

Дарья Журкова

# Соцреалистический канон в популярной музыке:

ПОЗДНЕСОВЕТСКИЕ ПЕСНИ О РОДИНЕ

В ТЕЛЕФЕСТИВАЛЕ «ПЕСНЯ ГОДА» (1971–1986)<sup>1</sup>

Daria Zhurkova

The Socialist Realist Canon in Popular Music: Late Soviet Songs about the Motherland  
in the Television Festival «Song of the Year» (1971–1986)

## Дарья Журкова

Государственный институт искусствознания,  
кандидат культурологии, старший научный  
сотрудник, сектор художественных проблем  
массмедиа  
jdacha@mail.ru

**Ключевые слова:** соцреалистический канон,  
популярная музыка, советское телевидение,  
эстрадная песня, «Песня года»

УДК: 782/785

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_175

Статья посвящена трансформации соцреалистического канона на позднесоветской музыкальной эстраде. В первой части статьи на основе работ советских музыковедов о массовой песне обозначаются принципы соцреализма в отношении популярной музыки. Среди них: 1) доступность широким массам, 2) приоритет ясной, песенной мелодики, 3) строгая избирательность в отношении привлекаемых жанров и стилей; 4) нравственная направленность песенных образов; 5) тематическое разнообразие с особым вниманием к песням гражданско-патриотической тематики; 6) ограниченный круг нормативных (допустимых) эмоций; 7) высокие профессиональные стандарты. Во второй части статьи прослеживается отражение этих принципов в репертуарной политике телевизионного фестиваля «Песня года». Предлагается жанрово-тематическая классификация музыкальных композиций, прозвучавших в его итоговых выпусках 1971–1986 годов. В общем массиве песен выделяются пять тематических кластеров: 1) песни о Родине, 2) песни о героях, 3) песни о жизненных максимах, 4) песни детские, о детях и детстве, 5) песни о любви. В третьей, заключительной части статьи подробно разбирается кластер песен о Родине. Прослеживаются сюжетные мотивы и музыкально-выразительные средства позднесоветских патриотических песен, которые свидетельствуют о движении советской эстрады от массовой песни через советскую песню к песне эстрадной.

## Daria Zhurkova

The State Institute for Art Studies, Candidate of Sciences in Culturology, Senior Research Fellow in the Mass Media Arts Department  
jdacha@mail.ru

**Keywords:** Socialist Realist canon, popular music, Soviet television, pop song, «Song of the Year»

УДК: 782/785

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_175

This article is dedicated to the transformation of the Socialist Realist canon on the late-Soviet musical stage. In the first part of the article, the principles of Socialist Realism are defined on the basis of the work of Soviet musicologists on mass song. Among them are: 1) general accessibility to the masses, 2) the prioritization in songs of clear melody, 3) strict selectivity with respect to genres and styles involved, 4) an ethical orientation of model songs, 5) a thematic orientation with special attention to songs with civic and patriotic themes, and 7) high professional standards. The second half of this article traces the reflection of these principles in the repertoire policy of the «Song of the Year» television festival. It offers a generic-thematic classification of the musical compositions which were heard in the year-in-review episodes from 1971–1986. In the collective body of songs five thematic clusters emerge: 1) songs about the Motherland, 2) songs about heroes, 3) songs about life maxims, 4) children's songs, about children and childhood, and 5) songs about love. The third and final part of the article investigates the cluster of songs about the Motherland. It traces the plot motifs and musical-expressive strategies of late-Soviet patriotic songs, which attest to a movement on the Soviet stage from mass song to Soviet song to pop song.

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00787, <https://rscf.ru/project/24-18-00787/>, ИРЛИ РАН. («Соцреализм “постмортем”

## Соцреализм и советская песня

При всех вопросах к понятию соцреализма, поднятых в этом номере в статьях Валерия Вьюгина и Евгения Добренко, соцреалистический канон довольно успешно прослеживается как в литературе, так и в визуально-пластических видах искусства (живопись, скульптура, кино). Но можем ли мы уверенно выявить принципы соцреализма в отношении популярной музыки, которая не располагает средствами большой формы и заведомо погружена в бытовой контекст? Тем не менее мы попытаемся это сделать, опираясь на работы советских музыковедов о массовой песне, а также проследим трансформацию этих принципов на позднесоветской музыкальной эстраде, обратившись к телевестивалю «Песня года».

В концепции соцреализма положение музыки в иерархии искусств было достаточно скромным. Так, Галина Игдалова отмечает, что в Большой советской энциклопедии, вышедшей в год смерти Сталина, музыка стояла на предпоследнем, девятом месте в перечне искусств из-за того, что была лишена конкретности и понятойности, и не могла тягаться по этим параметрам с литературой и кино<sup>2</sup>. Но при этом среди музыкальных жанров существовал один, «который в течение всей истории советской музыки находился воистину на особом положении, ибо являл собой жанровый знак советской эпохи <...> Жанр этот — *массовая песня*»<sup>3</sup>.

Как известно, одним из ключевых качеств музыкального соцреализма была провозглашена песенность, под которой подразумевалась «распевность, мелодичность, простота формы и доступность восприятия любого музыкального жанра, включая даже самые сложные, такие как симфония и инструментальный концерт»<sup>4</sup>.

Порой привилегированное положение песни в иерархии музыкальных жанров соцреализма оказывалось довольно условным<sup>5</sup>. Тем не менее на официальном уровне советская (массовая) песня позиционировалась ведущим музыкальным жанром, проблемы которого обсуждались активно и регулярно: в центральных газетах, специализированных музыкальных журналах, просветительских брошюрах и научных монографиях; проводились региональные и всесоюзные Пленумы Союза композиторов, всецело посвященные песенным жанрам. Во всех этих дискуссиях непременно формулировались задачи, стоящие перед советской песней, и обозначалась ее специфика, неразрывно связанная с соцреализмом. Его основные принципы в отношении песни формулировались следующим образом:

---

(Поздняя советская эстетика: практики и теория искусства, институции, культурные контексты. 1970–1980-е годы)»).

<sup>2</sup> Игдалова Г. Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма (по материалам журнала «Советская музыка») // *Gradus ad Parnassum: Сборник статей молодых музыковедов*. Н. Новгород: б. и., 1998. С. 107.

<sup>3</sup> Там же. С. 117.

<sup>4</sup> Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 167

<sup>5</sup> Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. Yale University Press. 2016. P. 183.

