-музыка позволяет разворачивать исследование в разных измерениях: текстовом, музыкальном, визуальном, считывая и интерпретируя заложенное (осознанно и неосознанно) содержание, определяя источники культурных, политических, религиозных и т.д. влияний на это содержание. Поскольку по определению поп-песня (popular) является продуктом, предназначенным для как можно более широкой аудитории, то широта воспринимающей аудитории, продолжительность и устойчивость восприятия, реанимация поп-песни в виде кавер-версий и ремиксов, использование и цитирование в иных медиа – все перечисленное может и должно исследоваться. Просто упомянем здесь в качестве примера, что научный журнал Popular Music издается Cambridge University Press с 1981 г., а первые монографии по рок-музыке вышли еще в конце 1960-ых гг.

Отечественные музыковеды и культурологи изначально оперировали принципиально иной понятийной базой: так, популярные песни 1930-1950-ых гг. определялись как «советская массовая песня», позднее в оборот вошли «эстрадная песня», «лирическая песня», «бытовая песня». В качестве определяющих характеристик «массовой песни» упоминались общественно-политическое содержание, воспитательная роль, массово-ритуальный характер исполнения и т.д. [см.1-2] «Эстрадная» или «лирическая» песня подразумевали более развлекательный, персонифицированный характер содержания и исполнения; при этом все названные категории песен имели стандартную куплетно-припевную структуру, доступные тексты и были адресованы самой широкой категории советского слушателя, что приближает упомянутую терминологию к понятию pop music.

Приближает, но не уравнивает, т.к. во-первых, советская массовая песня существовала в условиях плановой экономики (в рыночной экономике популярность = широкий рынок сбыта, а песня = товар), во-вторых, поп-музыка в своей безбрежной широте охвата аудитории не фиксируется на какой-то отдельной субкультуре или идеологии [3-4], в то

время как советская массовая песня до периода «оттепели» была предельно идеологична. Другое дело, что эта идеология была своего рода верой абсолютного большинства жителей СССР, поэтому возможно (особенно с 1960-ых гг.) рассматривать коммунистическую идеологию в советской массовой песне не как решающую характеристику аудитории, а как культурный фон существования аудитории. В конце 1980-ых гг. произошла деидеологизация общественной и культурной жизни СССР, началось формирование рыночной экономики, то есть были созданы исчерпывающие условия для процветания поп-музыки в ее устоявшемся значении. В связи с этим в отношении позднесоветского и постсоветского песенного искусства термин «массовая песня» перестал употребляться, уступив место общепринятому «поп-музыка».

Коррекция терминологии, происходившая в последние десятилетия, сопровождалась и естественной коррекцией в плане деидеологизации подходов к изучению советской популярной песни. Наиболее изученным остается период именно «советской массовой песни» в ее исконном значении, то есть 1930-1950-ые гг. [см.5-7], перспективными представляются междисциплинарные исследования т.е. рассмотрение популярной музыки в социально-историческом контексте [к примеру, 8-9].

Данная работа посвящена двум взаимосвязанным аспектам существования популярной песни в позднесоветский период. Во-первых, мы постараемся доказать, что развитие массовой/популярной песни находится в прямой зависимости от развития средств массовой коммуникации и обеспечения доступа к нему. Феномен массовой/популярной песни возник именно в XX веке как результат прорывных технологических изобретений в сфере записи и распространения звука. Советская песня 1920-1950-ых гг. стала подлинно массовой в результате радиофикации страны и развития кинематографа, ниже будет показано, как песенные жанры, изначально массовыми не являвшиеся, при получении доступа к медийным каналам, таковыми становятся.

Во-вторых, мы продемонстрируем, что общественно-политическое содержание вообще и патриотическая тематика в частности не были атрибутом исключительно официальной советской песни, но находили свое выражение в творчестве авторов из неподцензурной/подпольной песенной среды. Официальная советская популярная песня бесспорно была доминирующим сегментом культурного пространства (до 1980-ых гг.), но и советская популярная неподцензурная песня несомненно вносила свой вклад в формирование патриотического дискурса; более того – делала этот дискурс значительно более разнообразным, насыщенным, острым и т.д.

2

Прежде чем углубиться в тему, напомним, что коммунистический режим стремился к монопольному партийному контролю над всеми сферами общественной жизни, образованием, культурой и т.д. Этот контроль в частности реализовывался через создание так называемых творческих союзов: Союза писателей (1932), Союза художников (1931), Союза композиторов (1932) и т.д. Задачей Союза советских композиторов, к примеру, ставилось «способствовать созданию высокоидейных художественно-значительных произведений, утверждающих принципы социалистического реализма и развивающих лучшие традиции национальных культур СССР, содействовать творческому росту и развитию профессионального мастерства композиторов и музыковедов, участвовать в музыкально-эстетическом воспитании народа» [\[10\]](#). На практике это были управления по реализации государственной культурной политики в той или иной сфере культуры и искусства, реализующие механизмы распределения государственных заказов в сфере культуры, поощрения за их

удачное исполнение и наказания за неудачное исполнение или неисполнение. В условиях тоталитарного/авторитарного режима только членство в этих организациях обеспечивало художнику более-менее сносные условия творчества, гарантированные заказы и вознаграждения, социальные льготы и т.д. Однако ценой этого было принятие государственной идеологии и обязательство участвовать в её укреплении посредством художественного творчества; то есть писатель/композитор/художник сознательно отказывался от свободы творчества и накладывал на себя обязанности самоцензурирования (наряду с общегосударственной многоуровневой цензурной системой, существовавшей в СССР вплоть до 1991 г.).

Применительно к песенной культуре членство в Союзе композиторов открывало возможности к механизмам распространения песенной продукции (то есть к возможности конвертации творчества в материальный доход, общественное признание и т.д.). Эти механизмы, во-первых, опять-таки контролировались государством, во-вторых, в принципе были довольно ограничены по сравнению с возможностями нынешней цифровой эры; соответственно, ценность их сложно преувеличить. К таким механизмам относились:

- исполнение песен на радио;
- включение песен в кинофильмы и театральные постановки;
- включение песен в телефильмы и прочий телевизионный контент;
- нотные издания;
- издание песен на материальных носителях;
- концертная деятельность.

Первые три позиции (то есть радио, кинопроизводство и кинопрокат, телевидение и театры) вплоть до самого начала 1990-ых гг. монопольно принадлежали государству, весь поток контента цензурировался, право преимущественного доступа принадлежало членам официальных творческих союзов. Издательское дело и печатное производство (ноты) также принадлежали государству; здесь, разумеется, возникала возможность ручной записи нот с их последующих ручным переписыванием (нечто вроде нотного самиздата), но масштабы его были ничтожны.

С изданием песен на материальных носителях все было несколько сложнее. Еще с дореволюционных времен главной формой такого носителя была грамофонные пластинки (позже просто – грампластинки), то есть аналоговые носители звуковой информации, получаемые преимущественно промышленным методом штамповки. В СССР различные предприятия и студии звукозаписи были объединены в 1933 г. в Грампластрест, а позднее – во Всесоюзную фирму грампластинок «Мелодия» (1964 г.), которая входила в систему Министерства культуры СССР. Частное производство грампластинок отсутствовало в силу сложной технологии самого производственного процесса и невозможности его организовать за пределами государственного сектора. Тем не менее, известны попытки обойти государственную монополию на грамзапись: с конца 1940-ых гг. отдельные энтузиасты в Москве и Ленинграде использовали примитивное оборудование советской бытовой службы «звукового письма», чтобы записывать неподцензурную западную или эмигрантскую музыку на гибкий носитель. Примитивность технологии – воспроизводимая на проигрывателе запись копировалась «с воздуха», т.е. через микрофон, а записывалась на низкокачественный подручный материал

(рентгеновские снимки) – компенсировалась уникальностью запретного песенного материала. Люди, занимавшиеся таким видом деятельности, рисковали попасть сразу под несколько статей Уголовного кодекса, т.к. они занимались незаконной предпринимательской деятельностью и в то же время распространяли идейно чуждую музыку, подрывая устои и т.д. [\[11\]](#).

Параллельно в СССР начинается производство катушечных магнитофонов (с 1949 г.), в 1960-ые гг. они были уже достаточно дешевыми, чтобы их мог приобрести обычный советский гражданин, и в то же время качественными, чтобы с помощью магнитофона тот же советский гражданин мог копировать музыку с других источников (проигрывателя пластинок, другого магнитофона), причем было абсолютно его частным делом, что и откуда он копирует. Можно сказать, что советская торговля практически подталкивала купившего магнитофон гражданина пускаться на поиск неподцензурного материала для копирования т.к. готовых катушек/кассет с записями в СССР (особенно в 1960-1970-ые гг.) производилось ничтожное количество. С конца 1960-ых гг. производятся кассетные магнитофоны, наличие подобной бытовой техники становится совершенно рядовой чертой повседневной жизни, и таким образом в СССР усилиями советской радиоэлектронной промышленности появляется техническая база для распространения неподцензурной музыки в обход любого государственного контроля.

Что касается концертной деятельности, то организация подобных мероприятий опять-таки контролировалась государством: концертирующий артист должен быть трудоустроен в государственной организации (филармонии), его концертная программа утверждалась художественным советом филармонии; помимо этого, по прибытии на гастроли в конкретный город/область артист подвергался контролю со стороны местных партийных, профсоюзных и комсомольских органов. Для наглядности поясним, что когда Ольга Воронец поет песню «Гляжу в озера синие...» в «Песне-73», то перед нами работник государственной филармонии, исполняющий песню, написанную членом государственного Союза композиторов на стихи члена государственного Союза писателей. При передаче записи на радио эта песня будет проходить дополнительный редакторский (цензурный) контроль, для выпуска пластинки песню будет рассматривать художественный совет фирмы «Мелодия», а когда певица соберется ехать на гастроли, ее репертуар опять-таки будет прослушан и проверен. На выходе мы получаем не просто советскую эстрадную песню, но многократно выверенную трансляцию официальной позиции Коммунистической партии и правительства в данном конкретном вопросе, зарифмованную и положенную на идеологически верную музыку.

При такой системе, с одной стороны, задача защиты государственной идеологии от враждебных покушений, безусловно, исполняется, с другой стороны поле подцензурной песни оказывается донельзя выхолощено и ограничено, что заставляет слушающую публику искать контент не то чтобы антигосударственный, но просто более разнообразный и новый, т.к. жанр поп-песни предусматривает краткосрочность ее обращения и соответственно постоянное появление нового контента. Избыточное цензурирование в значительной степени превращало советскую массовую песню в заведомо архаичный, навязчивый, но «правильный» продукт.

