

Дарья Журкова

«Старые песни о главном»:

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ АНТОЛОГИЯ
СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЫ

Daria Zhurkova

Old Songs about the Main Thing: An Alternative Anthology of the Soviet Popular Music

Дарья Журкова (Государственный институт искусствознания, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа; кандидат культурологии) jdacha@mail.ru.

Daria Zhurkova (PhD; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies) jdacha@mail.ru.

Ключевые слова: популярная музыка, телевидение, советская эстрада, ресайклинг, ностальгия, песня, девяностые годы, телешоу

Key words: popular music, television, Soviet estrada, recycling, nostalgia, song, 1990s, TV show

УДК: 78 + 7.097

UDC: 78 + 7.097

Статья посвящена анализу телевизионного проекта «Старые песни о главном» (ОРТ, 1995—2000) через понятие культурного ресайклинга. Основное внимание уделяется изменению музыкальных параметров и смысловых кодов песен советской эстрады в процессе их реинтерпретации современными поп-артистами; прослеживается принцип, по которому те или иные песни отбирались для реконструкции в рамках телепроекта, сопоставляются исполнительские данные советских и современных популярных певцов, сравниваются аранжировки первоначальных и новых версий песен. Автор приходит к выводу, что в рамках телешоу создавалась новая, альтернативная история советской эстрадной музыки, которая, хотя и была связана с советской культурой, скорее фиксировала тенденции современной отечественной поп-индустрии, нежели отражала музыкально-стилистические каноны прошлого.

The article is dedicated to the analysis of the television show *Old Songs about the Main Thing* (ORT, 1995—2000) in light of the “theory” of cultural recycling. Special attention is given to the changes in musical parameters and semantic codes of the Soviet estrada in the process of their reinterpretation by contemporary pop artists; the principle by which certain songs were chosen for reconstruction within the framework of the television show is traced, contrasting the vocal performance of Soviet and contemporary popular singer and comparing the arrangements of the original and new versions of songs. The author comes to the conclusion that within the framework of the television show, a new, alternative history of Soviet Estrada music has been created, which rather than reflect the musical and stylistic conventions of the past, it represents the trends of the modern Russian pop industry, although its connection with Soviet culture cannot be denied.

Телевизионный музыкальный проект «Старые песни о главном», выходявший на Первом канале в 1995—2001 годы, послужил мощным импульсом для последующей реактуализации советской эпохи в медиа. Первые три выпуска «Песен...», помимо того что представили весьма причудливую ретроспективу советской популярной культуры (не только музыки, но и кино, телевидения, социального быта), параллельно диагностировали социокультурную парадигму 1990-х годов. Несмотря на изначально коммерческий характер и развлекательность, этот телевизионный проект аккумулировал поток противоречивых смыслов, связанных с осмыслением прошлого и попутной фиксацией настоящего.

«Старые песни о главном» отразили процесс абсорбирования современной отечественной поп-культурой культуры советской. Как отмечает Альмира Усманова: «...поп-культура сориентировалась гораздо раньше литературы или кино, уловив социальную и политическую конъюнктуру, — и выжала из советской песенной культуры все, что смогла» [Усманова 2004]. Меж тем Роберт Бэрджойн, анализируя схожие тенденции в отношении реактуализации рок-музыки XX века в США, высказывает очень важное наблюдение, отчасти объясняющее, почему именно популярная культура оказывается флагманом в процессе социально-исторической рефлексии:

Коммерческая переработка прошлого является формой поминовения (commemoration), которая все чаще принимает форму обращения к наследию. <...> Возможно, даже более влиятельная, чем официальная память в настоящее время, коммерческая культура инициирует дискурсы памяти, обращаясь к коммерческим продуктам и образам как к одному из аспектов национального наследия... Наряду с другими институтами американской массовой культуры, такими как кино и телевидение, музыкальная индустрия ревностно увековечивает и себя, часто претендуя на роль хранителя прошлого нации [Burgoyne 2003: 211].

То есть, проводя параллели, современный бум в отношении советской культуры, и в частности советской эстрадной музыки, необходим как для сохранения памяти о ней, так и для современной поп-культуры, которая, обращаясь к прошлому, выстраивает собственную разветвленную систему образов.

Можно выделить как минимум три фактора, сыгравших ключевую роль в успехе проекта. Первый фактор — социальный. «Старые песни о главном» в эпоху «лихих девяностых» предложили нации очередной способ дистанцирования от серьезных жизненных катаклизмов посредством символического путешествия в идеализированное прошлое.

Другой, не менее важный, фактор — музыкальный. Первый выпуск «Старых песен о главном» был преимущественно построен на киношлягерах 1930—1950-х годов, в которых профессиональные советские композиторы сознательно культивировали интонации русской народной музыки [Лихачева 2005: 81]. И, несмотря на то что в рамках телевизионного проекта эти песни были спеты субтильными голосами под стилизованные в народном духе синтезаторные фонограммы, национальные интонации, заложенные в самой музыке, работали в восприятии аудитории, что называется, на подсознательном уровне.

Наконец, третий фактор, благодаря которому «Старые песни о главном» обеспечили себе успех — драматургический. Продюсеры Первого канала представили новаторскую форму новогодней программы, так как впервые в истории телевидения облекли вереницу эстрадных шлягеров в сюжетную канву. Нехитрая форма драматургии наследовала принципы музыкального ревью. Не будучи полноценным мюзиклом, она тем не менее помогла создать некую связную, по-своему уникальную и крайне притягательную, картину мира.

Таким образом, списывать успех «Старых песен о главном» исключительно на ностальгию по советскому, возникшую в российском обществе к середине 1990-х годов, было бы слишком просто. По мнению Сергея Ушакина, Парфенов и Эрнст «предложили эффективную модель использования социалистического прошлого: заимствуя культурные формы прошлого, продюсеры одновременно отделяли их от своего первоначального контекста» [Oushakine 2007: 454]. Данный проект аккумулировал в себе большое количество как эсте-

тических средств, так и социальных факторов, которые оказались в сложных отношениях друг с другом — каким бы художественно пестрым ни казался сам телевизионный «продукт».

В центре нашего внимания будет эволюция программы «Старые песни о главном», рассматриваемая с позиции музыки. Как ни странно, ей уделяется меньше всего внимания в многочисленных критических статьях, затрагивающих этот телепроект. Во-первых, мы проследим принцип, по которому те или иные песни отбирались для реинтерпретации. Во-вторых, откликаясь на интригу оригинала и копии, сопоставим данные изначальных и последующих певцов-исполнителей — тембры их голосов, общие вокальные навыки и сценические образы. В-третьих, сравним аранжировки оригинальных и современных версий песен, в частности — их темпы, инструментальные тембры, характер фактуры и вокализованных подголосков.