- *Доступность широким массам*, то есть простота, ясность и лаконизм выразительных средств<sup>6</sup>. Одним из главных свойств песни понималась общительность, то есть умение «...выражать большие мысли доходчиво и кратко, быть общительным, простым и близким сердцу каждого»<sup>7</sup>. Вместе с тем композитору необходимо проявить выдумку в работе с общепотребимыми (ходульными, принадлежащими тому или иному жанру) интонациями, уметь по-авторски их переосмыслить. Поэтому допустимо определенное усложнение выразительных средств, но только в том случае, «если сложный язык способствует созданию образа *доступного и общительного*»<sup>8</sup>.
- *Приоритет ясной, песенной (напевной) мелодики*, в то время как гармония и аранжировка отходят на второй план. Песня не должна терять без них своего содержания, а также притягательности и обаяния. Требование *внятной, простой*, но при этом не *банальной, не «заштампованной»* мелодии сохраняется вплоть до начала 1980-х годов, выражаясь в максиме «*мелодия — суть песни*»<sup>9</sup>.
- *Строгая избирательность в отношении привлекаемых жанров и стилей*. Приветствуется опора на народное творчество, но с очень усеченным кругом поощряемых жанров (революционная, солдатская, трудовая, крестьянская лирическая песни). Вызывает настороженное отношение городской фольклор, при обозначении которого избегается слово «фольклор», а используются понятия городские песни, бытовые жанры. К ним относятся жестокий («псевдоцыганский») романс, мещанская и блатная песня («песня городских окраин»)<sup>10</sup>. Не менее подозрительное отношение распространяется на модные танцевальные стили (танго, фокстрот, медленный вальс («вальс-бостон») в 1930–1950-е годы; твист и босanova в 1960-е; бит и/или рок в 1970-е). Правда, такое отношение постепенно начинает «смягчаться» вслед за развитием самой эстрадной музыки.
- *Нравственная направленность песенных образов*. Советская песня должна заключать в себе высокие идеи, благородные чувства и устремления, которые бы возвышали слушателей, способствовали их духовному росту. Из этого положения следовало правило, что героям песни «не может быть отрицательный персонаж»<sup>11</sup>. Исключение (как и в опере) было допустимо лишь по части песен в исполнении кино-персонажей, хотя и существовала опасность того, что песню отрицательного киногероя без должного критического осмысления подхватят в народе<sup>12</sup>.

6 Сохор А.Н. Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959. С. 11.

7 Зак В. О легкой музыке // Советская музыка. 1960. № 12. С. 38. Об общительности как природном свойстве массовой, прежде всего лирической, песни подробно писала Лиана Генина: Генина Л. «Я гляжу ей вслед...» (Полемические заметки) // Советская музыка. 1972. № 4. С. 13–27.

8 Зак В. О легкой музыке. С. 41.

9 Матутитте Е.А. Советская массовая песня 70–80-х годов. М.: Знание, 1982. С. 89.

10 Сохор А.Н. Путь советской песни. С. 98.

11 Там же. С. 9.

12 Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. С. 265.

- *Тематическое разнообразие с особым вниманием к песням гражданско-патриотической тематики.* Подразумевалось, что советская песня охватывает и отражает самые разные стороны жизни советского человека и общества в целом. Однако приоритет общественного над личным и необходимость духовно-нравственного «возвращения» народных масс привели к тому, что песни гражданско-патриотической тематики заняли особое, привилегированное положение в системе песенных жанров. Они непременно должны были быть в творчестве каждого композитора<sup>13</sup> и исполнителя, именно с них начинались все концертные программы и любые дискуссии о советской песне. Вплоть до начала 1980-х годов звучали декларации о том, что гражданско-патриотическая тематика определяет «лицо» советской песни<sup>14</sup>. Однако в 1960-е годы нарастает тенденция личностно-окрашенных, лирических песен о Родине и мироощущении советского человека. Эта тенденция к середине 1970-х годов, с одной стороны, становится штампом, теряя свою искренность и убедительность, а с другой стороны, инициирует пересмотр системы песенных жанров и идею о неделимости, «срастании» лирического и гражданско-патриотического начала в советской песне<sup>15</sup>.
- *Ограниченный круг нормативных (допустимых) эмоций, прежде всего связанных с любовными переживаниями.* Согласно канонам классического периода соцреализма, любовь в песнях должна была быть источником бодрости и радости, чувством, помогающим жить и трудиться<sup>16</sup>. «Правильные», официально одобряемые лирические песни 1930-х годов запечатлевали «душевное здоровье, чистоту и цельность чувств при “застенчивости”, целомудренной строгости, сдержанности в их выражении»<sup>17</sup>. Все эти характеристики противопоставлялись любовной лирике НЭПа, наполненной безнадежными страданиями, жестокими мукиами и унылой меланхолией<sup>18</sup>. К концу 1960-х годов взгляды Арнольда Сохора, который дал эти определения в конце 1950-х годов, существенно изменились, во многом реагируя на изменившийся песенный

---

13 В этом отношении показательно высказывание Александры Пахмутовой на Пленуме правления Союза композиторов СССР: «Хочется пожелать, чтобы молодые композиторы всегда помнили, что патриотическая песня — это пробный камень, это главный экзамен не только на граждансскую зрелость, но и на художественное мастерство» (Пахмутова А. Советская песня и современность // Советская музыка. 1975. № 4. С. 5).

14 «Особое место в нашем музыкальном искусстве всегда принадлежало патриотической песне, несущей высокие идеалы гражданственности. Именно в ней наиболее ярков воплощен дух созидания и творчества, присущий нашему социалистическому обществу» (Матутите Е.А. Советская массовая песня 70–80-х годов. С. 6).

15 «Мы справедливо гордимся тем, что у нас стерлись примитивные грани между темой гражданской и темой лирической, что у нас есть прекрасные песни, в которых о самых высоких вещах говорится тихо, сокровенно — как о самом личном и дорогом» (Пахмутова А. Советская песня и современность. С. 10). Пахмутовой вторит Лиана Генина: «...сильна наша песня как раз неделимостью на лирику и граждансщенность» (Генина Л. С песней наедине. Лирический репортаж // Советская музыка. 1978. № 3. С. 20).

16 Сохор А.Н. Русская советская песня. С. 204.

17 Там же. С. 205.

18 Там же. С. 204.

ландшафт. Музыковед фиксировал появление «минорных настроений» в песенной лирике и отчасти оправдывал их распространенность реакцией на облегченность и бесконфликтность лирических песен прошлого периода<sup>19</sup>. Но несмотря на существенные сдвиги, негативные эмоции по-прежнему необходимо было дозировать, избегая мелодраматичности, надрыва и слезливости, так как «переживание грусти и печали должно духовно обогащать и возвышать человека»<sup>20</sup>. Таким образом, чрезмерная экспрессивность, пограничные состояния, амбивалентное поведение, слишком сильные, «зашкаливающие» и драматичные эмоции становились негласным табу в рамках официально одобряемого песенного канона.

- *Высокие профессиональные стандарты для композиторов и исполнителей.* По аналогии с «большими» жанрами, где провозглашалась ориентация на выбранных «классиков»<sup>21</sup>, композиторы-песенники должны были иметь академическое образование, демонстрировать виртуозную профессиональную технику, работать в разных песенных жанрах, знать их закономерности, уметь грамотно и небанально гармонизовать и оркестровать песню. Не менее высокие требования предъявлялись и в отношении исполнителей. Следуя канонам классического периода соцреализма, согласно которым народные и самодеятельные коллективы, выступающие на советской сцене, должны были обрести профессиональный уровень<sup>22</sup>, подавляющая часть знаменитых певцов советской эстрады имела за плечами академическое (зачастую — консерваторское) образование. Ценились мощные, поставленные (оперные) голоса с большим диапазоном и филигранной вокальной техникой. При этом подразумевалось, что личность исполнителя не должна была затмевать звучащую песню, как афористично сформулировала Лиана Генина: певцу (певице) необходимо научиться «впереди себя “выводить” песню»<sup>23</sup>.