Попытки обойти государственную концертную монополию также предпринимались, причем самыми энергичными нарушителями здесь были администраторы самих государственных филармоний, старавшиеся организовывать неучтенные концерты с целью получения неучтенной прибыли. Но на этих концертах слушатель получал все тот же заранее одобренный подцензурный материал. Любая попытка организовать концерт

нефилармонического исполнителя упиралась в проблему помещения и аппаратуры, что опять-таки являлось государственной монополией, а следовательно ставило вопросы одобрения репертуара и одобрения самой фигуры выступающего той организацией, которая предоставляла зал и аппаратуру. Здесь были возможны варианты: маскировка концерта «творческой встречей», «устным выпуском журнала», «встречей выпускников», личные контакты с относительно либеральной администрацией какого-то театра, НИИ или института, но риски все равно сохранялись. Поэтому радикальным выходом из ситуации был перенос концерта на территорию личного жилища: в квартиру или на дачу (оба варианта все равно не исключали вмешательства правоохранительных органов под предлогом нарушения тишины и т.д.).

Итак, в 1960-ые гг. советская государственная монополия на распространение песенного контента была уже не столь монолитна: распространение магнитофонов создало техническую возможность качественного копирования неподцензурной музыки, ситуация с организацией концертов была сложнее, но тоже не безнадежной.

3

Налаживая производство магнитофонов с возможностью подсоединения к другим устройствам, советские правительственные деятели, вероятно, предполагали, что граждане таким образом будут копировать особо популярные пластинки фирмы «Мелодия», записывать передачи радио «Маяк» или даже аудиодорожки популярных программ Центрального телевидения. Безусловно, было и такое применение данных устройств. Однако напомним, что по всем этим трансляционным механизмам шел по сути один и тот же набор повторяющегося цензурированного «правильного» контента, ограниченный в жанровом, тематическом и многих других отношениях. Гораздо больше смысла было тратить пленку и время на копирование контента, которого нет в открытом легальном доступе. Изначально самым очевидным источником такого контента были импортные пластинки/кассеты, попадавшие в СССР в небольших количествах через дипломатические/торговые/туристические каналы. Будучи на Западе вполне рядовым товаром потребления, в СССР они становились престижным атрибутом, способом накопления капитала, «валютой» в неофициальных экономических отношениях. Копирование импортной пластинки/кассеты другому человеку могло быть коммерческим актом, могло расцениваться как услуга, за которую ожидалась взаимная услуга, могло быть безусловным и безвозмездным действием «из любви к искусству». В любом случае это было массовое неконтролируемое распространение неподцензурной западной музыки, по объему вовлеченных людей сравнимое с современными социальными сетями или торрент-трекерами.

Импортный продукт был уже готов к копированию: пластинка отпечатана, кассета записана; оставалось соединить два устройства и нажать необходимые кнопки. С отечественным неподцензурным контентом было сложнее: его, как было описано выше, не могло быть ни на пластинках, ни на кассетах.

К отечественной неподцензурной песне мы должны отнести во-первых, так называемый фольклор, то есть народную песенную культуру, которая рождается не по государственному заказу, но как спонтанная художественная реакция на окружающую жизнь во всем ее многообразии. Песенный фольклор изначально не предназначен для трансляции по каким-то медийным каналам, тем не менее, он сохраняется в народной памяти и со временем фиксируется в литературной или аудио-записи. Какую-то часть песенного фольклора советское государство легализовало и включило в своего рода канон народных песен, достойных трансляции по государственным медиа-каналам;

однако большая часть осталась за рамками этого канона по причине своей «безыдейности», «аморальности» и других драматичных несовпадений с социалистическим реализмом. К примеру, государственная культура отказывала в праве на существование городскому фольклору криминальной тематики (и стилизациям под него). Тем не менее, отсутствие этих песен на радио, телевидении, на пластинках и кассетах не делало их менее массовыми и любимыми, они исполнялись самодеятельными и профессиональными артистами, равно как и обычными людьми, в частном порядке, в узком кругу. Когда появилась техническая возможность (вероятно, не раньше середины 1950-ых гг.), эти песни были немедленно зафиксированы на магнитофонной ленте, благо их определенный музыкальный примитивизм не требовал обилия инструментов и сложного оборудования, достаточно было акустической гитары/баяна и голоса; все это элементарно записывалось на бытовой магнитофон и потом тиражировалось. Известнейший представитель жанра Аркадий Северный первую такую запись сделал на бытовой магнитофон «Днепр» в 1963 г., имея в качестве аккомпанемента два баяна и саксофон, а в 1970-ые гг. его уже сопровождал на записи полноценный электрический состав, что требовало усилителей, микшерского пульта и т.д. Тем не менее, при определенных усилиях все это могло быть организовано как на частной квартире, так и в ночное (нерабочее) время в государственной звукозаписывающей студии при театре, институте, клубе и т.д.

Примечательно, что фольклорное творчество традиционно считается анонимным, не имеющим автора; советская же массовая песня обладала четкой авторской атрибуцией. При этом фольклорные песни обладали живостью, непосредственностью интонаций, разнообразием сюжетов и эмоций; советские же песни выглядели довольно однородным массивом вне зависимости от авторов и исполнителей конкретной песни. Советский певец/певица как правило исполнял/исполняла произведение, написанное другими людьми, часто – написанное под какое-то конкретное событие, официальный юбилей, во исполнение государственного заказа; являясь таким образом не творческой личностью, а передаточным звеном в донесении послания от советской власти советскому народу посредством песенной формы. Одна и та же песня могла быть одновременно записана/представлена на концертах несколькими исполнителями в идентичных аранжировках, что приводило к обезличиванию контента.

Поэтому понятие «авторская песня», возникшее в 1960-ые гг. применительно к творчеству поэтов, аккомпанировавших себе на акустической гитаре, по сути означало: «не советская песня» или «не такая как у членов Союза композиторов», песня с авторской индивидуальностью. Принято считать, что авторская песня взяла начало от верхнего (интеллигентского) сегмента городского фольклора и оформилась в самостоятельное явление к началу 1960-ых гг., опять-таки после возникновения технических возможностей фиксировать песни самодеятельных авторов на магнитофонную пленку, а потом тиражировать/обмениваться этими записями. Авторскую песню от собственно фольклорного контента отличало наличие явного автора и претензии данного автора на поэтическую состоятельность (один из популярных синонимов авторской песни – «бардовская песня», то есть песня поющих поэтов). В словосочетании «авторская песня» авторское (в противовес безликому советскому официозу) было бесспорно, «песня» же по крайней в массовой разновидности подразумевает наличие традиционной структуры куплет/припев и выраженную мелодику, аранжировку и т.д.; ни тем, ни другим, равно как и вокальными данными, абсолютное большинство авторов-исполнителей этого жанра похвастаться не могли. Часто их выступления тяготели к мелодекламации под ритмическое биеие по струнам акустической гитары, и не более того. Однако огромной популярности авторской песни

это совершенно не мешало, даже напротив – акустический минимализм воспринимался как адекватное сопровождение «новой искренности» текстов, противопоставление грохоту официальных эстрадных симфонических оркестров. Повсеместно в СССР возникают Клубы самодеятельной песни, проводятся фестивали авторской песни и т.д.

Как и в случае с современным фольклором, власти легализовали часть движения авторской песни, чему способствовала изначальная принадлежность ряда авторов к столичной художественной (Булат Окуджава, Юрий Визбор, Новелла Матвеева) и научно-технической (Александр Городницкий, Сергей Никитин) интеллигенции, то есть известная встроенность в систему и понимание рамок допустимого. В то же время большая часть написанного Владимиром Высоцким и Александром Галичем оставалась в категории неподцензурной песни. Галич в итоге был вынужден покинуть СССР, первый альбом с песнями Высоцкого вышел на «Мелодии» уже после его смерти, вводились временные ограничения на концертную деятельность Юлия Кима (но при этом и Высоцкий, и Ким вполне успешно работали в кино и театре, то есть государство допускало их к работе в коллективе, но не одобряло индивидуального творчества в песенном формате). Бесспорно, что с конца 1960-ых и до середины 1980-ых гг. записи Высоцкого занимали лидирующее положение в общем объеме «магнитиздата», то есть системы обмена неподцензурными магнитозаписями. Основная масса советских записей Высоцкого – это концертные записи, сделанные на всевозможных «творческих встречах», «авторских вечерах» и т.д.

Всплеск массового движения КСП и широкая популярность отдельных авторов-исполнителей «бардовской песни» говорили скорее не о достоинствах жанра, а о проблемах советской массовой песни, на фоне которой песни Визбора, Дольского или Митяева выглядели эмоциональным или интеллектуальным откровением. По большому счету, в идейном отношении авторская песня была совершенно безобидна для советского режима (за редким исключением некоторых песен Галича, Кима, Высоцкого), что подтверждается отсутствием в отношении этого жанра таких репрессий, которым подвергалась позднее советская рок-музыка. Регулярные массовые фестивали, пластинки корифеев жанра, возможность работы на телевидении, театре и кино или даже устройство на работу в филармонию (Александр Дольский, Александр Розенбаум, Олег Митяев): все это было вполне доступно. Более широкому присутствию жанра в официальном поле на наш взгляд препятствовала высокомерно-настороженная позиция Союза композиторов и Союза писателей, которые видели в самодеятельных авторах-дилетантах опасных конкурентов, способных лишить заслуженных деятелей советского искусства привычных доходов.

Авторская песня, таким образом, находилась в пограничной зоне между официозом и неподцензурной песней.

В-третьих – наконец – в середине 1960-ых гг. мир узрел рождение феномена советской рок-музыки. В отличие от городского фольклора и авторской песни (имевших отечественные корни, причем давние и прочные) рок-музыка в СССР возникла как зеркальное копирование чужой культуры, и что непростительно – культуры англо-американской, то есть стран пресловутого блока НАТО, капитализма, социального неравенства и эксплуатации человека человеком. Рок-музыка появилась как результат копирования *враждебной* массовой культуры, что исключало возможность вписывания ее в легальное советское медийное пространство. Впрочем, поначалу включать было и нечего, поскольку первые советские рок-группы занимались именно что зеркальным копированием западной музыки, то есть пели на английском языке. Советская массовая песня допускала украинский и белорусский языки, но это, как правило, было и пределом

лингвистической толерантности, причем как со стороны государства, так и со стороны широкой слушающей публики.

Примечательно, что от советских рок-групп первой волны практически не осталось материального следа, то есть этих самых магнитофонных записей. Связано это было как с техническими сложностями (адекватно зафиксировать электрический звук это не то же самое, что записать барда с гитарой с одного микрофона), так и с отсутствием особого смысла фиксировать и хранить плохую копию западных групп при наличии доступа к записям оригинала.

Для полноценного вхождения советского рока в «магнитиздат» нужны были определенные условия, и в первую очередь, как ни странно это звучит, преодоление языкового барьера, а именно переход с английского (или псевдоанглийского) на понятный миллионам слушателей русский. Несмотря на то, что дискуссии о возможности или невозможности исполнять рок-музыку на русском языке велись до середины 1980-ых гг., первые успешные опыты в этом направлении были сделаны к началу 1970-ых гг.