Оговоримся, что в качестве исследуемого материала будут рассматриваться только три первых выпуска «Старых песен о главном», в которых ресайклинг советской эстрадной музыки обрел наиболее яркое воплощение, со временем ставшее почти каноническим. При создании этих выпусков авторы проекта манипулировали тремя конкретными эпохами советской истории, для каждой из которой выбирали олицетворяющую ее локацию. Первый выпуск реконструировал быт колхоза сталинского периода в его радужно-экстатической ипостаси. Второй выпуск был посвящен периоду оттепели как времени тотального раскрепощения, во многом обусловленного вестернизацией и урбанизацией советского общества. Третий выпуск обращался к эпохе 1970-х годов, скрадывая эпоху застоя фантазийной реэкранизацией ее знаменитых киношлягеров. Хронологические рамки обозначенных периодов, особенно поначалу, выдерживались не столь строго. Со временем стали размываться и границы собственно советской эстрадной музыки. Тем не менее во всех выпусках авторы проекта пытались передать дух, атмосферу определенной эпохи, не только реконструируя, но и мифологизируя ее. Далее на конкретных примерах мы рассмотрим алгоритмы этих процессов.

Репертуарная политика

Анализируя причины лавинообразной моды на прошлое, которая настигла популярную культуру в 2000-х годах, Саймон Рейнолдс справедливо замечает, что «ретро в строгом смысле слова является прерогативой эстетов, знатоков и коллекционеров, людей, обладающих почти научной глубиной знаний в сочетании с острым чувством иронии» [Reynolds 2011: xii—xiii]. На изначальную локализованность идеи обращения к советскому прошлому и ироничность отношения к нему указывает и Кирилл Разлогов: «“Старые песни о главном” (безотносительно к собственно эстетическому качеству этих передач) явились реакцией определенной творческой среды (я сказал бы даже — “тусовки”) на очевидную тягу массовой аудитории к духовным ценностям недавнего прошлого, еще живым в памяти нынешних поколений. По замыслу ироничность должна была создать необходимую дистанцию, а содержание (старые песни и добрые чувства) — импонировать аудитории» [Разлогов 1997]. Однако, несмотря на большую долю условности, определенное эстетство и нескрываемую иронию, создатели телепроекта, хотели они того или нет, представили аудитории

собственную летопись советской популярной музыки. Включая в проект одни произведения и оставляя за кадром другие, «Старые песни о главном», по сути, создавали новую, альтернативную историю эстрадной музыки СССР, явно отличающуюся от реально существовавшей парадигмы массовых музыкальных жанров.

Как уже говорилось, первый выпуск телепроекта позиционировался как обращение современных артистов к песенной и киноклассике сталинского времени. Однако этот хронологический период соблюдался очень условно, так как среди прозвучавших песен оказались еще и жестокий романс 1910-х годов («Я милого узнаю по походке»¹), и песня из кинофильма «Девчата»², вышедшего на экраны в 1962 году, и совсем выбивавшиеся из стилистики шлягеры 1970-х годов («Червона рута»³ и «Песенка шофера»⁴). Но даже если не принимать в расчет этих допущений, очевидно, что создатели первого выпуска попытались объединить сразу три очень несхожих по своим внутренним установкам исторических периода: одиозные 1930-е, эмоционально пронзительные военные годы и постсталинский период, уходящий от парадной идеологичности к человекоцентричной оттепели.

Несложно предположить, что и популярная музыка этих периодов была между собой весьма различна. Однако создатели программы сгладили внутренние противоречия тем, что выбрали песни, в словах и музыке которых преобладало лирическое начало. Даже если звучали темы труда и войны, то подавались они непременно через обращение к образу возлюбленной и интонационно выразительные, зачастую распевные мелодии («Ты ждешь, Лизавета»⁵, «На побывку едет молодой моряк»⁶, «Лейся, песня, на просторе»⁷). Собственно говоря, это не было открытием, поскольку лиризация песенного дискурса в советской популярной музыке началась еще в 1930-е годы [Раку 2009; Дуков 2005]. Но важно, что выбор для современной «переработки» шлягеров преимущественно лирического характера был сделан продюсерами программы явно тенденциозно: из истории популярной музыки оказались полностью изъяты массивный пласт песен, связанных с мобилизационной, официально-пропагандистской риторикой. Не прозвучало ни одной песни с маршевыми или гимническими интонациями. Наоборот, основную палитру составили мелодии протяжные и шуточно-танцевальные, вплоть до блатных. Благодаря такому подходу даже самые страшные и трагичные периоды советской истории показывались через призму душевного, человеческого начала.

Такая репертуарная политика, во-первых, сработала как мощный катализатор ностальгии по советской эпохе, представив ее в идиллическом, при-

1 Слова и музыка неизвестного автора.

2 «Девчата», композитор — А. Пахмутова, автор слов — М. Матусовский. Год создания — 1962. Далее в выходных данных песен, за исключением особых случаев, сначала упоминается композитор, затем — автор слов. В скобках указывается год написания песни. При повторном упоминании песен выходные данные не приводятся.

3 Автор слов и музыки — В. Ивасюк (1970).

4 К. Сантро, А. Виницкий. Год написания музыки — 1956, русского текста — начало 1970-х годов.

5 Н. Богословский, Е. Долматовский. Песня из кинофильма «Александр Пархоменко» (1942).

6 А. Аверкин, В. Боков (1952).

7 В. Пущков, А. Апсолон. Песня из кинофильма «Семеро смелых» (1936).

торно-беспроблемном облике. Во-вторых, она намечала тенденцию, которая впоследствии стала ведущей и которую Сергей Ушакин обозначил с помощью понятия аффективного менеджмента истории: «При таком отношении к истории факты прошлого не столько учитываются и регистрируются, сколько активно переживаются — как явления, которые продолжают сохранять свое эмоциональное воздействие» [Ушакин 2014]. Именно песни о любви, разлуке, верности, дружбе, взаимовыручке и так далее, то есть об универсальных человеческих чувствах, протянули эмоциональные связи между прошлым и современностью, максимально приблизили и символически породнили столь несхожие меж собой эпохи.

Если тотальная лиризация песенного дискурса сталинского времени, принятая в первом выпуске телепроекта, представляла весьма усеченную панораму массовой музыки того периода, то в отношении оттепельного десятилетия 1960-х годов, которому был посвящен второй выпуск «Песен...», такой подход был оправдан атмосферой самой эпохи. Не случайно из представленного во втором выпуске круга песен были тоже исключены какие-либо официально-идеологические мотивы. Репертуарный маятник раскачивался между откровенно беззаботными танцевальными шлягерами («Лада»⁸, «Наш сосед»⁹, «Люди встречаются»¹⁰, «Песенка о медведях»¹¹), светлой лирикой приватного характера («Маленький принц»¹², «Журавлиная песня»¹³, «Я тебя подожду»¹⁴, «Снег идет»¹⁵) и драматичными (иногда — псевдодраматичными) песнями-плачами о женской доле («Белый свет»¹⁶, «Нежность»¹⁷, «Лунный камень»¹⁸, «Вулкан страстей»¹⁹, «Ромашки спрятались»²⁰). Самым патриотичным произведением в таком контексте оказалась песня «Течет река Волга»²¹, а тему труда формально осветили с помощью «Веселого марша монтажников»²², который имеет крайне сомнительную музыкально-словесную генетику²³. В водвороте общего веселья пронзительное высказывание о войне («На безымянной

8 В. Шаинский, М. Пляцковский (1968).