В приведенных нами эстетических принципах советской песни постулаты классического периода соцреализма сосуществуют с его кардинальным переосмысливанием, что отражает реальные процессы, происходившие в отечественной популярной музыке на протяжении 1960-х — начала 1980-х годов. В пользу продолжения традиций соцреализма говорит, например, сохраняющаяся иерархия жанров, в которой песням гражданско-патриотической тематики всегда отводится первое место. Хотя по количеству опусов и степени их популярности гражданско-патриотические песни, особенно гимнического характера, явно уступают первенство песням лирического склада. Этот уход массовой песни из мейнстрима популярной музыки рассматривается композиторами, исследователями и критиками как однозначно негативное явление, вызывает

19 Сохор А.Н. Путь советской песни. М.: Советский композитор, 1968. С. 92.

20 Там же. С. 94.

21 Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке. С. 177; Frolova-Walker M. The glib, the bland, and the corny: an aesthetic of socialist realism // Music and Dictatorship in Europe and Latin America. Turnhout: Brepols, 2009. P. 422.

22 Frolova-Walker M. Stalin's music prize. Soviet Culture and Politics. New Haven: Yale University Press. 2016. P. 117.

23 Генина Л. «Я гляжу ей вслед...» С. 21.

сожаление, обеспокоенность и сетования о необходимости должной работы по пропаганде массовой песни<sup>24</sup>.

Но параллельно с этим шел процесс деканонизации соцреализма<sup>25</sup>, и в художественной жизни, при всей ее регламентации сверху, начали проявляться «стихийный плюрализм, пестрота, многообразие, чemu способствовал целый ряд факторов и в первую очередь резкий рывок в развитии средств массового тиражирования (телеvidение, аудио-визуальная техника и др.)»<sup>26</sup>. В песенных жанрах происходит неумолимое движение от *советской массовой песни* – идеологизированной, рассчитанной на коллективное исполнение (подхватывание), к *советской песне*, в которой существенно расширяется спектр допустимых эмоций и усложняются выразительные средства в расчете на вокальные возможности профессиональных певцов. Впоследствии (в начале 1980-х годов) советская песня уступает место *песне эстрадной*, для которой характерно максимальное дистанцирование от идеологических постулатов (вплоть до их завуалированной девальвации) и ведущая роль имиджа исполнителя в восприятии песни. Все эти сложные и насыщенные процессы мы предлагаем проследить на примере телефестиваля «Песня года».

## Телефестиваль «Песня года»

Телефестиваль «Песня года» на протяжении 1970-х – начала 1980-х годов считался одной из главных витрин эстрадной музыки на советском телевидении. Его важность была многоуровневой. С идеологической точки зрения он был направлен на сплочение посредством песни самых разных представителей советского общества. Рабочие и космонавты, шахтеры и студенты, врачи и милиционеры, дети и ветераны, наконец, творческая интеллигенция в составе композиторов, поэтов, певцов и актеров – все они выступали, высказывались, слушали и приобщались к ежегодному песенному параду. Со сцены телефестиваля регулярно звучали слова о том, что советская песня является добрым, испытаным другом всех советских граждан, что любовь к ней объединяет и роднит всех людей огромной страны. Показательно, что Александра Пахмутова в своем докладе на Втором пленуме правления Союза композиторов СССР,

24 В этом отношении показательно одиозное высказывание Серафима Туликова на Втором пленуме правления Союза композиторов СССР: «Мне представляется, что важнейшей проблемой в современной советской песне является некоторая ее жанровая переориентация. Все более и более заметен перевес интимно-лирических песен в ущерб массовым героико-патриотическим. Что это, веяние времени? Ответ на запросы аудитории? Не думаю. Вспомним о социальных предпосылках массовых, героико-патриотических песен. Они существуют в нашем обществе и сегодня – это грандиозные стройки века, это трудовые подвиги рабочего класса и колхозного крестьянства, это патриотические начинания советских людей, это, наконец, великие научные открытия, завоевание новых научных горизонтов. Разве они не достойны стать темами новых героико-патриотических песен?» (Песня и время: По материалам Второго пленума правления Союза композиторов СССР / Отв. ред. П.И. Савинцев. М.: Советский композитор, 1976. С. 62).

25 Термин Ханса Гюнтера, см.: Гюнтер Х. Жизненные фазы социалистического канона // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 282.

26 Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетейя, 2001. С. 8.

прошедшем в феврале 1975 года в Киеве, именно на «Песню года» возлагала большие надежды по пропаганде советской песни, и в частности песни «высокого гражданского звучания»<sup>27</sup>. Ей вторил уже в 1980 году Николай Добронравов в дискуссии о телефестивале, развернувшейся на страницах газеты «Советская культура». Поэт подчеркивал, что «Песня года» — «это одна из немногих телепередач, где наряду с развлекательными песнями могут прозвучать и гражданские, патриотические»<sup>28</sup>.

Не менее важна была роль телефестиваля с *музыкальной* точки зрения. Недаром программа заключительных гала-концертов неоднократно инициировала размыщления музыколов о закономерностях развития советской песни в журнале «Советская музыка»<sup>29</sup>. Телефестиваль, по сути, выполнял роль своеобразного смотра популярной музыки и в этом отношении был созвучен с Декадами советской музыки, которые регулярно проводились в 1930-е годы. Другой вопрос, что в отличие от рутинных смотров сталинского периода<sup>30</sup>, «Песня года» предполагала просвещение, воспитание и даже развлечение самых широких «народных масс».

Наконец, «Песня года» обозначила новый этап в развитии эстрадной песни с *телеизационной* точки зрения. По сути, телефестиваль стал первым советским «хит-парадом», который выстраивался или как минимум отталкивался от степени популярности песен у рядовых слушателей. Начальные гала-концерты телефестиваля бережно культивировали ауру прямого общения с аудиторией: в большом количестве зачитывались письма телезрителей, наряду с профессиональными артистами выступали любительские коллективы, для (теле)зрителей устраивались всевозможные конкурсы, нередко звучала прямая речь представителей различных профессий. Со временем, когда иллюзия живого общения стала сходить на нет, создатели «Песни года» начали экспериментировать с визуальными и мизансценическими эффектами, осваивая различные приемы превращения музыкального номера в шоу. В итоге из коллективного действия, которое стремится подключить к происходящему всех участников и внутри и по ту сторону экрана, телефестиваль превратился в масштабное зрелище, в котором различными способами подтверждался и утверждался звездный статус популярных исполнителей.

Идеологические функции «Песни года», и в частности ее роль в «медиации вкусового конфликта поколений в рамках допущенного на телевидении музыкального репертуара»<sup>31</sup>, детально проследила в своем исследовании Кристин Эванс. Нам же предстоит рассмотреть эволюцию этого телефестиваля с точки зрения музыкально-тематического содержания. В качестве объекта исследования мы выбрали песни о Родине, прозвучавшие на телефестивале в период с 1971 по 1986 годы. Таким образом, на примере «Песни года», одной из самых

27 Пахмутова А. Советская песня и современность. С. 19.

28 Мартынова Т. Так где же взять такие песни? // Советская культура. 1980. 26 сент. № 78 (5398). С. 5.

29 Бялик М. Еще раз о песне // Советская музыка. 1972. № 11. С. 49–60; Черкашина М. Барометр «песенной погоды»... // Там же. 1973. С. 27–35; Генина Л. С песней наедине. Лирический репортаж // Там же. 1978. № 3. С. 16–28.