Вторым условием была адекватность, то есть отказ от попыток копировать какие-то сложные музыкальные формы западного рока (типа психоделического прог-рока), что в советских условиях выглядело смехотворно с технической стороны, и в то же время никак не могло заинтересовать широкую аудиторию. Рок-группы должны были созреть до создания русскоязычной рок-музыки в доступной песенной форме, сочетающей мелодизм, энергетику, танцевальный ритм, а также тематику песен, уходящую как от советского официоза, так и от нудного романтизма авторской песни. Всё это случилось только концу 1970-ых гг., а до этого, несмотря на наличие записей разнообразных советских рок-групп [подробнее см. 12], феноменом «магнитиздата» они не становились.

Третьим условием был доступ к качественной аппаратуре и магнитофонной пленке; в СССР все это было в дефиците, и формирование материально-технической базы для рок-групп было дорогим и длительным удовольствием, требовавшим множества полулегальных и совсем нелегальных схем.

Официальная позиция советской власти по отношению к рок-музыке по-прежнему было отрицательной, но игнорировать массовое молодежное увлечение было невозможно: так появились филармонические ВИА, то есть псевдо-рок-группы. По своему антуражу и инструментарию они походили на западные составы (не первой свежести), но исполняли при этом преимущественно песни все тех же советских композиторов. Определенная нетребовательная часть публики действительно считала это модной музыкой, для музыканта же переход из самодеятельной рок-группы в филармонический ансамбль означал получение легального статуса, стабильный заработок, инструменты, гастроли, записи на радио и телевидении; терялась лишь свобода творчества. Переходя в ВИА, музыкант попадал в обычное советское цензурно-редакторское поле, описанное выше.

К концу 1970-ых гг., в преддверие московской Олимпиады, власти озаботились формированием культурной программы, которая бы показала гостям СССР непритесненную молодежную рок-культуру. Так появился советский филармонический рок: в государственные концертные организации были приняты несколько самодеятельных ансамблей, сохранивших и приставку «рок-группа» на официальных концертных афишах и большую часть собственного репертуара («Машина времени», «Диалог», «Автограф», «Карнавал», «Аракс» и др.). Филармонизация рок-групп легализовала их концертную деятельность, но доступ к прочим медийным каналам оставался ограничен. Первые альбомы всех вышеупомянутых рок-групп вышли на

«Мелодии» только в 1986-1987 гг., то есть уже в начале перестройки; присутствие на радио и телевидении было крайне редким. Естественно, что музыканты, стремившиеся реализоваться как творческие личности, как авторы собственного материала, держались от филармоний подальше и обвиняли, к примеру, «Машину времени» (бывшую до 1979 г. лидером московской подпольной рок-сцены) в «продаже».

На рубеже десятилетий советской неподцензурный рок наконец вошел в фазу зрелости. Наступил «золотой век» советской рок-музыки, продолжавшийся до конца 1980-ых гг. Три вышеперечисленные условия (русификация, разворот к понятной песенной форме, материально-техническая база) были сформированы, количество групп перешло в качество («Аквариум», «Зоопарк», «Кино», «Урфин Джюс», «Воскресение», «ДДТ», «Центр», «Браво», «Крематорий», «Облачный край», «ДК»), и все они постоянно записываются, а их магнитоальбомы активнейшим образом тиражируются, конкурируя с западными отцами-основателями и превосходя их по популярности.

Сдвиг массовых вкусов можно оценить по динамике опросов популярнейшей московской газеты «Московский комсомолец»: в 1978 г. категорию «Лучший ансамбль» полностью оккупируют филармонические ВИА, четыре года спустя, в 1982 г., девять из десяти позиций заняты филармоническими рок-группами («Машина времени», «Крузи», «Динамик» и т.д.), причем у трех из них не выпущено ни одной пластинки: их известность держится исключительно на магнитофонных записях и концертах. Еще четыре года спустя, в 1987 г., половина списка – старые филармонические рок-группы, половина – выходцы из подпольной рок-сцены («Аквариум», «Алиса», «Наутилус Помпилиус» и др.).

Совершенно очевидно, что советская рок-музыка привлекла интерес массового слушателя только тогда когда она перестала быть копией западного образца и стала именно советским/российским песенным жанром, опирающимся как англо-американские рок-стандарты, так и на отечественную мелодику, русскую литературную поэтическую традицию; влияние городского фольклора, джаза, авторской песни так же имело место.

Бум советского неподцензурного рока вызвал ответную реакцию властей: возникли «черные списки», прошли увольнения и даже аресты участников рок-движения, однако это не остановило развитие жанра. После 1985 г. началась постепенная легализация советской рок-музыки, параллельно с этим в рамках политики гласности ослабевала цензура, расширились пределы допустимого в СМИ, литературе и искусстве. Позже будут созданы негосударственные концертные организации, негосударственные фирмы звукозаписи, и в один прекрасный день окажется, что можно практически всё. Государственная граница между подцензурной и неподцензурной музыкой исчезнет.

4

Итак, мы обнаружили три категории советской неподцензурной песни, существовавшие параллельно с официальной массовой песенной культурой: городской фольклор, авторская песня, рок-музыка. Их них троих авторская песня существовала в более комфортном положении, но и она не имела того доступа к медийным государственным каналам, которым обладал песенный официоз. Городской фольклор и рок-музыка были еще более дискриминированы в возможностях.

Именно доступ к средствам массовой коммуникации представляется нам решающим фактором в превращении песни в массовую песню. Как только авторская песня, городской фольклор и рок-музыка получают доступ хотя бы к части этих коммуникационных каналов, они становятся массовым искусством, находя, формируя и

расширяя свою аудиторию.

Напомним обозначенные нами каналы трансляции массовой песни, существовавшие в СССР:

- 1) исполнение песен на радио;
- 2) включение песен в кинофильмы и театральные постановки;
- 3) включение песен в телефильмы и прочий телевизионный контент;
- 4) нотные издания;
- 5) официальное издание песен на материальных носителях (пластинки); 6) неофициальное издание песен на материальных носителях (магнитоиздат));
- 7) концертная деятельность (официальная филармоническая);
- 8) концертная деятельность (полуофициальная и неофициальная).

Советская подцензурная массовая песня (куда мы относим и Союз композиторов, и филармонические ВИА, и филармонических бардов) имела полный доступ к позициям 1-7, городской фольклор имел доступ частично к 2,3, полностью к 6,8; авторская песня частично к 1-5,7, полностью к 6,8.; рок-музыка частично к 2,3 полностью к 6,8). Мы видим, что советская подцензурная массовая песня не имеет конкурентов в охвате аудитории, авторская же песня, как отмечалось выше, занимала пограничную позицию между официозом и альтернативой, а рок-музыка и городской фольклор являлись этой самой альтернативой официозу, имея ограниченный доступ к аудитории, но широкую свободу творчества.

Приведенная схема относится к периоду до 1987/1988 г., далее в рамках культурной политики перестройки границы дозволенного становятся более размытыми.

5

Прежде приступить к рассмотрению конкретных примеров неподцензурных песен в социально-культурном контексте позднего СССР, хотелось бы отметить принципиальную разницу в патриотическом дискурсе песни официальной и песни неподцензурной.

Как было сказано выше, советская массовая песня являла собой многократно выверенную трансляцию официальной позиции коммунистической партии и правительства по какому-то конкретному вопросу; в данном случае, партия и правительство сообщали советскому гражданину, за что, почему и в какой форме советский гражданин любит свою советскую Родину. Причем составлялось это сообщение, как правило, в максимально доступной форме, чтобы исключить неоднозначные трактовки. Мемуарная литература многократно описывает общение советских деятелей искусства с партийными чиновниками и постоянно возникающее в ходе этого общения «А вдруг народ не поймет?» Советская патриотическая песня уже своим названием заявляет, что она советская и патриотическая: «Родная земля», «Песня о далекой Родине», «С чего начинается Родина?», «Я люблю тебя, Россия», «Родина слышит», «Мой адрес Советский Союз»[см.25].

Неподцензурная песня, напротив, появляется как результат творческого осмысления автором окружающего мира, и автор ни с кем не обязан это осмысление согласовывать, разжевывать и т.д.; автор – взрослый человек и своей аудиторией видит таких же

взрослых людей. Автор рефлексировал, и он зачастую сам не уверен в своих чувствах по поводу окружающих его людей, событий, общества, страны и т.д. Слушателю предоставляется возможность самому сделать выводы, причем часто эти выводы могут не совпасть у двух разных слушателей, а у них обоих не совпасть с авторской интерпретацией той или иной песни. Вспомним также, что рок-музыка в СССР развивалась в жестком противостоянии с государственной культурной политикой, советская официальная песня и советская рок-музыка взаимно отказывали друг другу в состоятельности, соответственно неподцензурная рок-песня старалась быть все тем, чем не была официальная советская песня: если та учила советского человека любить родину, партию. Комсомол. Ленина и прочие одобренные скрепы, то рок-песня уходила от глобальных общественно-политических вопросов в мир индивидуальных переживаний. Таким образом, патриотический дискурс средствами неподцензурной песни сформулировать сложнее; он не сконцентрирован в программных однозначных заявлениях, а рассредоточен; он может складываться из множества косвенных переживаний, он может быть замаскирован иронией/пародией/стилизацией, он может быть оформлен в неоднозначные образные ряды и т.д.

Исследование патриотического дискурса на материале неподцензурной песни безусловно сложнее, но интереснее и многозначнее.

6

После ухода «Машины времени» в филармонию, статус лидеров московской подпольной сцены перешел к группе «Воскресение», чьи пессимистичные песни «...посвящались не абстрактно неправильному порядку вещей во Вселенной (имеется в виду творчество «Машины времени» - С.О.), а конкретной неразберихе в душе почти каждого молодого человека» [12, с. 92]. Первый большой хит «Воскресения» назвался «Кто виноват» и содержал бессмертные строки: *«И чья вина, что ты один/И жизнь одна и так бледна/И так скучна, а ты все ждешь/Что ты когда-нибудь умрешь»*. В 1981 г. автор «Кто виноват», 29-летний Алексей Романов, написал новую песню под названием «Я ни разу за морем не был». Вопреки названию, автор вовсе не жалуется на строгости советского визового режима. Самым неожиданным образом московский хиппи высказывается по поводу набравшей обороты все 1970-ые гг. еврейской эмиграции: *«За какими же новыми благами/Вольным - воля, спасенному - рай/Всё бегут, притворяясь бродягами/Пилигримы в неведомый край?»*. В музыкальном отношении это лирическая баллада, в которой автор, не отказывая «пилигримам» в свободном выборе свободы проживания («вольным – воля»), приводит вполне рациональные аргументы против: *«... Там такое же синее небо/И такая же сложная жизнь/Может там веселей и богаче/Ярче краски и лето теплей/Только также от боли там плачут/Также в муках рожают детей»*.