9 Автор слов и музыки — Б. Потемкин (1967).

10 В. Гаваша, русский текст — О. Жуков (около 1973).

11 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня из кинофильма «Кавказская пленница» (1966).

12 М. Таривердиев, Н. Добронравов. Песня звучит в кинофильме «Пассажир с «Экватора»» (1968).

13 К. Молчанов, Г. Полонский. Песня из кинофильма «Доживем до понедельника» (1968).

14 А. Островский, Л. Ошанин. Песня из цикла «А у нас во дворе» (1962).

15 А. Эшпай, Е. Евтушенко. Песня звучит в кинофильме «Карьера Димы Горина» (1961).

16 О. Фельцман, авторы слов — М. Танич и И. Шаферан (1965).

17 А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников, Н. Добронравов. Песня звучит в кинофильме «Три тополя на Плющихе» (1965).

18 А. Островский, И. Кашежева (1966).

19 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня звучит в кинофильме «Бриллиантовая рука» (1969).

20 Е. Птичкин, И. Шаферан. Песня звучит в кинофильме «Моя улица» (1970).

21 М. Фрадкин, Л. Ошанин (1962).

22 Р. Щедрин, В. Котов. Песня звучит в кинофильме «Высота» (1957).

23 Так, Елена Петрушанская следующим образом характеризует эту композицию: «На концах фраз этой, по сути, разбитной польки, в ниспадающей музыкально-речевой формуле с фольклорной синкопой таились слова-паразиты, заменяющие обычные низколексические приговорки отечественного труженика. Замаскированные ненормативные характеристики “высотников”... добавляли в песню дерзости, соли победительной лихости» [Петрушанская 2013: 155].

высоте»²⁴) семантически воспринималось «вставным протезом»²⁵, как бы не имеющим к представляемой эпохе никакого отношения.

В целом же авторы «Старых песен о главном — 2» как будто дословно следовали за характеристикой Петра Вайля и Александра Гениса, которую те дали популярной музыке 1960-х: «Радио и грамзаписи безудержно тиражировали песни, лишённые идеологического содержания, как, впрочем, и любого другого» [Вайль, Генис 2013: 169]. Одним из проявлений этой тяги к раскрепощению стало наводнение программы «мелодиями и ритмами» зарубежной эстрады. Прежде всего, в программу включается целый ряд песен, написанных зарубежными композиторами («Ямайка»²⁶, «Люблю я макароны»²⁷, «Какая странная судьба»²⁸, «Дилайла»²⁹, «Каникулы любви»³⁰). Да, пока что иностранные шлягеры исполнялись на русском языке, но слова песен на деле были предельно далеки от первоисточника, стремясь передать в первую очередь не-советский колорит и подчеркнутую беззаботность бытия лирических героев.

В то же время немалая часть представленных шлягеров, несмотря на формальную принадлежность советским композиторам, являлась откровенной стилизацией под «идеологически чуждые» жанры зарубежной музыки. Среди них — танго «Вулкан страстей», блюз «Лунный камень», твист «Лада», «Наш сосед», «Песенка о медведях». В данном случае мы имеем дело с культурным ресайклингом двойного уровня. Сначала советская эстрада перерабатывала, «реутилизировала» враждебную западную музыку, вплавляя ее ритмы и интонации в повседневность советских граждан, а впоследствии постсоветское коммерческое телевидение с шиком реконструировало эти песни, закрепляя за самими 1960-ми имидж времени невероятной свободы.

Таким образом, обращение «Старых песен о главном — 2» к зарубежной эстраде оказалось востребованным и вполне уместным в силу ряда причин. Во-первых, ввиду антуража новогодней программы, по определению нацеленной на беззаботность и внебудничность переживаний. Во-вторых, нельзя отрицать, что 1960-е годы стали временем смены эстетических ориентиров. По меткому замечанию Екатерины Сальниковой, в этот период

от радикального размежевания с “другим” и “чужим” культура переходит к поиску “своего”, понятного, похожего, аналогичного “домашнему”, — и готова находить его везде, где только можно. Складывается стилистика игрового вживания в не-советские обстоятельства, стилистика “присвоения”... иных социально-общественных гражданских судеб, условностей, проблем» [Сальникова 2008: 338].

24 В. Баснер, М. Матусовский. Песня звучит в кинофильме «Тишина» (1962).

25 Вот как охарактеризовал этот номер обозреватель «Новой газеты» Сергей Гурьев: «По воле авторов эти закрывшиеся сердцееды (Виктор Рыбин, Сергей Мазаев, Николай Фоменко. — Д. Ж.), как три половозрелых поросенка, вальяжно разгуливали по обширному лежбищу бутафорских раненых — в пиджаках и при галстуках (разве что без пейджеров). А ведь это была хорошая песня о войне...» [Гурьев 1997].

26 Т. Вали, авторы слов — Д. Серен, Дж. Серен (1962).

27 Н. Рота, автор слов — Л. Вертмюллер (1964), русский текст — Ю. Ким (1968).

28 В основе этой музыки лежит тема из кинофильма «Мужчина и женщина» (1966). Композитор — Ф. Лей, русский текст — М. Подберезский.

29 Л. Рид, Б. Мэйсон (1968). В версии, прозвучавшей в программе, звучит русский текст О. Гаджикасимова.

30 Х. Миягава, Т. Иватани (1963). Автор русского текста — Л. Дербенев. В русском варианте песня звучала в кинофильме «Нежность» (1966).

Наконец, в обращении к песням и жанрам заграничной поп-музыки свою роль сыграла и тяга самих 1990-х ко всему зарубежному, импортному, вылившаяся в ускоренное и подчас нелепое усвоение «западных стандартов». В воссоздаваемом контексте советской эпохи хиты зарубежной эстрады протягивали «генеалогические» связи между прошлым и современностью, находили общее между 1960-ми и 1990-ми в их распахнутости другому миру, преобладанию ярких красок и безудержной энергетике.

Третий выпуск «Старых песен о главном», обращаясь к эпохе 1970-х годов, закреплял алгоритм подбора музыкальных произведений, найденный создателями телепроекта во втором выпуске. Формула успеха свелась к тому, чтобы советская эстрада *звучала* в рамках программы максимально не по-советски, но вместе с тем несла колорит воссоздаваемой эпохи. Во-первых, от официально поощряемых тем эстрадной музыки тех лет остался «прожиточный минимум»: одна композиция о мужественности («Трус не играет в хоккей»³¹) и пара условно патриотических песен («Песня о далекой родине»³² и «Увезу тебя я в Тундру»³³). Однако в музыкальной основе даже этих песен фактически отсутствуют гимнические, гражданско-мобилизационные мотивы. «Трус не играет в хоккей» представляет собой сплав маршевого метра с интонационными (нисходящие хроматизмы) и ритмическими (синкопы) аллюзиями из джаза; «Песня о далекой родине» наполнена ламентозными, изломанными секвенциями; а «Увезу тебя я в Тундру» прежде всего передает характер удалой скачки на просторе, не оставляющей временного зазора для патриотической рефлексии.