30 Фролова-Юкер М. Музыка советской литургии, или скучное искусство // Оркестр: сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2002. С. 361.

31 Эванс К. Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения / Пер. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 180.

идеологически выдержаных музыкальных телепрограмм советского периода, мы проследим как на протяжении 1970-х — начала 1980-х годов происходила деканонизация соцреализма в сфере популярной (эстрадной) музыки.

Важно подчеркнуть, что песни патриотической тематики будут прослеживаться в их процессуальном движении, в развитии и изменении изначальных смыслов вплоть до диаметрально противоположных значений. В конечном счете сверхзадача исследования заключается в прослеживании процесса трансформации советской эстрады от массовой песни через *советскую песню* к *песне эстрадной*. Схожую траекторию эволюции отечественной массовой музыки от советской массовой песни к эстрадному шлягера предложил Анатолий Цукер<sup>32</sup>. Мы же детализируем эту концепцию через анализ конкретных песенных примеров.

## Репертуарная политика «Песни года» и принципы ее классификации

В жанрово-тематическом отношении композиции, звучавшие в «Песне года», выстраивались в стройную, взаимосвязанную и вместе с тем разветвленную, обширную систему. Авторы песен стремились охватить самые разные аспекты человеческого бытия. И так как все эти аспекты мыслились гранями жизни каждого человека и одновременно всего советского общества, то они были тесно переплетены.

Механизмы отбора произведений к участию в «Песне года», с одной стороны, позиционировались как максимально прозрачные — по письмам телезрителей. Причем до конца 1970-х годов зачтывание фрагментов из писем телезрителей со сцены телефестиваля было важной частью его ритуала. С другой стороны, наряду с письмами телезрителей существовало экспертное жюри, в которое поначалу входили редакторы музыкальных радио- и телепрограмм («Песня-71», «Песня-72»). Впоследствии его костяк образовывали то представители творческой интеллигенции (в том числе руководители выступающих коллективов («Песня-73»)), то возрастные герои социалистического труда («Песня-74»). Наконец, организаторы телефестиваля попытались объединить в составе жюри самых разных членов социалистического общества: творческую интеллигенцию, героев труда, космонавтов, рабочих и чиновников от культуры («Песня-75», «Песня-76»). Однако в 1977 году от публичного жюри отказались совсем, что усилило множественные толки о процедуре отбора песен. Основываясь в том числе на документах внутренних дискуссий Главной редакции музыкальных программ ЦТ, Кристин Эванс отмечает, что «предлагалось множество объяснений того, как в шоу представлены популярные вкусы и мнения, чьи именно вкусы придавлены и что же именно выбирается — *лучшие* песни года или наиболее *популярные*? Метод отбора примерно двадцати финалистов оставался довольно туманным, а точнее, был чрезвычайно переусложнен»<sup>33</sup>.

Такая неясность принципов отбора лауреатов телефестиваля в начале 1980-х годов вылилась в публичную полемику на страницах печатных изданий. Так, в дискуссии, организованной газетой «Советская культура», видные

32 Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: Учебное пособие. Изд. 2-е, доп. и испр. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. С. 41–54.

33 Эванс К. Между «Правдой» и «Временем». С. 175–176.

композиторы и поэты без обиняков высказываются о срежессированности репертуарной политики «Песни года» и озвучивают свое разочарование в принципах отбора произведений, указывая на клановость и протежирование определенных песен их авторами<sup>34</sup>. Ответом на эти нападки становится открытое письмо главного редактора Главной редакции музыкальных программ ЦТ Алексея Шалашова, который настаивает, что «главным критерием отбора лучших песен года для показа их в заключительных концертах телевизионного фестиваля неизменно были и остаются письма телезрителей»<sup>35</sup>. Но тут же Шалашов добавляет, что существует художественный совет редакции, который учитывает пожелания руководителей Союза композиторов и часто отбраковывает песни, пусть и популярные у зрителей, но малохудожественные<sup>36</sup>. Однако вместе с заявлением главного редактора в этом же материале публикуются полные претензий письма телезрителей, а также развернутый комментарий молдавского композитора Евгения Доги, который вновь указывает на предвзятость при отборе песен, в том числе и под воздействием со стороны певцов<sup>37</sup>.

Таким образом, сконструированность и непрозрачность механизмов отбора песен к началу 1980-х годов больше не скрывалась и стала очевидной даже для широкой публики. Тем не менее нельзя утверждать, что «Песня года» не включала в свою программу по-настоящему популярные композиции. Скорее редакторы телевизионного фестиваля пытались совместить обязательное с востребованным, соблости баланс между песнями официально одобряемыми и всенародно любимыми. Это сложное смешение вкусовых ориентиров, как ни странно, сообщало «Песне года» определенную объективность, помогало удерживать в поле внимания разные направления популярной музыки и представлять довольно широкую панораму советской музыкальной эстрады.

Чтобы упорядочить весь массив композиций, прозвучавших со сцены телевизионного фестиваля «Песня года» на протяжении 15 лет, мы обратимся к жанрово-тематическому принципу, то есть мы будем систематизировать то, о чем пелось в песнях-лауреатах телевизионного фестиваля и какие музыкальные средства привлекались для той или иной тематики.

Предлагаемая классификация составлена на основе композиций, прозвучавших в итоговых (первоначальных) выпусках «Песни года» с 1971 по 1986 год, то есть вплоть до официального начала периода перестройки, объявленной на Пленуме ЦК КПСС в январе 1987 года. Несмотря на идею всеохватности и трудно разделимости гражданской и лирической тематики, эти ориентиры выступают двумя полюсами в предлагаемой классификации. Другими словами, классификация выстраивается от песен о Родине к песням о любви. Это движение направлено на формальное сужение масштаба — от внешнего к внутреннему, и в рамках соцреалистического канона фиксирует негласное «понижение ранга» — от общественного к личному. Но вместе с тем необходимо удерживать понимание того, что эти категории являются сообщающимися полюсами одной вселенной.

Изначально мы выделили пять больших тематических направлений (кластеров):

34 Мартынова Т. Так где же взять такие песни? // Советская культура. 26 сентября 1980. № 78 (5398). С. 5.

35 Какой быть «Песне-80»? // Советская культура. 1980. 17 окт. № 84 (5404). С. 4.

36 Там же.

37 Там же.

**1) Песни о Родине** — одно из самых жанрово устоявшихся и идеологически нагруженных направлений, которое мы будем чуть ниже подробно рассматривать в парадигме *от публичного к приватному*. Пока же перечислим его подкатегории. Это: песни-плакаты, песни о мире на планете, песни о родной природе, песни-признания в любви, песни о городах и песни о родительском доме.

**2) Песни о героях** — композиции о выдающихся личностях, чьи поступки вызывают безусловное уважение и восхищение, подразумеваются примером для подражания. Это тематическое направление выстраивается в парадигме *от прошлого к настоящему*. Оно включает в себя такие подкатегории, как песни о героях революции, песни о Великой Отечественной войне, солдатские, комсомольские песни, песни о выдающихся личностях и песни о профессиях.

**3) Песни о жизненных максимах** или, как было принято обозначать в советское время, — песни гражданского звучания, образуют следующее направление. В отличие от кластера песен о героях здесь содержательным стержнем становится не столько личность и ее действия, сколько представления и рефлексия лирических героев о себе и о мире. Анализировать эти песни мы планируем в парадигме *от труда к отдыху*. Подкатегориями в этом тематическом направлении стали: гражданские песни, лирико-философские песни, песни о беге времени и песни о радости бытия.