Для лирического героя отъезд «пилигримов» не какое-то общественное дело, это личная драма, потому что уезжают друзья и знакомые, герой теряет их (*«Может я не совсем понимаю/Явной выгоды тайных измен/Отчего-то я чаще теряю/Ничего не имея взамен»*). По ходу песни происходит эскалация, и брошенное «измена» по отношению к герою превращается в измену более существенную (*«Что задумано, сделано, пройдено/Бросишь все, ни о чем не скорбя/Только где-то кончается Родина/Если Родина есть у тебя»*), потому что герой чувствует себя частью чего-то большего, частью страны, и ему обидно не только за себя, но и за державу. В последнем куплете мы внезапно понимаем, что у песни Романова есть мишень, есть другая песня, с которой он полемизирует: *«Оглянись на прощанье, и вот она/Под ногами чужая земля/То ли птицы летят перелетные/То ли крысы бегут с корабля»*.

Речь идет об известной советской песне Блантера/Исаковского «Летят перелетные птицы» (1948 г.); ее изначальный смысл (песня исполнялась от имени советского солдата, исполнившему свой долг и возвращающемуся домой) в 1970-ые гг. был забыт, а массовая еврейская эмиграция, стартовавшая в 1971 г., давала явные основания для новых ассоциаций. Если заслуженный советский поэт хвастался «... немало я стран перевидал...», то Романов «ни разу за морем не был», и тем не менее заканчивает он свою песню куда жестче.

При желании метафору с крысами можно развернуть: эмигранты – крысы, страна – корабль, крысы обычно бегут с корабля, когда корабль тонет. Выходец из среды московских хиппи, то есть контркультурщик, всю сознательную жизнь так или иначе конфликтовавший с государством, Романов бросает жесткие слова людям, которые от этого государства бегут. Если чему-то нас это и песня учит, так это тому, что патриотизм как любая эмоция иррационален.

В извечный спор о том, что же вообще есть Родина (поля и равнины? озера и ромашки? отцовская буденовка? герб и флаг?) песня Романова тоже вносит свой негромкий вклад: это всё, «...что задумано, сделано, пройдено», то есть единение материального и духовного, прошлого и будущего.

7

Известную фразу А.Синявского «Мои расхождения с советской властью – чисто стилистические» мог бы произнести Василий Шумов из группы «Центр», чья стратегия в 1980-ые гг., казалось, состояла в том, чтобы меняться быстрее, чем публика успеет привыкнуть и полюбить очередное воплощение этого «нововолнового» московского состава. «Центр» повсюду использовал возможности подпольной магнитофонной индустрии, и за 10 лет выпустил 14 студийных альбомов (не считая концертных записей) [подробнее см. 13]. Даже государственный прессинг был использован как повод сменить концертную программу и записать новый альбом: в 1984 г. надзорные органы (Президиум ВЦСПС) предписали самодеятельным ансамблям сосредоточиться на исполнении материалов членов Союза композиторов вместо собственных сомнительных произведений. Отметим, что советское государство старалось управлять самодеятельной рок-музыкой примерно так же как тяжелой промышленностью: со сверхцентрализованным привлечением сил всех заинтересованных министерств и ведомств: «В решение этой проблемы — создание высокохудожественных музыкальных произведений — включены сегодня центральные органы, занимающиеся вопросами культуры и искусства: Министерство культуры СССР и министерства культуры союзных республик, их репертуарно-редакционные коллегии, концертные организации, методические кабинеты, Союз композиторов СССР и Союз композиторов РСФСР. К созданию произведений для ВИА привлечены известные советские музыканты и поэты»^[14].

«Центр» ничтоже сумняшеся представил программу советских массовых песен 1960-ых гг., переаранжированных силами гаражной пост-панк группы, что придало до боли знакомым словам и мелодиям совершенно новое измерение. Контраст усиливался от использования фрагментов оригинальных записей (преимущественно) 1960-ых гг. с их наивным звучанием в качестве перебивок между собственно «центровскими» кавер-версиями. Так, лирическая «Как прекрасен этот мир» (Тухманов/Харитонов, 1972) превратилась в жесткий минорный блюз, где музыкальная составляющая ставит под сомнение текстовую; «Черный кот» (Саульский/Танич, 1963) стал мрачноватой драмой и т.д.

«Центр» и здесь в очередной раз продемонстрировал альбомное мышление: «Любимые песни» это не набор песен, а целостное художественное заявление. «Атомный век» (Островский/Кашежева, 1969), «Голубые города» (Петров/Куклин, 1964), «Хорошо» (Броневицкий/Гуревич, 1964), «Как прекрасен этот мир» в исходных своих версиях рисовали советскую утопию как симбиоз технического прогресса с душевной гармонией; прекрасная родина будущего воплощалась в новых городах, электронных машинах, летящих ракетах и, конечно же, прекрасных людях, искренне любящих друг друга. «Центр» как будто заложил эти дивные аналоговые эмоции и надежды в громоздкую скрипящую/искрящую советскую ЭВМ и на выходе получил совсем иное будущее. Случайно или нет, но ровно посередине альбома как гвоздь вбита совершенно чужеродная советской оттепельной мечте «Песня о погибших пилотах» (Вайнберг/Соболь, 1958) из фильма «Последний дюйм», более известная как «Какое мне дело до всех до вас». Гимн смертоносному индивидуализму заимствован из фильма о западной жизни, его торжествующий рефрен («Какое мне дело до всех до вас, а вам до меня») как трещина в стене; трещина крупная, не заметить её невозможно, а заметив ее, мы замечаем и более мелкие трещинки: иронические интонации вокалистов, синтезаторные пассажи, как будто взятые из научно-фантастических фильмов, смену гендерных ролей (среди изначальных исполнителей были Эдита Пьеха, Нина Бродская и др.) и т.д. В итоге романтико-оптимистический посыл советских песен 1960-ых гг. трансформирован в ретро-футуристическую картину: мир, которого не случилось.

Постепенная легализация рок-музыки и пресловутая гласность направили рок-авторов в сторону социального критицизма, но если в массе своей сердитые рок-группы возмущались бюрократией, отсутствием колбасы в магазинах, коррупцией на местах, привилегиями партийно-хозяйственной элиты и тому подобной прозой жизни, то претензии Шумова были преимущественно интроспективны, то есть предъявлялись не столько строю, сколько человеку, неспособному стать чем-то значимым в условиях этого строя. В 1986-1989 гг. Шумов записал серию недооцененных тогда и почти забытых сегодня альбомов («Жизнь замечательных мужчин» «Русские в своей компании», «Дитя» «Очищение», «От звонка до звонка»), шедевров жанра «интеллигенция в дисгармонии с окружающим советским абсурдом»), близких по мироощущению позднесоветским драмам/трагикомедиям Володина/Вампилова/Мельникова/Данелии/Балаяна (с существенной поправкой на возраст лирического героя).

В то время как современники обвиняли в своей неустроенности Сталина, Брежнева, бюрократию, генералов и еще бог знает кого, Шумов констатировал иное: «Слаб человек, причем вне зависимости от своего социального положения». Бесстрастность интонаций, с которой лирический герой описывает свое взаимодействие с окружающим миром, впечатляет. Вряд ли кто-то в песне лучше описал повседневную жизнь обычного советского человека (не бунтаря, не героя, но и не асоциального персонажа) чем Шумов в «Комиссии» (1987): *«Я заполнил бумаги, собрал справки/Соблюдены формальности/Больше от меня ничего не зависит/Комиссия/Всё решает комиссия/Комиссия/Всё решает комиссия/Меня поставили на очередь/Занесли в список/Всего переписали/Обещали позвонить»*. Причем лирический герой не противопоставляет себя государственному злу (комиссии), это зло привычно, и герой даже приспосабливается к нему, срастается с ним: *«Мы жили по соседству/Учились в одной школе/Теперь тайно встречаемся/И тайно расстаёмся/Комиссия/Она – член комиссии/Комиссия/Она – член комиссии/И все мои планы/Вся моя миссия/Связаны с тобой/О, моя комиссия!»* Популярное мнение, что нужно разделять народ и государство, у Шумова не работает, потому что у него авторитарное государство – это те же люди,

которые учились с тобой в одной школе.

Как уже отмечалось выше, претензии Шумова к советскому строю носили стилистический характер, будучи адресованы в частности советской песенной культуре. Подчеркнуто бесстрастный и даже интонационно-холодный в песнях этого периода, Шумов явно раздражался словосочетаниями «советский композитор» или «советская песня», не говоря уже о той разновидности культуры, с которой эти словосочетания были связаны: *«Бесполезная песня - мрачное событие/Бесполезная песня - остановка в развитии/Бесполезная песня - творческая разновидность/Бесполезная песня - духовная инвалидность»*. Это выпад в адрес советской песенной культуры («Бесполезная песня» (1986)), чья массовость тут трактуется буквально как огромность, тяжеловесность: *«Она звучит громко/Она звучит ровно/Ее масса огромна/Она живет долго»*.

Уделив достаточно времени живописанию бетонных – и в то же по родному привычных – советских мерзостей, Шумов-лирический герой по собственному рецепту оставался оптимистом, находя выход в индивидуальном творчестве (*«Вы мыслите по-русски/Лирический оптимист/С утра вы на работе/А вечером гитарист/... Вечерняя газета/Лимон и клавесин/Все они обожают мужчин»*, «Жизнь замечательных мужчин», 1986) и самурайской невозмутимости в принятии того, что не можешь изменить (*«Улыбайся двуногому брату/Улыбайся получая зарплату/ Улыбайся валяясь под трамваем/Улыбайся, будь самураем»*, «Привет тебе», 1988).

При сугубом индивидуализме подходов (как в текстах песен, так и при функционировании в рамках полуподпольной музыкальной индустрии), с определенного момента Шумов демонстрирует осознание лирическим героем себя как частицы большого – и безусловно русского, не советского – мира. опережая на год-два медийный дискурс, Шумов в 1987 г. записывает альбом «Русские в своей компании», содержащий песню «Алексеев», которая вместе с «Тургеневскими женщинами» (1986) и «Навсегда» (1988) составляют своего рода трилогию патриотической самоидентификации автора.

Отталкиваясь от образа классической русской литературы (мечтательное создание с богатым внутренним миром), Шумов создает целую галерею лаконичных женских образов, действующих, работающих, творящих; своего рода гимн эмансипации (*«Тургеневские женщины читают газеты/Звонят по телефону, ходят на работу/Имеют образование, опускаются в метро/Стоят в очереди, расщепляют атом/Тургеневские женщины обсуждают события/Разбираются в артистах, ищут нефть»*). Выстроив женщин по роду занятий, Шумов затем расселяет их по всем необъятным просторам России: от Москвы и Курска до Благовещенска и Владивостока.