Во-вторых, в геометрической прогрессии выросло число зарубежных хитов, многие из которых стали исполняться не только на языке оригинала («Nafanana»³⁴, «Moskau»³⁵, «Mummy Blue»³⁶), но и с привлечением иностранных певцов («Stumblin' In»³⁷, «I Will Survive»³⁸, «Rasputin»³⁹). В советское время некоторые из этих шлягеров прозвучали в телепередаче «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады» [Синеокий 2015], которая имела колоссальную популярность и составляла негласную конкуренцию пресной, идеологически выверенной телепрограмме «Песня года». В рамках «Старых песен о главном» в паре с западными артистами прошлых лет выступали популярные исполнители современной отечественной эстрады⁴⁰. То есть продюсеры программы осуществляли символическое «братание» поп-звезд сквозь время и континенты, что было

31 А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников и Н. Добронравов (1968).

32 М. Таривердиев, Р. Рождественский. Песня из телефильма «Семнадцать мгновений весны» (1973).

33 М. Фрадкин, М. Пляцковский (1971).

34 Автор слов и музыки — Африк Симон (1976).

35 Р. Зигель, Б. Майнунгер (1979). Песня из репертуара группы «Dschinghis Khan».

36 Автор слов и музыки — Ю. Жиро (1971).

37 М. Мепмен, Н. Чинн (1978). Песня стала популярной в исполнении дуэта Криса Нормана и Сюзи Кватро.

38 Ф. Перрен, Д. Фекарис (1978). Песня стала визитной карточкой певицы Глории Гейнор.

39 Авторы песни — Ф. Фариян, Ф. Джей, Дж. Рейам (Х.И. Майер) (1978). Песня из репертуара группы «Boney M».

40 Так, Александр Буйнов выступил с группой «Boney M», Александр Малинин спел в дуэте с Милой Родович песню «Разноцветные ярмарки», Наташа Королева спела в дуэте с Крисом Норманом, а Лариса Долина — с Глорией Гейнор.

неосуществимо в СССР. Тем самым они вновь переписывали историю популярной музыки, теперь уже не только отечественной, но и зарубежной.

В-третьих, отдельный репертуарный пласт «Старых песен о главном — 3» составили всевозможные разновидности любовной лирики. Из музыки к кинофильмам отдавалось предпочтение шлягерам, посвященным любовным переживаниям героев («Ищу тебя»⁴¹, «Мне нравится»⁴², «Эхо любви»⁴³). Расцвет эпохи вокально-инструментальных ансамблей (ВИА) был проиллюстрирован хитами, спетыми от лица юношей, вздыхающих о девушках («Алешкина любовь»⁴⁴, «Для меня нет тебя прекрасней»⁴⁵, «Звездочка моя ясная»⁴⁶). Причем, как справедливо рассуждает Юрий Дружкин, в песнях ВИА история разрушенных отношений зачастую никому не портит праздничного настроения:

Под эти песни танцуют и веселятся. А кто кому снится или не снится, кто и почему «шла с другим», и как это «я влюблюсь в другую лучше», никого всерьез не волнует. Ибо серьезное восприятие подобных коллизий сильно расходилось с господствующим в то время и в той среде «танцевальным мироощущением». В этом мироощущении нет ничего страшного. Здесь... не может быть серьезных трагедий, а лишь досадные недоразумения» [Дружкин 2013: 59].

Именно такое беззаботное мироощущение оказалось крайне востребованным в условиях как новогодней программы, так и развлекательной культуры 1990-х в целом.

По сути, в «Старых песнях о главном — 3» практически не осталось песен экзистенциального характера, которые выходили бы за рамки безудержного веселья или сферы частных отношений. Внебудничные размышления и непраздничные эмоции в рамках новогодней программы были строго дозированы. На этом фоне практически философскую глубину обрели играющие на сентиментальных чувствах песни-размышления о жизненном пути (песня из кинофильма «Генералы песчаных карьеров»⁴⁷, «Есть только миг»⁴⁸, «Надежда»⁴⁹). Драматичные «Кони привередливые»⁵⁰, помещенные в самом конце программы, с одной стороны, представляли еще один пласт неофициальной советской эстрады, а с другой стороны, скорее должны были усилить накал подогретых алкоголем чувств телезрителей, нежели подразумевали проникновение в метафорический смысл слов.

Таким образом, мы вновь видим искажение исходной палитры эстрадной музыки, что полностью отвечает принципам ресайклинга. В выборе композиций для третьего выпуска «Старых песен о главном» заявляла о себе не столько воссоздаваемая эпоха 1970-х годов, сколько воссоздающая эпоха 1990-х с ее

41 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня из кинофильма «31 июня» (1979).

42 М. Таривердиев, М. Цветаева. Песня из кинофильма «Ирония судьбы, или С легким паром» (1976).

43 Е. Птичкин, Р. Рождественский. Песня из кинофильма «Судьба» (1977).

44 С. Дьячков, О. Гаджикасимов (1970). Песня из репертуара ВИА «Веселые ребята».

45 Ю. Антонов, авторы слов — И. Безладнова и М. Беляков (1970). В 1970-е годы песню исполняли ВИА «Поющие гитары» и «Веселые ребята».

46 В. Семенов, О. Фокина (1973). Песня из репертуара ВИА «Цветы».

47 Д. Каимми, автор русского текста — Ю. Цейтлин (1974).

48 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня из кинофильма «Земля Санникова» (1973).

49 А. Пахмутова, Н. Добронравов (1971).

50 Автор слов и музыки — В. Высоцкий (1972).

культом частного мира, западного образа жизни и максимальным абстрагированием от проблем окружающей действительности. Заново сконструированный звуковой фон другой эпохи, с одной стороны, уводил прочь из современности, но, с другой стороны, он и не погружал по-настоящему в минувшее время. Было создано мифическое аудиовизуальное пространство, находящееся вне прошлого и современного, зависающее между историческими периодами, подсвечивающее каждую эпоху необходимыми красками, осуществляющее из будущего гламуризованную ретушь ушедшего времени.

Исполнительская манера

«Старые песни о главном» не только перерабатывали и подспудно адаптировали под современность историю советской эстрадной музыки, но и провели кардинальный пересмотр манеры пения и тембров исполнителей. Ведущую роль в этой «реинвентаризации» эстрадных голосов, безусловно, сыграла новая эпоха. Осуществленная в телепроекте ретроспектива продемонстрировала колоссальный разрыв между вокальной школой советских и современных популярных певцов. Но, на наш взгляд, не стоит в этом аспекте сосредотачиваться исключительно на критике и исходить из концепции упадка. Гораздо важнее проследить, как певческая манера отражала свое время, иначе говоря, сквозь изменение тембров исполнителей важно услышать собственный голос (запрос) определенной эпохи.