**4) Песни детские, о детях и детстве** включают композиции, которые исполнялись как детьми (прежде всего Детским хором Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Виктора Попова), так и взрослыми певцами от лица совсем юных героев или героев, вспоминающих о своем детстве. С оглядкой на одну из ведущих мифологий советской эпохи — мифологию счастливого детства — продвигаться в этом тематическом направлении мы предлагаем в парадигме *от счастья к грусти*. Вот его подкатегории: пионерские песни, песни о дружбе, песни сказочных персонажей, песни о семье, песни несчастных героев и ностальгические песни о детстве.

**5) Песни о любви** представляют собой очень обширный тематический кластер с различными сценариями взаимоотношений, с портретами идеальных и далеких от идеала возлюбленных. Это тематическое направление в соотнесении с соцреалистическим каноном логичнее всего проследить в парадигме *от преданности к разлуке*. Вот его подкатегории: песни о матери, песни о взаимной любви, любовь как творчество, любовь «на деревне», любовь как преодоление стихии и, наконец, песни о несчастной любви.

Здесь мы должны остановиться и сделать два важных уточнения. Первое заключается в том, что все перечисленные тематические (отталкивающиеся от слов песен) направления нельзя рассматривать в отрыве от их музыкально-выразительных средств, так как последние кардинальным образом влияют на содержание и восприятие любой песни.

Второе уточнение связано с тем, что простое перечисление подкатегорий каждого тематического направления, увы, не дает продуктивных представлений о содержательной многогранности позднесоветской музыкальной эстрады и не отражает процессы ее кардинальной трансформации, в том числе и в соотношении с соцреалистическим каноном. Поэтому мы предлагаем прицельно сосредоточиться на подробном анализе одного тематического кластера — песен о Родине, чтобы увидеть, как в этом, казалось бы, самом конвенциональном, идеологически нагруженном направлении появляются многочисленные, часто противоречивые и незапланированные содержательные повороты. Остальные

же тематические кластеры мы планируем подробно проанализировать в последующих публикациях.

## Позднесоветские песни о Родине

Как было обозначено выше, систематизировать патриотически окрашенные песни мы будем в парадигме *от публичного к приватному*. Отметим, что в данном тематическом направлении, как и в других, вектор движения между двумя обозначенными смысловыми полюсами направлен от соцреалистического канона к его «размагничиванию», то есть деканонизации.

Наиболее соответствующими канону являются **песни-плакаты** — гимнического склада, прославляющие величие Родины, партии, мощь и силу духа советского народа. Их авторами зачастую были композиторы Серафим Туликов, Александра Пахмутова и поэты — Николай Доризо, Николай Добронравов. Для исполнения таких композиций привлекались оперные певцы с низким тембром голоса (Евгений Нестеренко, Александр Ворошило) или эстрадные певцы с академической школой (Юрий Богатиков, Юрий Гуляев, Муслим Магомаев). К ним присоединялся смешанный хор и полный состав эстрадно-симфонического оркестра.

Со временем подобные песни-обелиски стали звучать в определенных частях программы «Песни года»: они открывали или завершали первое или второе отделение, были своеобразными «сигнальными колоссами», которые должны были придать происходящему действу особую торжественность, воззвать к коллективному «мы», объединить всех людей, собравшихся в зале и у экранов телевизоров. Другой вопрос, что подобное единение отнюдь не всегда получалось достигнуть, о чем свидетельствовала камера, нередко «скользящая» по отрешенным, откровенно скучающим лицам зрителей в зале<sup>38</sup>.

Постепенно в песнях-плакатах намечаются существенные содержательные сдвиги. Первая тенденция связана с расширением понятия Родины от Родины-страны (СССР) до Родины-планеты (Земля), которая символически «присваивается» через обращение на «ты»<sup>39</sup>. Вместе с разрастанием масштабов Родины начинает звучать тема одиночества во Вселенной («Средь звезд горсточка людей... / Во всей Вселенной мы одни...»<sup>40</sup>). Другая тенденция направлена на смещение акцентов с прославления Родины на пожелание ей счастья, то есть происходит уход от мобилизирующего пафоса («Я горжусь тобой, Советская страна, / Жизнь твоя святому подвигу равна»<sup>41</sup>) к радости бытия и наслаждения жизнью («Счастья вам в ваших помыслах, / Люди Зем-

38 Такие «проезды» камеры по откровенно скучающим лицам можно увидеть, например, при исполнении Виктором Мамоновым песни «Наша биография» (А. Мажуков, О. Писаржевская, А. Монастырев, «Песня-77»), Евгением Нестеренко — песни «Наша партия» (С. Туликов, Н. Доризо, «Песня-81»); Иосифом Кобзоном — песни «Поклонимся великим тем годам» (А. Пахмутова, М. Львов, «Песня-84»). Здесь и далее в скобах даются имена авторов песни (композитора, поэта) и указывается выпуск, в котором она прозвучала. При повторном упоминании авторы песни и выпуск телефестиваля не указываются.

39 «Счастья тебе, Земля!» (Ю. Саульский, Л. Завальнюк, «Песня-83»).

40 «Земля — родина любви» (М. Магомаев, Н. Добронравов, «Песня-83»).

41 «Я о Родине пою». (С. Туликов, Н. Доризо, «Песня-80»).

ли и Космоса»<sup>42</sup>). Зарождение этой тенденции Татьяна Чередниченко относит к 1960-м годам, когда «маршево-гимнические идиомы отступают на второй план. <...> Вместо фанфарно парадного “слава нам” (“вам”) все чаще звучало более мягкое и проникновенное “спасибо нам” (“вам”»<sup>43</sup>.

Не менее существенные изменения связаны с музыкой официально-патриотических песен. Крайне редко они оставались гимном в чистом виде<sup>44</sup>. Становится распространенным смешение нескольких жанров, например любовной баллады, протяжной песни и гимна<sup>45</sup>. По-прежнему остаются востребованными марши<sup>46</sup>, но и они «облагораживаются», например посредством стилизации под классицистское симфоническое письмо<sup>47</sup>. Наконец, появляются попытки соединить патриотический гимн с модным, порой даже танцевальным ритмом<sup>48</sup>. А для исполнения подобных «экспериментальных» произведений приглашаются молодые и харизматичные эстрадные певцы (София Ротару, Надежда Чепрага, Радик Гареев).

Постепенное расширение понятия Родины до размеров планеты привело к появлению отдельного подкатегории — **песен о мире на планете**. Их главный, официально одобряемый лейтмотив заключался в угрозе ядерной войны и необходимости не допустить катастрофы («Надо, надо твердый дать ответ: / Солнечному миру — Да! Да! Да! / Ядерному взрыву — Нет! Нет! Нет!»<sup>49</sup>). Мир на планете неразрывно связывался, во-первых, с понятием дома — планета как общий дом всех людей<sup>50</sup> и, во-вторых, с темой детства — люди как дети планеты Земля<sup>51</sup>. Во многом абстрактная идея мира на Земле трансформировалась в идею защиты детей и их родного дома. Таким образом, сопрягались и становились соразмерными разномасштабные категории, а глобальные и, по сути, отвлеченные темы пытались «приблизить», наполнить смыслом через приватные, понятные и хорошо знакомые символы.