В «Алексеев» используется тот же прием «конкретной песни», то есть выстраивание длинного списка разных мужчин по фамилии Алексеев с указанием их рода занятий; но если «Тургеневские женщины» перечислялись под оригинальную мелодию с запоминающейся гитарной партией, то «Алексеев» начитывается под чуть искаженную электроникой версию «Цыганочки», что придает песне известный трагикомизм. Неизбежные ассоциации мелодии с ресторанными празднествами рождает образ какого-то невероятно обширного застолья размером со страну, где бок о бок сидят: *«Алексеев Николай Петрович, инженер/Алексеев Федор Степанович агроном/Алексеев Сергей Иванович, шофер/Алексеев Владимир Павлович, программист/Алексеев Иван Кузьмич, учитель/Алексеев Андрей Васильевич, слесарь/Алексеев Георгий Игоревич/профессор Алексеев Аркадий Федорович, милиционер....»* Перечисление завершается наиболее универсальным из всех Алексеевых – Алексеев Алексей Алексеевич, с его самой универсальным из всех занятий – солдат, то есть тот, кем при необходимости станут

инженер, агроном, шофер, программист и т.д.; перечень имен в таком случае может ассоциироваться не только с Доской почета (мнение Е. Головина), но и с надписями на надгробиях (в феврале 1987 г. война в Афганистане еще продолжалась). Доводя текст до логического завершения, Шумов обращается к слушателю напрямую: «Алексеев – вы, Алексеев – мы»; при разности имен и отчеств, профессий и доходов, все мы в одной лодке, все мы одна страна с одной общей судьбой.

Говоря ранее о сугубом индивидуализме подходов, мы имели в том числе и эту шумовскую стадию «конкретных песен», когда текст не является ни зарифмованными стихами, ни связным набором слов, ни тем более носителем четко выраженного общественно-политического послания. Список имен или перечень существительных/глаголов или пятнадцать вариантов надписи «один рубль» с денежной купюры, все это россыпь смысловых триггеров, способных вызвать у слушателя ассоциативные ряды самого непредсказуемого характера. Написав последовательно песню о русских женщинах и песню о русских мужчинах, Шумов затем написал и песню, о том, что навсегда связывает этих мужчин и женщин, составив список русских культурных маркеров: «Матрёшка /Балалайка /Волга /Изба /Борщ /Самовар /Спутник /Блины /Навсегда, навсегда /Всё наше навсегда /Пушкин /Евтушенко /Иванов /Петрова /Курчатов /Калашников /Винтиков /Шпунтикова /Навсегда, навсегда /Всё наше навсегда».

Песенный триптих работает и как конструктор новых списков: расщепляющая атом тургеневская женщина из Иркутска и Алексеев Андрей Васильевич, слесарь – оба наши, потому что для них борщ, блины и Курчатов – навсегда. Широкое социокультурное пространство, объединенное набором вечных ценностей – вот родина согласно Шумову, и эта Родина – Россия, в то время как СССР – всего лишь временная компания русских, ну или просто территория хождения «международной валюты», советского рубля. При том что масса талантливых рок-песен, написанных в 1980-ые гг., сейчас уже совершенно не воспринимаются в силу изменившихся реалий, шумовская трилогия актуальна ровно в той же степени, что и 35 лет назад.

8

Ленинградская группа «Аквариум», как и весь советский неподцензурный рок, совершила качественный рывок навстречу массовому слушателю на рубеже 1970/1980-ых гг., в 1983 г. скандальным образом фигурируя в списке лучших советских групп по опросу «Московского комсомольца» (не имея при этом ни одной пластинки, ни одного официального концерта, ни одного эфира на Всесоюзном радио). В 1986 г. не без легкой руки Андрея Вознесенского (среди прочих обстоятельств) «Аквариум» был не просто легализован, но стал символом дискриминировавшегося ранее пласта советской культуры, который расцвел буйным цветом в условиях перестройки и гласности. «Музыкальный ринг» на ЦТ, фильм «Асса», сенсационный контракт лидера «Аквариума» Бориса Гребенщикова с американской фирмой CBS – вот этапы большого пути весьма несоветской по духу группы к вершинам общесоюзной славы.

Выше отмечалось, что неподцензурная рок-песня старалась быть всем тем, чем не была официальная советская песня, уходя от глобальных общественно-политических вопросов в мир индивидуальных переживаний. «Аквариум» в этом отношении отличался глубиной погружения и плотностью инокультурных ассоциаций, так что первые реакции неиспорченного советского слушателя на песни Гребенщикова часто сводились к «очень красиво, но очень непонятно», что собственно тоже привлекало к исполнителю, т.к. со стандартной советской массовой песней все было понятно еще до того, как прозвучит

первая нота.

Точно так же «Аквариум» держался в стороне и от оголтелой социальщины/«чернухи», которой грешили многие рок-группы того периода (сладкий воздух относительной свободы конца 1980-ых гг. сыграл с ними дурную шутку). Таким образом, дожидаться от Гребенщикова внятного заявления на патриотическую тему было крайне маловероятно, но в 1988 г. появилась песня «Поезд в огне (Полковник Васин)», довольно прозрачно зашифрованное высказывание по поводу отечества и нынешнего состояния дел в оном. Сопровождаемый видеоклипом, «Поезд в огне» стал феноменально популярной песней, по сути, вторым после «Города золотого» народным хитом группы, которая никогда народной стать не стремилась.

Центральный образ, «Поезд в огне», которому дальше некуда ехать – несомненное социалистическое отечество, которое заведено упорным следованием социалистической мечте в тупиковую ветку развития: *«Этот поезд в огне/И нам не на что больше жать/Этот поезд в огне/И нам некуда больше бежать/Эта земля была нашей/Пока мы не увязли в борьбе/Она умрет, если будет ничьей/Пора вернуть эту землю себе»*. Духоподъемная фолк-баллада (с аккордеоном и скрипкой), призывающая спасти Родину и тем самым спасти себя, вошла в десятку лучших песен 1988 г. по версии «Московского комсомольца».

В позднейших интервью, утомленный популярностью не самой удачной своей песни, Гребенщиков утверждал, что всё здесь гораздо многозначнее, и что текст не просто следует духу перестроечных массмедиа, а черпает у Боба Дилана; сам же образ поезда в огне родился в результате ночного путешествия мимо горящих факелов нефтяных месторождений Каспийского шельфа. Представляется, что автор лукавит, прекрасно понимая, что опустился в «Поезде...» на несвойственный ему уровень. Неслучайно через пару лет Гребенщиков перестанет исполнять эту песню, сопроводив мораторий следующим комментарием: «Васина» имело смысл петь тогда, когда за него могли быть неприятности, а когда он стал комсомольским гимном, напечатанным в газете «Комсомольская правда» — петь его уже абсурд. Пусть Калинин поет»^[15]. Отсылки автора к Дилану сомнительны: песня Боба Дилана *This Wheel's on Fire* (в буквальном переводе «Это колесо в огне») не содержит никаких железнодорожных ассоциаций; по устоявшемуся мнению, песня отсылает к мотоциклетной аварии, которая чуть не стоила Дилану жизни; более глубокие разыскания приводят к библейским и шекспировским образам «огненного колеса» как символа человеческой жизни, но все это страшно далеко от содержания гребенщиковского «Поезда...» Никаким Диланом и никакими бакинскими факелами не объяснить вот эти строки: *«Полковник Васин приехал на фронт/Со своей молодой женой/Полковник Васин собрал свой полк/И сказал им — пойдём домой/Мы ведём войну уже семьдесят лет/Мы считали, что жизнь это бой/Но по новым данным разведки/Мы воевали сами с собой»*.

Командир, объявляющий своим подчиненным, что последние семьдесят лет были ошибкой, да еще и делающий это объявление в присутствии молодой жены – это несомненный М.С. Горбачев, причем, когда Гребенщиков поет *«Мы ведём войну уже семьдесят лет/Мы считали, что жизнь это бой»* он тем самым признает, что Горбачев и ему с группой открыл глаза, что является явно избыточным комплиментом. Помимо реверансов политическому руководству, песня содержит стандартную антисталинскую риторику образца 1987-1988 гг. (*«...И люди, стрелявшие в наших отцов/Строят планы на наших детей/Нас рожали под звуки маршей/Нас пугали тюрьмой...»*), стандартную констатацию духовного кризиса (*«А земля лежит в ржавчине/Церкви смешались с*

золотой/Если мы хотим, чтобы было куда вернуться/То время вернуться домой») и призыв перестать гоняться за идеологическими химерами, а заняться более прозаичными делами, то есть сойти с горящего поезда (*«Эта земля была нашей/Пока мы не увязли в борьбе/Она умрёт, если будет ничьей/Пора вернуть эту землю себе»*).

Обвальная популярность песни говорила о том, что автор попал в точку, совпал с общественными настроениями, однако для Гребенщикова, который ранее целенаправленно «стоял слишком гордо» в стороне от общего дела (неважно, коммунистическим или антикоммунистическим оно было), написать песню подобного рода было чем-то сродни провалу. Состоявшись как общественно-политическое заявление, «Поезд...» в художественном смысле – симптом надвигающегося творческого кризиса, который позже будет преодолен самым что ни на есть патриотическим образом: возвращением от Radio Silence и Radio London к истокам: русской жизни, русской культуре, русской вере («Русский альбом» (1992), «Кострома мон амур» (1994) и т.д.).

Вклад Гребенщикова в постсоветский патриотический песенный дискурс тоже заслуживает внимания; отметим хотя бы «Московскую октябрьскую» (1993 г.), презрительный выпад в сторону тех, чье представление о родине и её путях отличается от гребенщиковского (*«Вперед, вперед, плешивые стада/Дети полка и внуки саркофага/Сплотимся гордо вокруг родного флага/И пусть кипит утекшая вода»*).