Анализируя особенности классической советской песни 1930—1950-х годов, Юрий Дружкин говорит о «равновесии *песни и пения*. И то, и другое должно было быть одинаково безупречным. Песенное исполнительство опиралось преимущественно на *академическую вокальную школу*. А школа эта, помимо прочего, включала в себя серьезную актерскую подготовку» [Дружкин 2013: 166]. Таким образом, классическая вокальная выучка и «актерский подход к работе со словом, интонацией, образом в целом» [Там же] обеспечивали высокий, *профессиональный* уровень исполнительской манеры эстрадных певцов сталинской эпохи.

С 1960-х годов происходит постепенное размывание академической безупречности в исполнительском интонировании. По мнению Татьяны Чередниченко, этот процесс начался с появлением на советской эстраде Майи Кристалинской:

...вокал стал обрастать стилизованными форсировками, моделировать эмоциональное и физическое усилие, культивировать напряженность. Близость к микрофону, доносившему призвуки дыхания, раскрывала «нутро» для слуха публики, превращала услышанное певческое усилие в художественный факт, едва ли не более значимый и во всяком случае больше волнующий, чем мелодия и слова. Тем самым на первый план выдвигалась личность исполнителя и притом в ореоле некоего страдания (эмоционально-смысловой эквивалент физиологического напряжения при пении) [Чередниченко 1993: 88].

Вплоть до середины 1980-х годов на советской эстраде существовало своеобразное «двоемирие» тембров. С одной стороны, присутствовали бархатистые, темброво богатые голоса с академической выправкой, широкого, везде одинаково хорошо озвученного диапазона. Носителями таких голосов были Муслим

Магомаев, Юрий Гуляев, Эдуард Хиль, Мария Пахоменко, Анна Герман, Валентина Толкунова, Людмила Зыкина, Иосиф Кобзон, Лев Лещенко. В большинстве случаев они неразрывно связывались с официальным дискурсом, выступали аудиовизуальной квинтэссенцией положительного образа советского человека. С другой стороны, в 1960—1980-е годы на этой же эстраде, но символически, «во втором отделении концерта», заявляли о себе исполнители совсем другого плана: Эдита Пьеха, София Ротару, Алла Пугачева, Олег Анофриев, Валерий Леонтьев. Их манера пения уходила от безупречности — иностранный акцент у Пьехи, андрогинный тембр у Леонтьева, надрывное интонирование у Пугачевой. Выводя на первый план отнюдь не совершенную личность лирического героя своих песен, эти артисты создавали ощущение, что человеческое начало в их интерпретации превалирует над профессиональными требованиями к вокалу. Они начали воплощать новый, альтернативный канон не только в музыкально-исполнительской, но и в визуально-поведенческой манере. Прорываясь сквозь цензурные ограничения, эти певцы (особенно Пугачева и Леонтьев) гораздо свободнее двигались на сцене, выступали в эксцентричных нарядах, словом, во всех отношениях не стеснялись ориентироваться на веяния зарубежной поп-музыки.

Именно вторая когорта эстрадных артистов повлияла на палитру певческих тембров, заявивших о себе в период перестройки и, соответственно, определивших исполнительскую манеру поп-звезд 1990-х годов. На сцене воцарились, с одной стороны, гендерно неопределенные, темброво неокрепшие, полуподростковые голоса Жени Белоусова, Юрия Шатунова («Ласковый май»), Виктора Салтыкова («Форум»), Марины Зарубиной, Кати Семенович, более напористые, но столь же темброво неуникальные голоса солисток групп «Комбинация» (Алена Апина, Татьяна Иванова) и «Мираж» (Наталья Ветлицкая, Татьяна Овсиенко, Ирина Салтыкова). С другой стороны, в творчестве Ирины Аллегровой, Маши Распутиной, Татьяны Булановой надрывное интонирование, введенное Пугачевой, разрослось до гипертрофированных масштабов и стало самоцелью. Символическим перевертышем поставленных мужских голосов советской эстрады стали тембры Михаила Шуфутинского, Александра Разенбаума, Кая Метова, Александра Буйнова, чьи подчеркнута низкие голоса, с хрипотцой «потертости жизнью», открыли на отечественной сцене эстетику «мачизма».

Таким образом, несовершенство исполнительской манеры, которое в советский период было скрупулезно просчитано и являлось профессиональным ноу-хау, теперь стало повсеместным приемом для полупрофессиональной манеры пения на эстраде.

«Старые песни о главном» оказались уникальным прецедентом, когда написанные под голоса прежней эпохи песни столкнулись с певческими тембрами новой эстрады, далеко ушедшей от классической манеры интонирования. Больше всего проблем возникло с песнями протяжного характера, для грамотного исполнения которых у певцов новой формации элементарно не хватало дыхания. Окончания фраз оказывались оборванными на половине длительности, возникали незапланированные паузы и придыхания, изначальная свободно льющаяся мелодия представала в куцем, усеченном виде — не говоря уже о том, что современным исполнителям явно не хватало глубины, насыщенности тембра для убедительного выражения эмоционального содержания песни. Такими примерами откровенного несоответствия вокальных данных певца выбранному произведению в рамках проекта стали песни «Ой,

цветет калина»⁵¹ в исполнении Анжелики Варум, «Бежит река»⁵² и «Эхо любви»⁵³ в исполнении Кристины Орбакайте, «Течет река Волга» в интерпретации Владимира Преснякова.

Другой крайностью оказалось утрированное, интимно-свойское интонирование песен, посвященных женской доле. Томные придыхания, пение навзрыд, искусственная хрипотца — все эти слагаемые сексуально-привлекательного женского тембра 1990-х, опрокинутые на песни советской эпохи, полностью изменяли изначальное содержание, превращая целомудренное вглядывание в визави в настойчивое, вплоть до вульгарности, навязывание себя ему. В каких-то случаях это обыгрывалось или собственным имиджем певицы («Лунный камень» в исполнении Лаймы Вайкуле), или заведомо ироничным прочтением исходного сюжета («Вулкан страстей» в трактовке Наташи Королевой), но чаще всего оказывалось очередной незапланированной проговоркой новой эпохи о себе, рождало ощущение устойчивого когнитивного диссонанса между содержанием песни и его прочтением («Вот кто-то с горочки спустился»⁵⁴ в исполнении Наташи Королевой, Алены Апиной и Лады Денс, «Белый свет», спетый Ириной Аллегровой).

Татьяна Чередниченко очень точно суммировала эти «болевы точки» в интерпретации старых песен новыми голосами:

Вроде песни те же, любимые уже генетически. Но голоса и лица лидеров современного шоу-бизнеса меняют саму их суть, поскольку представляют не старый миф о наивно-идеальной «советскости», а новый миф о профессионально-коммерческой «светскости». На месте инфантильной уверенности в коммунальном тепле «родной страны», которая от певца требует только естественного дыхания, но ни в коем случае не вокальных «прикидов», появляется именно «прикид». Причем удвоенный, поскольку имитирует собственное отсутствие. Место песни занимает ее исполнительская «упаковка» [Чередниченко 1996].