Подтемой песен о судьбе планеты становится мотив бега времени, в котором скорость понимается со знаком минус («Мы бежим, тишина забыта / Мы спешим, торопя событья... / Человек, постой, погоди, / Докажи, что ты существуешь не зря!»<sup>52</sup>). Вместе с мотивом усталости от скорости звучит призыв к тишине, к покою и отдыху («Час тишины высокой / Не нарушай жестоко... / Пусть мирно отдыхает шар земной»<sup>53</sup>). Несмотря на то, что тишину

42 «Счастья вам, люди» (Е. Дога, А. Дементьев, «Песня-86»).

43 Чередниченко Т.В. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. М.: РИК, 1993. С. 162.

44 «Наша партия».

45 «Любовь к отчизне» (В. Левашов, В. Лазарев, «Песня-78»), «Родина — весна моя» (С. Туликов, Н. Доризо, «Песня-83»), «Я о Родине пою».

46 «Мы — армия народа» (Г. Мовсесян, Р. Рождественский, «Песня-81»).

47 «Новый день» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-78»).

48 «Счастья тебе, Земля!», «Счастья вам, люди».

49 «Пока не поздно» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-83»).

50 «Мир дому твоему» (О. Фельцман, И. Кохановский, «Песня-75»), «Такая нам судьба дана» (А. Бабаджанян, Р. Рождественский, «Песня-77»), «Чудо-Земля» (Д. Тухманов, М. Танич, «Песня-86»), «Пока не поздно».

51 Самое яркое выражение: «мы — дети галактики». «Притяжение Земли» (Д. Тухманов, Р. Рождественский, «Песня-78»).

52 «Человеческий голос» (Е. Дога, Р. Рождественский, «Песня-83»).

53 «Час тишины». Этот же мотив жажды тишины и покоя звучит в песне «Аист на крыше» (Д. Тухманов, А. Поперечный, «Песня-85»).

просят ради планеты, создается устойчивое ощущение, что главным ее объектом является сам человек. Таким образом, в песнях о мире на планете начинают проявляться незапланированные смыслы, дезавуирующие идеи исторического прогресса, индустриализации и самоотверженного труда, которые были столь важны в рамках классического периода соцреализма.

Музыкальные особенности песен о мире на планете поначалу во многом совпадали со стилистикой песен-плакатов, тяготея к жанрам патетической баллады или марша. Одним из первых, кто начал активно экспериментировать и отходить от сложившегося канона, был Давид Тухманов. В «Притяжении Земли» он использовал вальс и интонационный строй старинного романса; в «Дадим шар земной детям» обратился к стилистике рок-оперы, представив гимн-молитву с развернутыми партиями электрогитары и хора; в «Аисте на крыше» соединил аллюзии на кельтские танцы со стилизацией под барочную токкату.

Под влиянием Давида Тухманова песни о планете стали пониматься направлением, в котором можно подключить большие, вневременные категории, обратиться к вечным темам и, соответственно, к стилистическим поискам и нестандартным музыкальным решениям. Тема космоса позволяла «легально» вводить в аранжировку большое количество электронных тембров; планетарный масштаб подразумевал активное участие хора, но при этом его задействовали не в функции вторящего, наращающего звуковой объем подголоска, а создавали с его помощью яркие сонорно-колористические и гармонические эффекты. Не случайно к середине 1980-х годов направление песен о судьбе планеты освоили самые модные (прогрессивные) композиторы, ориентированные на молодежную аудиторию: Евгений Дога, Ион Теодорович, Игорь Николаев, Алексей Мажуков. Более того, этой тематике отдала дань и Алла Пугачева, которая даже в рамках «Песни года» никогда прежде не исполняла песен гражданского содержания. Речь идет о композиции «Расскажите птицы», написанной Игорем Николаевым под большим влиянием синти-попа и прозвучавшей в «Песне-84».

Пережив свой период расцвета, с середины 1980-х годов направление песен о планете начинает уходить с авансцены советской эстрады и «Песни года», соответственно. Их стилистика мельчает: отголоски больших тем остаются только в словах, меж тем как музыка уходит в сторону откровенной шлягерности<sup>54</sup>.

Пожалуй, самую большую тематическую подкатегорию песен о Родине как в рамках «Песни года», так и в целом на советской эстраде 1970-х — начала 1980-х годов, составляли **песни о родной природе**. Их популярность во многом обуславливала найденным балансом между патриотизмом и лирикой, официально одобряемым и искренним, пространственным масштабом и личными переживаниями. Эти песни активно перерабатывали традиции народной культуры как в поэтических образах, так и в музыкально-выразительных средствах. Многие из этих произведений были по-настоящему популярны и любимы, поэтому, в отличие от песен-плакатов и композиций о судьбе планеты, они по-прежнему продолжают звучать в сегодняшнем дне, олицетворяя собой советскую эстраду.

54 Таковы, например: «Чудо-Земля», «Наедине со всеми» (В. Шаинский, А. Поперечный, «Песня-85»), «Здравствуй, друг, здравствуй, мир!» (Л. Квант, В. Костров, «Песня-86»).

Подробный семантический анализ песен о родной природе провела в своей диссертации и статьях Вера Лелеко<sup>55</sup>. Мы же кратко суммируем их лейтмотивы и трансформацию к середине 1980-х годов.

Один из главных мотивов песен о родной природе посвящен простору, широте, размаху и необъятности пространства<sup>56</sup> («Ты увидишь — он бескрайний»<sup>57</sup>; «Я люблю, страна, твои просторы»<sup>58</sup>; «Земля моя родная, ей нет конца и края»<sup>59</sup>; «Над просторами полей песенка летит»<sup>60</sup> и т.п.). Но при этом созерцание необъятного пространства вызывает особое состояние души лирического героя, помогает ему услышать свое внутреннее «я», пробуждает отзывчивость к окружающему миру, запускает процесс личностно окрашенной рефлексии («И такие нежные напевы, ах, почему-то прямо в сердце льются»<sup>61</sup>; «Из души уходит прочь тревога»<sup>62</sup>; «...добрый край родной! Это ты мне крылья дал для любви большой»<sup>63</sup>). В таком погружении в природу достигается идиллическая гармония между внешним и внутренним, вечным и сиюминутным, беспристрастным пространством и личными переживаниями лирического героя.

Все эти мотивы, безусловно, не являются принадлежностью исключительно советской песни, а наследуют традиции отечественного фольклора и считаются архетипичными для русской ментальности. Другими, заимствованными из традиционной культуры мифологемами оказываются образы березы, певчих птиц, реки, цветов и природных стихий. В советской эстрадной песне трактовка каких-то из этих образов тяготеет к архаике, например в образе березы актуализируется семантика «женского, дарующего жизнь материнского начала»<sup>64</sup>. А в отношении других мифологем, наоборот, постепенно происходит существенная трансформация в сторону современности и можно даже сказать злободневности.

Например, в песнях 1970–1980-х годов по-прежнему были распространены традиционные мотивы: 1) сравнения реки с жизнью («Под куполом небес / целий мир чудес, / дарит мне судьбы река»<sup>65</sup>), 2) представление реки (и воды во-

55 Лелеко В.В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 101. С. 335–339; Она же. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (вторая половина 1950-х – начало 1980-х годов): дис. ... канд. культурологии. СПбГУКИ. СПб., 2011; Она же. Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 4 (17). С. 112–116.