9

Стремительность превращения изгоев от культуры/идеологических диверсантов в звезд телевидения/лидеров мнений впечатляла. В мае 1986 г. в Москве прошел первый за многие годы официальный рок-фестиваль «Рок-панорама-86», осенью на ЦТ показали сатирическую программу «Веселые ребята» с критикой государственной политики в сфере молодежной культуры, тогда же худсовет «Мелодии» принял первую пластинку «Аквариума», а в ноябре «Огонек» миллионным тиражом напечатал панегирик Вознесенского Гребенщикову (*«Новая музыкальная культура, пробиваясь с боем, противостоит как тугоухим консерваторам, так и разливанному морю механической поп-халтуры»*^[17]). «Смежникам» из других сфер неофициальной культуры оставалось только разводить руками, глядя, как вчерашних подпольщиков встраивают в перестройку и гласность. Вероятно, смешанные в равных пропорциях зависть, скепсис и ирония двигали московскими художниками-концептуалистами, решившими в 1986 г. поиграть в рок-группу. Разовая акция имела широкий успех в узких кругах, и проект обрел относительную стабильность воплощений под названием «Среднерусская возвышенность». Основной автор группы Свен Гундлах описывал свое детище как «кооператив по производству песен из отходов советской музыки»; на практике это означало исполнение силами решительных дилетантов (в составе была лишь пара профессиональных музыкантов) песен, мелодии которых, казалось, были заимствованы отовсюду сразу; настоящая «энциклопедия пересмешничества»^[18]. Несмотря на краткость существования группы (1986-1989), изначальная концепция «симуляционного рока» успела претерпеть изменения, поэтому зафиксированный в концертных и студийных записях набор песен отнюдь не сводится к пародиям и имитациям.

По одной из версий, название «Среднерусская возвышенность» подразумевало не топоним, но «среднеприподнятое» состояние ума советского человека, которого можно ввести в экстаз бессмысленным набором слова, положенным на правильный ритм («Галя, гуляй»). При рассмотрении корпуса текстов, очевидно, что декларируемое в песнях состояние ума много говорит и о стране обитания симулируемого индивидуума.

«Четвертый сон Веры Павловны» (заглавная песня единственного альбома группы) представляет собой краткое изложение отечественной истории XX века согласно перестроечной прессе образца 1987 г.: *«...Раньше жили на дне, А теперь проживаем во сне/В четвертом сне Веры Павловны/ Что делать? Кто виноват?/Виноват Чернышевский, и Хрущёв виноват/Виноваты и Сталин, и Брежнев/Виноват ты и я, весь народ виноват/ Что сегодня нам снится, как прежде/Четвертый сон Веры Павловны»*. Ритм оптимистического марша подразумевает, что лирический герой, осознав свой гражданский долг, немедленно отправился исправлять ошибки партийных лидеров, способствуя делу перестройки.

Делу перестройки пришлось поспособствовать и самой «Среднерусской возвышенности» т.к. рок-музыку сделали синонимом антибюрократического, антисталинского и т.д. протеста, соответственно условно прогрессивные деятели кино и театра из всех сил старались разоблачать проклятое прошлое под модную музыку. На долю Гундлаха и компании выпало музыкальное сопровождение документального фильма «Двойная спираль» (о Николае Вавилове). «Сталинские дома» вышли не пародией, но стилизацией под советскую лирическую песню 1930-1950-ых гг. (разумеется с антисоветским текстом): *«Тихо лежит земля/К западу от Кремля/Светят огнями/Плывут кораблями/Сталинские дома/Сталинские дома/ Сводят меня с ума/Думаю днями, снятся ночами/Только сума да тюрьма»*. Песня стоит особняком в творчестве Гундлаха еще и по причине внятно прописанного, буквально литературного, сюжета: в Филевском парке, вечером, престарелые шофер и лифтер вспоминают былое, советскую элиту, проживавшую в сталинских домах, и разные судьбы этой элиты: *«Вез ты их за орденами/Завидовал их судьбе/А я пропускал к ним ночами/Оперотряд МГБ»*. Гундлах не был бы сам собой, если бы не добавил в последнем куплете немного пикантного реализма: *«Ты их катал по проспектам/И по блядам, и к жене/Я провожал на лафетах/ Прямо к кремлевской стене»*.

Образ сталинских домов как кораблей, плывущих во времени, оставив в прошлом и МГБ, и их жертв, опять-таки не пародия и не имитация; однако импульс к созданию песни, как представляется, был все-таки внешним, а не внутренним. Подобно тому, как Гребенщиков отказывался играть «Поезд в огне», Гундлах быстро охладел к «Сталинским домам», объясняя концертной публике: «Нам надоело ее уже петь... Не хочется очень. Вот так вот уже, во! Вот так вот «Сталинские дома», вместе со Сталиным, со всеми этими делами...» В «Сталинских домах» группа ближе всего подошла к опасному рубежу, где пародирующий превращается в объект пародии, то есть нормальную советскую рок-группу с песнями на общественно-политическую тематику.

Более поздняя по времени написания песня отсылает уже к истории русской культуры: «Богатыри (Пушкин, Чайковский и Репин)» стартуют со столь горделиво-патриотическими интонациями, что впору вспомнить Иосифа Кобзона или Юрия Гуляева: *«Шелестом тихим уходят года/Солнце не так уже светит/Лучше не сделаешь никогда/Чем Пушкин, Чайковский и Репин»*. Правда, гимн золотому веку русской культуры тут же нивелируется дурашливой саксофонной цитатой из «Кавказской пленницы»: там про трех жен, тут про трех богатырей, какая в принципе разница? Во втором куплете мы понимаем, что перед нами не гимн, а жалоба: проигравший традиционной культуре художник-постмодернист Гундлах сообщает, что *«Чистое золото некуда деть/Плачут голодные дети/Нечего делать, когда уже есть/Пушкин, Чайковский и Репин»*. В третьем куплете лирический герой осознает свои ошибки и «встает в строй»: слезы по поводу собственной неполноценности в сравнении с классикой – ничто по сравнению с наличием у родной страны столь мощной «мягкой силы»: *«Встань спозаранку и слезы утри/Это летят не*

ракеты/Это не танки, а богатыри/Пушкин, Чайковский и Репин». В финале мелодия Зацепина вступает в неравный бой с Первым концертом Чайковского, растворяется в нем и гибнет.

В 1988 г., за годы до Юрия Шевчука и за десятилетия до Олега Газманова, Лигалайза и др., Гундлах самоидентифицировал себя как «Рожденного в СССР». В его исполнении это не было и не могло быть ностальгическим заявлением, это другое: *«Думаешь, выдан мне волчий билет/Но мне всего 28 лет/ Я принимаю из тысячи вер /Только одну/Я рожден в СССР»*. Патриотизм у Гундлаха оказывается актом веры, которую он принимает, впрочем, без особой надежды на светлое будущее: *«Что будет завтра/С тобой и со мной/Не отвечай сгоряча/Знают лишь те/Кто сидит за стеной/Из красного кирпича»*.

Совершенно неожиданный набор образов содержит «Двухголовая птичка» («Гимн Среднерусской возвышенности»). На момент её написания (1987 г.) никакой медиум не мог предсказать, что шесть лет спустя двуглавый орёл снова станет государственным гимном России, но Гундлах идентифицирует свое пространство обитания именно с этим символом: *«Между утром и вечером/В ясный полдень без тени стоим/Между югом и севером/На родном языке говорим/Двухголовая птичка/ Среднерусской Возвышенности/Золотое яичко/ ко Христову мне дню принеси!»*. Песенное послание необычно и по хронологии своего появления и по контексту: большинство песен Гундлаха так или иначе пародийны или текстуально, либо музыкально; здесь же на полном серьезе перечисляются скрепы «нас», населяющих Среднерусскую возвышенность: межцивилизационность (*«между утром и вечером....между югом и севером»*), православие, язык.

В финале лирическое танго, напоминающее «Если можешь – прости» Изабеллы Юрьевой, внезапно обращается в атакующий хард-рок, на фоне которого Гундлах отчаянным рыком трансформирует советский лозунг «Миру-мир!» в православно-монархическое «Риму-Рим!», поясняя для необразованной аудитории: *«Два Рима пали, Третий стоит, а четвертому – не бывать! Риму – Риму – Рим, А четвертому – не бывать!»*

Если перестроечный историко-патриотический дискурс того времени преимущественно заключался в попытках определить, когда именно, кем и насколько был искажен социалистический путь развития, то Гундлах, утомленный снами Веры Павловны и сталинскими палачами, выходит за эти рамки, причем довольно радикально.

10

Широкоизвестным высказыванием Юрия Шевчука («ДДТ») на патриотическую тему является «Родина», написанная в 1989 г., однако этому концентрированному заявлению предшествовали многочисленные песни, где из множества образов, историй и т.д. складывалась довольно безрадостная картина окружающего мира («Безжизненный край», «Беззвездная ночь», «Живу в назойливом мире», «Периферия», «Дорожная», «Церковь без крестов» и др.). Лирический герой рефлексировал не по поводу страны в целом, но по поводу того, из чего страна складывается: люди, городская среда обитания, дороги, социально-экономические отношения между центром и провинцией и т.д. Большинство этих песен были написаны Шевчуком в период гонений, странствий и тому подобных испытаний, выпавших на долю талантливого уфимского рок-автора в доперестроечные годы. Шевчук конца 1980-ых гг. – лидер сверхуспешной рок-группы, которая собирает стадионы по всему СССР ^[24]. Перестройка и гласность привели сознание советского человека в крайне возбужденное состояние, и Шевчук не был исключением: он пишет серию песен с кричащими заголовками («Революция»,

«Террорист», «Предчувствие гражданской войны» и т.д.) в актуальном жанре «проклятое прошлое/смутное настоящее/непонятное будущее».

«Родина» в этом контексте – песня условно-патриотическая (и одна из популярнейших у «ДДТ» до сих пор), Шевчук поет не столько о стране, сколько о себе и своих чувствах к стране, но в первую очередь все-таки о себе. *«Боже, сколько лет я иду, но не сделал и шаг/Боже, сколько дней я ищу то, что вечно со мной/Сколько лет я жую вместо хлеба сырую любовь/Сколько жизни в висок мне плюет вороненым стволом/ Долгожданная даль!»* Не удержавшись от дежурных проклятий в адрес сталинских палачей, лирический герой объявляет себя очередной инкарнацией множества бунтарей, сложивших головы в прежние времена. Песня всё это время раскачивается, набирает темп, чтобы наконец грянуть во всю мощь с припевом: *«Родина! Еду я на родину/Пусть кричат – уродина/ А она нам нравится /Хоть и не красавица/ К сволочи доверчива/ ну, а к нам - тра-ля-ля-ля...»* Чем именно лирическому герою нравится родина, не поясняется, зато продолжается перечень ужасов былых и настоящих; лирический герой боится как возвращения сталинских палачей, так и черносотенных погромов, лживых добрых царей и т.д. Эмоционально песня похожа на «американские горки»: в каждом куплете жалобы лирического героя Богу доходят до предистерического накала, чтобы в припеве сорваться в облегченную констатацию *«Родина! Еду я на родину»*, нивелируя ужасы только что прозвучавшего куплета. Лирический герой ненавидит прошлое, боится будущего, но, по крайней мере, он дома, на родине.