Однако, наряду с явным несоответствием изначальной песни ее новому прочтению, на протяжении телепроекта появлялись примеры успешной реинтерпретации. Получалось это зачастую в том случае, если подобранный репертуар не только органично ложился на привычный имидж исполнителя, но и откликался мироощущению новой эпохи. Первую группу органичных «переработок» составляли песни, не обремененные большим содержанием и глубокими переживаниями, то есть композиции ярко выраженного развлекательного характера. Например, беззаботный ловелас-шофер в исполнении Леонида Агутина был весьма убедителен, так как характер лирического героя не диссонировал с имиджем улыбчивого, беззаботного «босоногого паренька», поющего песни под гитару. Изначальное происхождение мелодии песни (она принадлежала авторству итальянского кинокомпозитора⁵⁵) совпало с тяготением самого Агутина к стилям латиноамериканской музыки. Не менее органично звучали «Иванушки International» с песней «Алешкина любовь». В данном случае ин-

51 И. Дунаевский, М. Исаковский. Песня из кинофильма «Кубанские казаки» (1949).

52 Э. Колмановский, Е. Евтушенко (1960).

53 Е. Птичкин, Р. Рождественский (1977).

54 Музыка и слова песни считаются народными. Композиция стала популярной в годы Великой Отечественной войны.

55 К. Сантро (1956), А. Винницкий (1970).

тонированию и тембрам голосов эпохи ВИА откликнулись столь же бесппроблемные, приторно-пригожие образы участников бойз-бэндов из 1990-х. Сама же эпоха 1990-х во всех подобных песнях искала образ подчеркнуто беззаботного, жизнерадостного универсума, ценного своей герметичной дистанцированностью от катаклизмов окружающей действительности.

Вторую группу перекликающихся между эпохами песен составили композиции диаметрально противоположного характера. Одна из них — «А я милого узнаю по походке» в исполнении Гарика Сукачева — нашла неподдельный отклик у аудитории, несмотря на то что полностью выбивалась из атмосферы деревенской идиллии, старательно воссоздаваемой в первом выпуске телепроекта. Сукачев исполнил свой номер «на повышенных тонах», с надрывом, трансформировав жанр жестокого романса в «блатную» песню. Горланый раскатистый хрип, форсированная, рубленая фразировка и, конечно же, сам образ вернувшегося из лагерей зэка протянули символические связи к одному из самых востребованных героев 1990-х — к образу представителя уличной шпаны, полукриминального отщепенца, живущего «по понятиям». В третьем выпуске телепроекта схожие атрибуты в свой номер привлекли участники группы «Несчастный случай», исполнившие песню из кинофильма «Генералы песчаных карьеров». В обоих этих примерах эпоха искала уже не *отключения*, а *включения* в реальность, стремилась найти схожие социальные изъяны в памяти культуры. И, что характерно, в общем подходе к интерпретации активно проявлялось стремление утрировать изначальные краски: в жизнерадостных шлягерах подчеркивалась их беззаботность, а в хитах-эскападах — отчаянное, пограничное состояние их лирических героев. Эти ощущения создавались с помощью целого комплекса выразительных средств, в частности — музыкальных (тембр голоса певца и инструментов в аранжировке), артистических (имидж певца, его пластика и жестикация в кадре), кинематографических (локация, костюмы и декорации).

Итак, с одной стороны, «Старые песни о главном», сами того не желая, вскрыли кризис голосов и интонирования (проживания) песни на обновленной отечественной эстраде. Особенно много казусов возникло в первом выпуске телепроекта, хоть их и пытались обыграть с помощью постмодернистской иронии. С другой стороны, харизматичные артисты постсоветской эпохи, силой скорее не вокальных данных, а артистического имиджа, смогли по-новому прожить старые песни, найти интонации и образы, созвучные современности. Главное, как показал телепроект, если сами песни так или иначе поддаются «переработке», то вот голоса исполнителей — это гораздо более тонкая и крайне неподатливая «материя» для ресайклинга.

Аранжировка

Не секрет, что наряду с голосом певца не менее (а в поп-музыке даже более) важную роль играет аранжировка композиции — ее музыкальный «наряд». Данному параметру стоит уделить особое внимание, так как именно он подвергается наибольшим изменениям в ситуации реинтерпретации песни, в отличие, например, от мелодии и слов, которые остаются зачастую неизменными. Именно аранжировка становится звуковым «слепок» времени, фиксируя и передавая вместе с музыкальной модой дух определенной эпохи.

Рассматривая «Старые песни о главном» с точки зрения их музыкально-стилистической обработки, мы снова не можем избежать сопоставления между различными историческими периодами. Надо признать, что технический прогресс сыграл злую шутку с «реставраторами» советской эстрады. Это особенно остро проявилось в первом выпуске телепроекта, большинство песен которого имеют ярко выраженные интонационные корни в национальной народной музыке⁵⁶. Вполне закономерно, что изначально такие произведения оркестровались с привлечением тембров русских народных инструментов, которые придавали общему звучанию композиции колоссальный потенциал аутентичности. При этом профессиональная композиторская школа в советское время подразумевала крайне высокие требования к прописыванию всей фактуры произведения, то есть аранжировка эстрадных песен приближалась по своему уровню к развернутости симфонической партитуры. В результате аранжировка практически любой песни, звучавшей на советской эстраде, была очень красочной, насыщенной и отличалась развитой системой мелодических подголосков.

К 1990-м годам советский канон был полностью отринут, так как парадигма развития популярной музыки разворачивалась по принципу максимального упрощения. Поэтому в первом выпуске «Старых песен о главном» подавляющее большинство музыкальных фонограмм были перезаписаны на синтезаторе со встроенной драм-машиной. Безусловно, аранжировщики (понятия саунд-продюсер на тот момент еще не существовало) отчасти стремились передать исходный колорит с помощью искусственно синтезированных тембров народных инструментов, но возможности последних оказались крайне скудными в сравнении с тембрами акустических инструментов. Новые фонограммы сводили на нет исходный характер звучания песни. По сути, композиции «выжидали» исключительно за счет неизменной интонационно-гармонической основы, укорененной в «народных» традициях и оттого воздействовавшей на аудиторию, если так можно выразиться, на подсознательном уровне.

В перезаписанных на синтезаторе фонограммах саунд-дизайнеры, следуя моде, регулярно изменяли еще два параметра, а именно ускоряли изначально темп и добавляли бэк-вокал. Ускорение темпа, с одной стороны, вымывало остатки эмоционального проживания песни, а с другой стороны, скрадывало скудость фактуры и тембров новой интерпретации. В свою очередь, бэк-вокал, казалось бы, отсылал к хоровому пению — характерному атрибуту эстрадной музыки 1930—1950-х годов. Но в данном случае происходила полная инверсия смыслов. Хор, подхватывающий в припеве мелодию песни вместе с солистом, символизировал коллективное начало, свидетельствовал о погруженности лирического героя в социальные отношения, о которых тот помнил даже в минуты самых интимных переживаний. Бэк-вокал зачастую лишь заполнял паузы в мелодической линии солиста, пропевался без слов и состоял из обрывков ламентозных интонаций. В результате бэк-вокал замыкал лирического героя в его конкретном эмоциональном состоянии, как бы огораживал его личностный универсум от внешней реальности, акцентируя сам момент томления.