56 Лелеко В.В. Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х гг. С. 113.

57 «Увезу тебя я в тундру» (М. Фрадкин, М. Пляцковский, «Песня-72», «Песня-73»).

58 «Родина моя» (Д. Тухманов, Р. Рождественский, «Песня-77»).

59 «Как прекрасна жизнь» (Л. Афанасьев, И. Шаферан, «Песня-85»).

60 «Край любимый и родной» (П. Бюль-Бюль оглы, О. Гаджибасимов, «Песня-79»).

61 «Травы, травы» (В. Шаинский, И. Юшин, «Песня-74»).

62 «Соловьиная роща» (Д. Тухманов, А. Поперечный, «Песня-76»).

63 «Край любимый и родной».

64 Лелеко В.В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов. С. 336.

Среди прозвучавших в «Песне года» подобную трактовку березы содержат в себе композиции: «Травы, травы»; «Шум берез», «Беловежская пуща» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-77»), «Чета белеющих берез» (Э. Колмановский, В. Соловухин, «Песня-79»), «Родина моя».

65 «Судьбы моей река» (П. Аедоницкий, Ф. Лаубе, «Песня-86»).

обще) как хранительницы вечных смыслов («*Бросиши камушек ей на донышко, / и она тебя рассудит*»<sup>66</sup>; «...пью святую твою родниковую правду»<sup>67</sup>) и 3) понимание ее как стихии, обеспечивающей связь поколений («*Где-то рядом с домом отчим, / Есть у каждого река*»<sup>68</sup>; «*Бежит через года, бежит через века, / Людей и города объединяя, / Днепровская вода, днепровская вода — / Родной земли история живая*»<sup>69</sup>). Однако с середины 1980-х годов от традиционных мотивов все чаще начинает оставаться только внешняя оболочка — знакомые сюжеты и слова, а подлинное содержание полностью изменяется.

Так, в композиции «Родник»<sup>70</sup>, прозвучавшей в «Песне-85» в исполнении Сергея Беликова, родные просторы сужаются до одного родника, исчезает связь посредством водного источника с предыдущими поколениями, и самое главное — интонационный комплекс мольбы, многократно повторенный на словах: «*Живи, родник, живи*», создает неотступное впечатление, что искомый родник находится на грани исчезновения. Таким образом, любование родной природой теперь вызывает не благодушную рефлексию, а острое чувство одиночества и страх небытия.

Другая тенденция, зародившаяся еще в 1950–1960-е годы в отношении песен о природе, связана с усилением топонимики, со стремлением конкретизировать воспеваемый ландшафт. Как замечает Елена Степанова, конкретные географические названия стали свидетельством «переоткрытия и освоения Родины через ее отдельные территории»<sup>71</sup>. Однако вместо мотива покорения природы и прославления героических личностей («*И на просторах любой целины / Сможем выстоять снова!*»<sup>72</sup>, «*Наша память идет по лесной партизанской тропе*»<sup>73</sup>) в песнях с ярко выраженной топонимикой все чаще заявляет о себе тема туристского любования окружающим пейзажем. Эта тенденция впервые наметилась в шлягере «*Увезу тебя я в тундру*», а продолжилась и укрепилась в песнях «Беловежская пуща», «Кодры Молдовы»<sup>74</sup>, «Мой родной край»<sup>75</sup> (Прикарпатье). Природные просторы освобождаются от необходимости на них трудиться, постоянно жить, быть непременно родными (единственными), и становятся просто красивым пейзажем, которым можно беззаботно наслаждаться, дистанцированно любоваться. Впоследствии, как и в случае с водными источниками, происходит стремительное сужение физического пространства — от пущей, гор и необъятных просторов к небольшим поселениям, «местечкам», («Комарово», «Бологое»), которые позиционируются как откровенно туристические оазисы для отдыха и даже курортного романа.

Музыкальные закономерности песен о родной природе поначалу были неразрывно связаны с традициями русской протяжной песни (вплоть до прямых

66 «Камушки» (А. Морозов, М. Рябинин, «Песня-78»).

67 «Беловежская пуща».

68 «Река родная» (П. Аедоницкий, И. Шаферан, «Песня-77»).

69 «Днепровская вода» (И. Карабиц, Ю. Рыбчинский, «Песня-81»).

70 В. Добрынин, В. Дюков.

71 Степанова Е.А. «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. №4. С. 35.

72 «Сможем выстоять снова» (Г. Мовсесян, И. Шаферан, «Песня-81»).

73 «Белоруссия» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-76»).

74 Также иногда называется «Молдавские Кодры» (Е. Дога, В. Лазарев, «Песня-82»).

75 Автор музыки и слов Н. Мозговой, «Песня-80».

интонационных заимствований<sup>76</sup>), то есть основывались на неспешном темпе и постепенно развертывающейся мелодии широко дыхания. Прецедентами, с которых началось размывание сложившегося канона, стали две композиции, прозвучавшие в «Песне года». Первая из них — это упоминавшаяся «Увезу тебя я в тундру» Марка Фрадкина, которая о родных просторах запела в ритме скачки, а вторая — «Травы, травы» Владимира Шайнского, основанная на стилистике «цыганского» романса. Александра Пахмутова, формально следуя канону протяжной песни в «Белоруссии» и «Беловежской пуще», начала кардинально расширять интонационный диапазон, уводя мелодию в высокую tessитуру и наполняя ее широкими скачками. Давид Тухманов, с одной стороны, шел по стопам Шайнского и уже не стеснялся «цыганочки» в «Соловьиной роще», а, с другой стороны, задал новое направление с необычным соединением скандирующей речевки и напевных фраз в песне «Родина моя». Чем дальше, тем чаще песни о родных просторах начали подключать откровенно танцевальные ритмы<sup>77</sup>, как бы с помощью движения вызывая то медитативное состояние, о котором пелось в их текстах. Простор начал связываться не столько с протяженностью, сколько со свободой самовыражения, и находить выход в разгульной танцевальности.

Следующим пунктом в движении от официального к приватному становятся **песни-признания в любви**, в которых образ Родины срастается с образом возлюбленной. Многие исследователи неоднократно отмечали устойчивое сопоставление Родины с матерью, с новой силой заявившее о себе в массовых песнях 1930-х годов<sup>78</sup>. Безусловно, этот образ Родины-матери остается актуальным и в позднесоветский период, получая дополнительные черты (речь об этом пойдет чуть ниже). Однако к 1970-м годам связь между лирическим героям и Родиной в ипостаси женщины все чаще окрашивается в тона романтической любви.

Подтверждение этому обнаруживается в регулярном и прямом обращении к Родине на «ты», в признании в любви от первого лица, в использовании характерных эпитетов и лексических тропов любовной лирики: «Я люблю тебя, Россия»<sup>79</sup>, «*Ну, как ты обходилась без меня? / А я вот без тебя не обойдусь!*»<sup>80</sup>, «...ты бессмертна, страна, / Жизнь моя, дыханье мое!»<sup>81</sup>. Смена с коллективного «мы» на интимное «ты и я»; страсть, с которой лирические герои признаются Родине в любви; всепоглощающая и судьбоносная природа чувств, иногда даже с примесью болезненности — все это свидетельствует об активной переориентации песенного патриотического канона в сторону

76 Речь идет о песне Владимира Шайнского «Дрозды», интонационные обороты которой напрямую отсылают к русской предположительно народной песне «Ой, мороз, мороз».