Двумя годами позже, в августе 1991 г., Шевчук зафиксировал свои неоднозначные ощущения по поводу путча и его провала в песне «Рожденный в СССР». Если в суматошно-нервной «Родине» слышалось «по крайней мере, я дома, на Родине», то в новой песне Шевчук осознает эфемерность самого понятия «Родина» в конце 1991 г. В первых двух куплетах лирический герой ожидаемо отмечает победу над коммунистическим режимом: враги пытались воскреснуть на старом кладбище (Красной площади), но *«...сегодня победа/пойми и прости»*. Как рожденный в СССР, то есть воспитанный в вере в бессмертие советской власти, герой приятно удивлен. Проклятое прошлое вроде бы сгнуло навсегда, но что дальше? *«Ты чем дальше, тем круче/Ты почти закат/Здравствуй, древняя Русь/Я твой нервный брат/Что вернет нам надежда/Что спасет красота/Ты вчера был хозяин империи/А теперь сирота»*.

Таким образом, дальнейшее в тумане: там то ли вхождение в братскую семью европейских народов (закат=запад), то ли русское возрождение, и только лишь последние две строчки констатируют бесспорную истину: прежней страны, прежней Родины, которая еще недавно давала утешение «нервному брату», больше нет. Впереди – тревожная неопределенность, в которую вместе с лирическим героем готовятся вступить 150 миллионов человек, рожденных в СССР.

11

Примерно тогда же другой ленинградский рок-автор Федор Чистяков тоже решил выяснить отношения с отечеством, записав со своей группой «Ноль» целый альбом «Песня о безответной любви к Родине» (1991). Как и в случае и с Шевчуком, это песни не совсем душевно здорового человека, чему Чистяков отдает отчет и вопрошает слушателя: *«Что же ты хочешь от больного сознания?»*

Чистяков младше Шевчука на 10 лет, в 1991 году ему всего 24, но он вполне себе рок-звезда с опытом клубных европейских гастролей (гласность и перестройка!). Негативный опыт выживания творческой личности в условиях советского государства у Чистякова

был поскромнее, чем у Шевчука или Гундлаха, но вполне достаточный. Первые альбомы «Ноля» фиксировали локальные ужасы ленинградских коммуналок, аморальные наклонности местной молодежи и тому подобные социальные зарисовки с натуры. Вооруженный в отличие от классических рокеров не гитарой, но баяном, Чистяков выглядел фигурой пограничной – и новое поколение знаменитого ленинградского рок-клуба, и молодежная версия городского низового фольклора. «Песня о безответной любви к Родине» (1991) считается творческой вершиной Чистякова и его группы: стадия зрелости уже достигнута, психическое состояние еще не загублено запрещенными веществами. Собственно заглавная «Песня...» это всего лишь сорокасекундная минорная инструментальная композиция, оставляющая простор для интерпретаций; в песнях же Чистяков рисует картину довольно депрессивную картину окружающего мира: *«Уже кончился день, а я только встал/А я только что встал и уже устал/Уставать по жизни Бог дал долю мою /И я, как положено, устаю».*

Обещанную в названии альбома безответную любовь к Родине Чистяков изливает в меланхолично-исповедальной «Улице Ленина», где образ бесконечной и неизбежной улицы Ленина и есть олицетворение советской Родины. Если Шевчук закручивал вокруг родины карусель исторических ассоциаций, то Чистяков выступает в жанре экзистенциального плача по своей разрушенной жизни, и разрушила ему жизнь, разумеется, «улица Ленина»: *«Ты спросишь меня почему иногда я молчу/Почему не смеюсь и не улыбаюсь/Или же наоборот я мрачно шучу/И так же мрачно и ужасно кривляюсь/Просто я живу на улице Ленина/И меня зарубает время от времени».* Чистяков приравнивает проживание в СССР (то есть «на улице Ленина») к врожденной психологической травме, которая с годами лишь усиливается: *«Что же ты хочешь от больного сознания?/В детстве в голову вбили гвоздей люди добрые/В школе мне в уши и в рот клизму поставили/Вот получил я полезные, нужные знания».* В третьем куплете саркастический Чистяков заявляет о патриотизме совершенно специфического толка: *«Как ненавижу, так и люблю свою Родину/И удивляться здесь, право, товарищи нечему/Такая она уж глухая, слепая уродина/Ну а любить-то мне больше и нечего».*

Примечательно, что начинается «Улица Ленина» с цитаты из советской песни «С чего начинается Родина?» Баснера/Матусовского. Чистяков дает на этот вопрос свои собственные ответы, равно как провоцирует сравнение двух образов Родины: священного советского отечества, на защиту которое отправляются герои песни Баснера/Матусовского, и унылого места тотальной несвободы. Признаваясь в безответной и неизбежной любви к последнему, лирической герой тем самым признает, то ли неочевидную многомерность советского отечества, то ли собственную ущербность в вопросах любви.

12

Патриотический дискурс в неподцензурной советской рок-песне не ограничивается рассмотренными выше примерами, за пределами нашего текста осталось песенное наследие Александра Башлачева, Янки Дягилевой, Егора Летова («Гражданская оборона») и Романа Неумоева («Инструкция по выживанию»); каждый из перечисленных авторов представляется столь фундаментальной фигурой для русской рок-поэзии, что заслуживает отдельного разбора и в более крупных формах (существуют достаточно глубокие филологические исследования их творчества, рассмотрен антитоталитарный дискурс и т.д.). Не рассматриваем мы и тот сегмент рок-культуры, который не попадает под определение массовой/популярной песни, т.е. рок с претензиями на элитарность, усложненность содержания или формализм (к примеру, «Николай Коперник» с альбомом «Родина» (1987)).

Перспективным нам кажется рассмотрение патриотического дискурса в творчестве русскоязычных авторов из союзных республик (Украины, Белоруссии, Латвии, Казахстана) или обращение к теме локального патриотизма на примерах Михаила Науменко (Ленинград), «Чайф» (Свердловск), Василия Шумова (Москва) и т.д.

Даже тот ограниченный набор песенного материала, что был рассмотрен нами в данном тексте, позволяет говорить о вариативности подходов позднесоветских рок-авторов к патриотической тематике. В первую очередь, это вариативность творческого импульса (под влиянием внешних событий или без таковых), затем вариативность в обращении к патриотической тематике (сквозная это тема для автора или крайне редкая), вариативность жанров (лирическая баллада, стилизация, рок-стандарт) вариативность содержательная (патриотизм эмоциональный, рассудочно-мотивированный, персонифицированный, алармистский и т.д.).

Для выявления длительности и устойчивости существования рассмотренных интерпретаций патриотического дискурса мы обратились к сервису Youtube (напомним, что самая поздняя по времени написания из рассмотренных песен датируется 1991 г., то есть имеет более чем 30-летнюю историю).

Автор/ группа	Песня	Год	Наличие авторской версии	Кол-во просмотров	Наличие кавер- версий	Привязка современ- ным событиям
Романов/ Воскресение	Я ни разу за морем не был	1981	х	Около 200 тыс.	х	-
Шумов/Центр	Тургеневские женщины	1986	х	Около 150 тыс.	-	-
Шумов/Центр	Алексеев	1987	х	Около 20 тыс.	-	-
Шумов/Центр	Навсегда	1988	х	Около 100 тыс.	-	-
Гребенщиков/ Аквариум	Поезд в огне	1988	х	Около 2 млн	х	Украинский кризис
Гундлах/ Среднерусская возвышенность	Четвертый сон	1987	х	Около 25 тысяч	-	-
Гундлах/ Среднерусская возвышенность	Сталинские дома	1987	х	Около 20 тыс.	-	-
Гундлах/ Среднерусская возвышенность	Двухголовая птичка	1987	-	-	-	-
Гундлах/ Среднерусская возвышенность	Рожден в СССР	1988	-	-	-	-
Гундлах/ Среднерусская возвышенность	Богатыри	1988	х	Около 6 тыс.	-	-
Шумов/ Центр	Война	1989	х	Около 20 тыс.	х	Война в Чечне

Шевчук/ ДДТ	Родина	1989	х	более 20 млн	х	Россия в ые украинский кризис
Шевчук/ ДДТ	Рожденный в СССР	1991	х	Около 2 млн	-	-
Чистяков/Ноль	Улица Ленина	1991	х	Около 4 млн	х	-

Мы видим здесь, с одной стороны, что ни один авторов не проигнорирован современным слушателем, все представлены в современном глобальном медиасервисе. С другой стороны, представительство неодинаково, в наличии огромный разрыв между «Родиной» ДДТ и всеми остальными песнями; у «Среднерусской возвышенности» не представлены в Youtube две песни из четырех, нами рассмотренных. Естественно, что на количество просмотров существенным образом влияет медийный статус исполнителя именно в наши дни. По этой логике, наш список должен делиться на три части:

1. «ДДТ» и «Аквариум» (имевшие большую популярность еще в эпоху магнитиздата, ставшие рок-звездами в годы перестройки и продолжавшие активную музыкальную карьеру все последующие годы, стабильно выпуская новый материал, участвуя в крупных фестивалях, создавая медийные поводы и т.д.);
2. «Воскресение», «Центр», «Ноль» (изначально имевшие меньшую популярность, в дальнейшем продолжавшие музыкальную карьеру с перерывами, нестабильно, экспериментируя с жанрами и тем самым уходя от того звучания/образа, который изначально принес им успех;
3. «Среднерусская возвышенность» (изначально краткосрочная и локальная карьера, не имевшая затем продолжения).

В реальности же мы видим, что эта логика работает относительно лидера и аутсайдера («ДДТ» и «Среднерусской возвышенности»), а также «золотой середины» («Воскресение», «Центр»). В то же время Гребенщиков/«Аквариум» проваливаются из первой группы вниз, а «Ноль» вырывается из второй группы вверх, оба коллектива образуют своего рода промежуточный уровень 1.5. При этом медийный статус «Ноля» по состоянию на 2022 г. не идет ни в какое сравнение (и никогда не шёл) со статусом Бориса Гребенщикова. Следовательно, здесь начинает действовать уже иной фактор, а именно – качество материала. Мы уже отмечали, что «Поезд в огне» – не лучшая песня Гребенщикова, в то время как «Улица Ленина» относится к числу бесспорных удач Чистякова.

Феноменальное лидерство патриотического заявления «ДДТ» имеет на наш взгляд несколько объяснений. Во-первых, как уже говорилось, это активно функционирующий рок-состав, регулярно концертирующий, издающийся на материальных носителях, присутствующий в сети и т.д. Во-вторых, «ДДТ» более чем кто либо из нашего перечня соответствует понятию «русский рок», жанру/торговой марке, культивировавшейся с конца 1990-ых гг. «Нашим радио» посредством в т.ч. фестивалей «Нашествие»; тем самым новые поколения слушателей были приучены к определенному консервативному стандарту русскоязычной рок-музыки. В-третьих, «ДДТ» изначально был присущ демократизм как обращение к максимальной аудитории в доступных формах; поэтому песня о Родине, которая так и называется «Родина», имеет не особо внятный, но глубокомысленный текст, в припеве обретает запоминающуюся и простую мелодию, да и

попросту является многолетним концертным рок-хитом, не могла проиграть это заочное соревнование.