56 При этом необходимо понимать, что советские композиторы 1930—1950-х годов сознательно стилизовали свои песни под народные в соответствии с установками официального дискурса. О формировании народно-националистического канона см.: [Нарский 2018].

Во втором выпуске «Старых песен о главном» аранжировки песен стали звучать гораздо органичнее по отношению к оригинальным версиям. С одной стороны, на это повлияла сама структура популярной музыки 1960-х годов, в котором все активнее заявляли о себе танцевальные ритмы и инструменты эстрадного ансамбля. И те, и другие по своему характеру оказались гораздо ближе современной эстраде, нежели тембры и стилистика народной музыки, преваляровавшие в период 1930—1950-х годов. С другой стороны, многие новые фонограммы стали передавать «фирменный саунд» определенных исполнителей, то есть писались не на продюсерском конвейере, а музыкантами конкретной группы. Таковы аранжировки песен в исполнении Валерия Сюткина («Браво»), Николая Расторгуева («Любэ»), Андрея Макаревича («Машина времени»), Леонида Агутина. Авторское начало, проявившееся в этих обработках, позволило вести полноправный диалог между эпохами, выявить темброво-стилистическое своеобразие поп-музыки и прошлого, и настоящего.

Тем не менее, наряду с более осмысленным отношением к аранжировке, во втором выпуске телепроекта по-прежнему было сильным стремление перекроить «наряды» старых песен по новомодным шаблонам. Все так же активно в композиции добавлялся бэк-вокал, по большей части стилистически абсолютно неуместный. Другим новомодным приемом стало настойчивое включение в кульминации лирических композиций соло электрогитары (например, в песнях «Нежность» в исполнении Татьяны Булановой, «Маленький принц» в исполнении Валерии). Надрывное соло электрогитары, заимствованное из рок-музыки, с динамическими перепадами, крупной вибрацией должно было, по мысли саунд-продюсеров, добавить в исходные композиции драматичности, накала страстей и гарантированно привлечь повышенное внимание к звучанию песни. Но этот шоу-прием, опять же, полностью разрушал изначальный характер музыки, рассчитанной на внутреннее переживание, оставляющей слушателю пространство для дочувствования.

В большинстве фонограмм «Старых песен о главном — 3» чувствуется отчетливое стремление выдержать характер звучания оригинала, вплоть до полного его повторения. Такому принципу, с одной стороны, следуют приглашенные зарубежные артисты, которые не дают вмешиваться в исходную фонограмму своей песни. С другой стороны, и сами продюсеры начинают стремиться «законсервировать» эпоху в звуке. Этому способствует общая концепция третьей части телепроекта, в которой максимально точно воссозданные цитаты (декорации, костюмы, мизансцены, реплики героев советских фильмов) перемешиваются в хаотичном порядке, включаясь в водоворот постмодернистской игры с контекстом.

В музыкальном отношении апофеозом такого «копирования» прошлого стало включение оригинальной фонограммы песни «Мне нравится...» из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром». В этом номере зритель как бы переносился в прошлое и слышал голос Пугачевой, еще не стертый временем, без сипа и фирменного надрыва. Ощущение реинкарнации только начинающей свою карьеру Аллы Пугачевой, задолго до того, как она стала примадонной, довершал визуальный ряд и сюжетную канву. Пугачева, по едкому выражению Сергея Гурьева, «успешно отреставрировала свое лицо» [Гурьев 1998] и предстала в роли никому неизвестной певицы, проходящей кастинг на общих основаниях. Звучащий оригинал фонограммы создавал полную иллюзию погружения в прошлое, позволял зрителю невольно пофантазировать, на-

сколько стилистически иной певицей и личностью могла бы остаться Пугачева в истории поп-музыки.

Однако, чем точнее в целом копировали звучание оригинальных фонограмм «Старые песни о главном — 3», тем более инородно воспринимались попытки «перелицовки» изначальной аранжировки. Основная проблема возникла в вопросе насыщенности фактуры. Современные технологии звукозаписи позволяли сделать красочную, многотембровую аранжировку для любой песни. Но безграничные возможности техники не могли заменить профессиональные навыки тембрового выстраивания и постепенного развертывания фактуры.

Наиболее ярко обозначенную проблему иллюстрируют два примера. Первый — это исполнение Леонидом Агутиным «Песни о далекой Родине» из телефильма «Семнадцать мгновений весны». В телепроекте воссоздается сцена свидания Штирлица с женой в кафе «Элефант». В оригинальном варианте на протяжении всего саундтрека звучит только тембр фортепиано. Размеренная аккордовая фактура аккомпанемента концентрирует все внимание на мелодической линии, сотканной из пронзительных ламентозных интонаций. Приближаясь по силе своей выразительности к фортепианной кантилене Шопена, музыка Таривердиева «проговаривает» за героев испытываемые ими чувства, сообщая всей сцене впечатляющую глубину и убедительность. В «Старых песнях о главном» данная композиция, во-первых, звучит со словами, а во-вторых, обильно «раскрашена» тембрами электро- и акустических гитар, большим количеством синтезаторных подголосков и настойчивой ритм-секцией. Несмотря на стремление детально воссоздать антураж мизансцены в визуальном ряде, вся пронзительная недосказанность изначальной версии рассыпается на глазах. Внутренняя концентрация чувств, заложенная в музыке, обрачивается гламурной чувственностью, подобно тому, как знаменитый диалог взглядов героев заменяется клиповой постельной сценой.

Итак, главная проблема, которую невольно вскрывали новые аранжировки старых песен, заключалась в столкновении двух типов мироощущений. Эстрадные шлягеры прошлых лет концентрировали в себе теплоту межличностного общения, передавали различные грани искренних человеческих отношений, словом, манифестировали состояние преодоленного отчуждения между людьми. Собственно, именно это утраченное состояние и оказалось более всего востребованным в рамках последующей ностальгии по СССР. В свою очередь, законы индустрии популярной музыки, пришедшей на смену советской эстраде, подменяли искренние человеческие эмоции и авторское начало технологиями: по написанию «цепляющего» мотива, по выработке оптимальной структуры песни, по синтезированию необычных, запоминающихся тембров. Словом, отечественная поп-музыка вместе со всем миром уверенно двигалась к подходу «трек-и-хук», при котором «песня раздается по частям мастерам куплетов, хуков, бриджей, текстов... и сначала происходит продюсирование [композиции], а затем добавляются мелодия и слова» [Сибрук 2016: 202—203]. Вполне закономерно, что при таком подходе из музыки выхолащивается какое-либо личностное переживание, место которого заменяют четко выверенные стандарты.

В 1990-е годы такими стандартами в аранжировке стало обилие синтезаторных, электронных тембров, непременно наличие бэк-вокала и жесткой ритмической сетки. Но, как было показано выше, эти технологии вступали

в противоречие с музыкальным и словесным содержанием песен советской эстрады, нередко трансформируя исходное звучание композиции в ее гремящую искусственными шарнирами копию. Обнаруживающееся противоречие отчасти преодолевалось двумя способами. Во-первых, с помощью написания новой авторской аранжировки, выполненной в стиле конкретных современных популярных музыкантов. Во-вторых, посредством ироничного отстранения, когда музыкальная фонограмма воспринималась скорее в качестве звукового фона для сюжета, выстраиваемого по законам клипового нарратива. Однако, как свидетельствовал массовый успех телепроекта, переработка внешнего облика песни не затрагивала ее внутреннего содержания, которое отзывалось в коллективной памяти слушателей, как бы песня ни была спета.

Библиография / References

- [Вайль, Генис 2013] — *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ: CORPUS, 2013.
- (*Vayl' P., Genis A.* 60-e. Mir sovetskogo cheloveka. Moscow, 2013.)
- [Гурьев 1997] — *Гурьев С.* Двадцать шесть попсовых эмиссаров // Новая газета. 1997. 13 января.
- (*Gur'ev S.* Dvadsat' shest' popsovykh emissarov // Novaya gazeta. 1997. January 13.)
- [Гурьев 1998] — *Гурьев С.* Попса на полустаночке. «Старые песни о главном — 3» в Новый год на ОРТ // Новая газета. 1998. 12 января.
- (*Gur'yev S.* Popsa na polustanochke. "Starye pesni o glavnom — 3" v Novyy god na ORT // Novaya gazeta. 1998. January 12.)
- [Друшкин 2013] — *Друшкин Ю.С.* Песня как социокультурное действие. М.: Государственный институт искусствознания, 2013.
- (*Druzhkin Yu.S.* Pesnya kak sotsiokul'turnoe deystvie. Moscow, 2013.)
- [Дуков 2005] — *Дуков Е.В.* Эстрадная музыка // История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917—1941 / Под ред. М.Е. Тараканова. М.: Музыка, 2005. С. 90—112.
- (*Dukov E.V.* Estradnaya muzyka // Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki. Iss. 1: 1917—1941 / Ed. by M. Tarakanov. Moscow, 2005. P. 90—112.)
- [Лихачева 2005] — *Лихачева И.В.* Массовая песня // История современной отечественной музыки / Под ред. М.Е. Тараканова. Вып. 1: 1917—1941. М.: Музыка, 2005. С. 74—90.
- (*Likhacheva I.V.* Massovaya pesnya // Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki. Iss. 1: 1917—1941 / Ed. by M. Tarakanov. Moscow, 2005. P. 74—90.)
- [Нарский 2018] — *Нарский И.В.* Как партия народ танцевать учила... Как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Narskiy I.V.* Kak partiya narod tantsevat' uchila... Kak baletmeystery ey pomogali, i chto iz etogo vyshlo: Kul'turnaya istoriya sovetskoy tantseval'noy samodeyatel'nosti. Moscow, 2018.)
- [Петрушанская 2013] — *Петрушанская Е.М.* Путь к утрате взаимности? О ценностях российской музыкальной культуры 1917—1970-х годов // Высокое и низкое в художественной культуре. Т. II / Отв. ред. Ю.А. Богомолов. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 139—176.
- (*Petrushanskaya E.M.* Put' k utrate vzaimnosti? O tsennostyakh rossiyskoy muzykal'noy kul'tury 1917—1970-kh godov // Vysokoe i nizkoe v khudozhestvennoy kul'ture. Vol. II / Ed. by Yu.A. Bogomolov. Saint Petersburg, 2013. P. 139—176.)
- [Разлогов 1997] — *Разлогов К.* Вперед в прошлое // Искусство кино. 1997. № 3. (<http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5> (дата обращения: 10.05.2019).
- (*Razlogov K.* Vpered v proshloe // Iskusstvo kino. 1997. № 3. (<http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5> (accessed: 10.05.2019.))
- [Раку 2009] — *Раку М.Г.* Поиски советской идентичности в музыкальной культуре

- 1930—1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. (<https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/poiski-sovetskoj-identichnosti-v-muzykalnoj-kulture-1930-8212-1940-h-godov-lirizacziya-diskursa.html> (дата обращения: 21.07.2019).)
- (*Raku M.G.* Poiski sovetskoj identichnosti v muzykal'noy kul'ture 1930—1940-kh godov: lirizatsiya diskursa // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2009. № 100. (<https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/poiski-sovetskoj-identichnosti-v-muzykalnoj-kulture-1930-8212-1940-h-godov-lirizacziya-diskursa.html> (accessed: 21.07.2019).))
- [Сальникова 2008] — *Сальникова Е.В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2008.
- (*Sal'nikova E.V.* Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety. Moscow, 2008.)
- [Сибрук 2016] — *Сибрук Дж.* Машина песен. Внутри фабрики хитов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- (*Seabrook J.* The Song Machine: Inside the Hit Factory. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Синеокий 2015] — *Синеокий О.В.* Звукозапись поп-музыки в зеркале экранной культуры // Социодинамика. 2015. № 7. С. 1—16.
- (*Sineokiy O.V.* Zvukozapis' pop-muzyki v zerkale ekrannoy kul'tury // *Sotsiodinamika*. 2015. № 7. P. 1—16.)
- [Усманова 2004] — *Усманова А.* Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. (<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/povtorenie-i-razlichie-ili-eshhe-raz-pro-lyubov-v-sovetskom-i-postsovetskom-kinematografe.html> (дата обращения: 17.07.2019).)
- (*Usmanova A.* Remeyk kak forma istoricheskoy re-interpretatsii // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2004. № 69. (<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/povtorenie-i-razlichie-ili-eshhe-raz-pro-lyubov-v-sovetskom-i-postsovetskom-kinematografe.html> (accessed: 17.07.2019).))
- [Ушакин 2014] — *Ушакин С.* Вспоминая на публике. Об аффективном менеджменте истории // Гефтер.ру. 2014. 14 ноября. (<http://gefter.ru/archive/13513> (дата обращения: 11.07.2019).)
- (*Ushakin S.* Vspominaya na publike. Ob affektivnom menedzhmente istorii // *Gefter.ru*. 2014. November 14. (<http://gefter.ru/archive/13513> (accessed: 11.07.2019).))
- [Чередниченко 1993] — *Чередниченко Т.В.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культура», 1993.
- (*Cherednichenko T.V.* Mezhdru "Brezhnevym" i "Pugachevoy". Tipologiya sovetskoy massovoy kul'tury. Moscow, 1993.)
- [Чередниченко 1996] — *Чередниченко Т.* Постсоветская эстрада как коллективный Ельцин // Итоги. 1996. 9 июля.
- (*Cherednichenko T.* Postsovetskaya estrada kak kolektivnyy Yel'tsin // *Itogi*. 1996. July 9.)
- [Burgoyne 2003] — *Burgoyne R.* From Contested to Consensual Memory: The Rock and Roll Hall of Fame and Museum // *Contested Pasts: The Politics of Memory* / Eds K. Hodgkin, S. Radstone. London: Routledge, 2003.
- [Oushakine 2007] — *Oushakine S.* "We're Nostalgic but We're Not Crazy": Retrofitting the past in Russia // *The Russian Review*. 2007. Vol. 66. № 3. P. 451—482.
- [Reynolds 2011] — *Reynolds S.* Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past. New York: Faber and Faber Inc., 2011.