Что касается смысловой нагрузки, то обратим внимание, что пользователи Youtube используют «Поезд в огне» и «Родину» (больше вторую, чем первую) для создания нового контента, накладывая аудиодорожки на самостоятельно подобранный и смонтированный документальный видеоряд, имеющий отношение к актуальной общественно-политической повестке: кризисные 1990-ые гг, экономические проблемы, Чечня, украинский кризис и т.д. Таким образом, пользователей привлекает алармистский аспект песенного патриотического дискурса, с помощью которого подсвечиваются актуальные проблемы современности, т.к. поезд все так же время от времени горит, а Родина так же доверчива к неправильным людям.

Библиография

1. Сохор А.Н. Статьи о современной музыке / А.Н. Сохор. – Л., 1974.
2. Сохор А.Н. О массовой музыке / А.Н. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. – Л., 1974.
3. Frith, S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music* / Simon Frith. – Harvard University Press. – 1996.
4. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. S. Frith, W. Straw, J. Street, eds. – Cambridge: Cambridge University Press. – 2001.
5. Лях, В. И. Универсальный статус советской массовой песни в годы Великой Отечественной войны / В. И. Лях // Великая Отечественная война: уроки истории и современность : материалы Международной научной конференции, Краснодар, 21 апреля 2015 года / Краснодарский государственный университет культуры и искусств. – Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2015. – С. 138-146. – EDN TXANLX.
6. Шулежкова, С. Г. Крылатые выражения из советской массовой песни 1930-х годов в современном русском языке / С. Г. Шулежкова // Функционирование языковых единиц современного русского языка : Межвузовский сборник научных трудов / Под редакцией Ф.И. Никоновой. – Магнитогорск : Магнитогорский государственный педагогический институт, 1995. – С. 44-54. – EDN VVDRBW.
7. Сибиряков, И. В. Советские массовые песни 20-х гг. как инструмент конструирования новой советской реальности / И. В. Сибиряков // Советский проект. 1917-1930-е гг.: этапы и механизмы реализации : Сборник научных трудов / ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина». – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2018. – С. 104-112. – EDN VNUZLN.
8. Журкова, Д. А. Родина 2.0: мотив вымышленных миров в постсоветской популярной песне / Д. А. Журкова // Художественная культура. – 2018. – № 1(23). – С. 200-215. – EDN YLSIEP.
9. Воркачев, С. Г. Национальный гимн как жанр патриотического дискурса / С. Г. Воркачев // Жанры речи. – 2020. – № 1(25). – С. 36-43. – DOI 10.18500/2311-0740-2020-1-25-36-43. – EDN VNNCKX
10. Яковлев М.М. Союз композиторов СССР // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия. Советский композитор, 1981. – Т. 5.
11. Меркулова В. Рок-н-ролл на костях: как в СССР распространяли запрещённую музыку на рентгеновских снимках. – [Электронный ресурс] URL:

- <https://russian.rt.com/nopolitics/article/420267-muzyka-na-kostyah-ryobrah>.
12. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи» / А. Кушнир. – М., 1999.
 13. Осипов С.В. Центризм / С.В. Осипов. – [Электронный ресурс] URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/7238/>
 14. Время и песня. Репертуар для самодеятельных вокально-инструментальных ансамблей / Сост. Ж.И.Брагинская. – М., Профиздат. – 1986. – [Электронный ресурс] URL: <https://ale07.ru/music/notes/song/estrada/vremya.htm>
 15. Максимова М. История одной песни. «Аквариум». Поезд в огне / М.Максимова. – [Электронный ресурс] URL: <https://diletant.media/articles/26901613/>
 16. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 792 с.
 17. Вознесенский А. Белые ночи Бориса Гребенщикова/ А.Вознесенский // Огонек. – 1986. – №46. – [Электронный ресурс] URL: <http://sovr.narod.ru/articles/xx010.html>
 18. Соломон Э. The Irony Tower / Э. Соломон. – М., 2013.
 19. Осипов, С.В. Толкователи ярких снов: истоки и специфика позднесоветского авторского киноперевода / С.В. Осипов // Проблемы социально-экономического, политического и культурного развития России. Наследие и перспективы: Межвузовский сборник научных трудов. – Ульяновск: УлГТУ, 2021. – С. 34-59.
 20. Рок-музыка в СССР. М., 1990.
 21. Soviet Rock. 25 years in the Underground + 5 years of Freedom. М., 1990.
 22. Троицкий А.К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е / А.К. Троицкий. – М., 1991.
 23. Липатов А. Воскресение / А. Липатов // Легенды русского рока. – М.: Леан, 1999.
 24. Гурьев С. ДДТ / С. Гурьев // Легенды русского рока. – М.: Леан, 1999.
 25. Осипов С.В. Улица Ленина и ее ответвления: к вопросу о разнообразии патриотического песенного дискурса // Патриотизм и современность: поиски новых смыслов: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Ульяновск : УлГТУ, 2022.
 26. Аквариум. 1972-1992. Сборник материалов / Сост. О. Сагарева. – М.: Алфавит, 1992.
 27. Смирнов И. Время колокольчиков / И. Смирнов. – М.: Инто, 1994.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Сталинские дома на улице Ленина: позднесоветский патриотический дискурс в неподцензурной рок-песне (1981-1991)», в которой проведено исследование политических, социокультурных источников влияния на репрезентативность данного направления искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что поп-песня является продуктом, предназначенным для как можно более широкой аудитории, являясь по определению явлением синтетическим, поп-музыка позволяет разворачивать исследование в разных измерениях: текстовом, музыкальном, визуальном, используя и интерпретируя заложенное содержание, определяя источники культурных, политических, религиозных и других влияний на это содержание.

Особое внимание автор уделяет изучению различий в понятийном аппарате. Согласно

исследованию, западноевропейские исследователи оперируют термином *pop-music*, отечественные музыковеды и культурологи изначально оперировали принципиально иной понятийной базой: советская массовая песня, эстрадная песня, лирическая песня, бытовая песня. Коррекция терминологии, происходившая в последние десятилетия, сопровождалась и естественной коррекцией в плане деидеологизации подходов к изучению советской популярной песни.

Актуальность исследования обусловлена повышенным вниманием к жанру популярной музыки как широких масс, так и научного сообщества. Научная новизна исследования заключается в междисциплинарном рассмотрении популярной музыки в социально-историческом контексте.

В качестве методологической базы автор применяет комплексный подход, содержащий сравнительно-исторический, социокультурный, художественный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких исследователей-музыковедов как Сохор А.Н. Шулежкова С.Г. Лях В.И. и др. Эмпирическим материалом послужили тексты песен жанра рок-музыки конца XX века.

Автором поставлены две задачи исследования: доказать, что развитие массовой/популярной песни находится в прямой зависимости от развития средств массовой коммуникации и обеспечения доступа к нему; продемонстрировать, что общественно-политическое содержание вообще и патриотическая тематика в частности не были атрибутом исключительно официальной советской песни, но находили свое выражение в творчестве авторов из неподцензурной песенной среды. К неподцензурному песенному контенту автор относит следующие жанры: городской фольклор, авторская (бардовская) песня и советская рок-музыка. В рамках исследования автор проводит анализ рок-музыки.

Автор в исследовании проводит детальный исторический анализ, в ходе которого им изучены особенности социокультурной ситуации в Советском Союзе, связанные с появлением, развитием и распространением советской популярной песни как доминирующего культурного сегмента, начиная с 30-х годов XX века. Согласно автору, официальное песенное творчество было идеологизировано и должно было соответствовать цензурным требованиям, транслирующимся органами власти через создаваемые ими организации (союзы). Особое внимание автором уделено описанию предпосылок и условий возникновения феномена рок-музыки в СССР в 60-х годах XX века. Данный феномен возник как копирование западных рок-групп, но вскоре развился в самостоятельное направление и стал отличаться острой социально-политической направленностью содержания. Как указывает автор, бум советского неподцензурного рока вызвал резкую негативную ответную реакцию властей, однако это не остановило развитие жанра. После 1985 года началась постепенная легализация советской рок-музыки, параллельно с этим в рамках политики гласности ослабевала цензура, расширились пределы допустимого в СМИ, литературе и искусстве. Процесс перестройки изменил общественное и официальное мнение относительно рок-музыки, рок-группы приобретали имидж героев, осуждающих прошлый режим.

Согласно автору, доступ к медийным государственным каналам и возможностям тиражирования являлся решающим фактором доступности и популярности музыкальных произведений. В Советском Союзе такая привилегия была доступна только официально одобренным коллективам и исполнителям.

Автор отмечает принципиальную разницу в патриотическом дискурсе песни официальной и песни неподцензурной. По его мнению, советская массовая песня являла собой многократно выверенную трансляцию официальной позиции коммунистической партии и правительства по какому-то конкретному вопросу. Неподцензурная песня, напротив, появлялась как результат личного творческого осмысления автором проблем

окружающего мира. Таким образом, патриотический дискурс средствами неподцензурной песни формулировался сложнее: он не был сконцентрирован в программных заявлениях; мог складываться из множества косвенных переживаний, быть замаскирован иронией или пародией, оформлен в неоднозначные образные ряды. Следовательно, исследование патриотического дискурса на материале неподцензурной песни представляется автору хоть и сложным, но интересным и многозначным.

Рассмотрев конкретные примеры неподцензурных песен в социально-культурном контексте позднего СССР (группы «Воскресенье», «Центр», «Аквариум», «ДДТ», «Ноль» и др.), автор отмечает яркость и уникальность как содержательного, так и выразительного плана текстов песен. Им отмечен индивидуализм подхода, глубинность образов, богатство стилистических приемов, острое переживание авторами песен социально-политических и культурных событий, происходящих в стране, патриотизм исполнителей. Особое внимание автор уделяет анализу текстов песен группы «Среднерусская возвышенность» и создателю их песен Свену Гундлаху. На основе данного анализа автор делает вывод о вариативности подходов позднесоветских рок-авторов к патриотической тематике: это вариативность творческого импульса, вариативность в обращении к патриотической тематике, вариативность жанров, содержательная вариативность.

Исследовав сервис Youtube, автор приходит к выводу, что ни один из постсоветских авторов и исполнителей рок-песен не проигнорирован современным слушателем, все в той или иной степени представлены в современном глобальном медиасервисе. Более того, многие песни используются для создания нового контента путем наложения аудиодорожки на самостоятельно подобранный и смонтированный документальный видеоряд, имеющий отношение к актуальной общественно-политической повестке.

Однако в статье отсутствует вывод, который содержал бы все ключевые положения, проведенного исследования.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что исследование рок-песен как способа проявления гражданской позиции представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 27 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.