77 Таковы: «Соловьиная роща», «Камушки», «Мой родной край», «Комарово», «Бологое».

78 См.: Гюнтер Х. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. 1997. №4. С. 46–61; Степанова Е.А. «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне; Тяжельникова В.С. Советская песня и формирование новой идентичности // Отечественная история. 2002. № 1. С. 174–181.

79 Одноименная песня Д. Тухманова и М. Ножкина («Песня-71»).

80 «Сын России» (С. Туликов, В. Харитонов, «Песня-73»).

81 «Торжественная песня» (М. Магомаев, Р. Рождественский, «Песня-74»).

романтической любви: «Счастьем и болью связан с тобою, / не забыть тебя сердцу вовек!»<sup>82</sup>, «Без тебя мне счастья нет!»<sup>83</sup>, «Не знаю счастья большего, / Чем жить одной судьбой»<sup>84</sup>.

Образ Родины нередко сливается с образом единственной, навсегда любимой женщины, которую лирические герои всячески выделяют среди абстрактного множества других: «Не сравняться с тобой ни леса, ни моря»<sup>85</sup>, «Зову тебя Россию, единственной зову»<sup>86</sup>, «Лишь одну тебя зову родной»<sup>87</sup>, «Лишь тебя, заветная, я одну люблю!»<sup>88</sup>. Такое обособление возлюбленной, подчеркивание ее избранности можно считать новой альтерацией соцреалистического канона в отношении целомудренности любовных переживаний. Любовь к Родине оказывается проекцией той идеальной любви «на всю жизнь», которая стала столь трудно достижима не только в реальности, но и в кино, литературе и в лирических песенных шлягерах позднесоветского периода.

Идеализация объекта любви и самих любовных чувств выливается в рыцарское, возвышенное отношение к «возлюбленной» с ритуальным, порой имеющим свой телесный язык служением ей: «Пред ней, величавой, склоняюсь в поклоне, / О ней, о России, я песни пою»<sup>89</sup>, «Не забыть свиданий наших, / Кланяюсь тебе, родная, поясно»<sup>90</sup>, «К тебе в любое время года / Я прilечу, ты только жди»<sup>91</sup>. Здесь же звучит мотив подвига ради «прекрасной дамы»: «Ты позови меня, Россия, / И я прорвусь сквозь облака»<sup>92</sup>, «Мы трудную службу сегодня несем / Вдали от России, вдали от России»<sup>93</sup>, «Все смогу, я все на свете смогу, / Если ты со мною, страна!»<sup>94</sup>.

Тема испытаний как доказательства силы чувств и личной добродетели имеет двунаправленный характер: не только лирические герои песен совершают подвиг ради Родины, но и она сама с честью проходит через все испытания, главным из которых являлась, конечно же, Великая Отечественная война. Причем в лучших традициях соцреалистического канона эти испытания воспринимались в конечном счете как положительные, принесшие пользу, сделавшие Родину еще более сильной, могучей и, следовательно, еще более любимой: «Много раз тебя пытали... / Но нельзя тебя, я знаю, / Ни сломить, ни запугать»<sup>95</sup>, «И только тверже выходила из огня / Суровая, доверчивая Русь»<sup>96</sup>.

Как уже упоминалось, в позднесоветских песнях о Родине по-прежнему остается актуальным мотив материнского начала: «Здравствуй, русское поле, /

82 «Русское поле» (Я. Френкель, И. Гоф, «Песня-71»).

83 «Я люблю тебя, Россия» (Д. Тухманов, М. Ножкин, «Песня-71»).

84 «Гляжу в озера синие» (Л. Афанасьев, И. Шаферан, «Песня-72»).

85 «Русское поле».

86 «Гляжу в озера синие».

87 «Ненаглядная сторона» (Д. Тухманов, И. Шаферан, «Песня-81»).

88 «Реченька» (М. Фрадкин, А. Ковалев, «Песня-82»).

89 «Любите Россию» (С. Туликов, О. Мильяуский, «Песня-71»).

90 «Моя глубинка» (Я. Френкель, И. Гоф, «Песня-82»).

91 «Ты позови меня, Россия» (В. Левашов, В. Харитонов, «Песня-72»).

92 «Ты позови меня, Россия».

93 «Русское поле».

94 «Торжественная песня».

95 «Я люблю тебя, Россия».

96 «Сын России» (С. Туликов, В. Харитонов, «Песня-73»).

*Я твой тонкий колосок*<sup>97</sup>, «*Тобой, любимая Россия, / Как верный сын, всегда горжусь*<sup>98</sup>», «*И Россия, как мать, мне навек дорога*<sup>99</sup>». Но образ Родины-матери наполняется новыми смысловыми обертонами, которые по большей части отсылают к архаическому мировосприятию.

Во-первых, появляются мотивы физического, тактильного контакта с «телем» Родины: «*Нас ветер России в пути обнимал*<sup>100</sup>», «*Кто-то другой, как я теперь, / К травам твоим прильнет*<sup>101</sup>». Одной из самых распространенных вариаций физического контакта становится мотив кормления, вскармливания Родиной своих сыновей: «*И Родина щедро поила меня / Березовым соком, березовым соком*<sup>102</sup>», «*Но нельзя дышать без этой вечной земли, / Родины, вскормившей меня*<sup>103</sup>». То есть на новом этапе в песнях о Родине сливаются не только лирическая и гражданская стихии, но и духовная и материальная (брэнная) сущности.

Во-вторых, в продолжение предыдущей тенденции происходит активная антроморфизация образа Родины. У нее появляются глаза («*Синеокая страна*<sup>104</sup>»), натруженные руки («*К твоим натруженным рукам*<sup>105</sup>», «*И Родины натруженные руки, / Баюкают уснувших малышей*<sup>106</sup>»). Причем антропоморфизация распространяется и на природные объекты, чаще всего на березы («*То плачут березы*<sup>107</sup>», «*Под окна полевых госпиталей / Березы забинтованные шли*<sup>108</sup>», «*Стройные березки что-то шепчут липам*<sup>109</sup>»).

В-третьих, к устойчивому мотиву вечной молодости Родины<sup>110</sup> добавляется мотив вечного круговорота людей, отсылающий к понятию сансары в индийских религиях. Этот мотив напрямую поднимает вопросы смерти, причем не героической (за Родину), а обыденной, как финала человеческого пути. Лирические герои готовятся уйти в родную землю, слиться с ней, раствориться и исчезнуть в ней, что подразумевается тихим апофеозом воспеваемой любви: «*Однажды под шелесты дождика / Уйду я в объятия к тебе*<sup>111</sup>», «*Стану я, земля, когда уйду, / Твоей листвой, твоей травой*<sup>112</sup>», «*Нас разлучить ничто не может, / Уйдем с земли — встречай, земля*<sup>113</sup>».

Музыкальные средства песен-признаний в любви к Родине тяготеют преимущественно к интонационному комплексу русского романса. Их основу составляет кантиленная мелодия, с выразительными скачками в сочетании со

97 «Русское поле».

98 «Ты позови меня, Россия».

99 «Над Россией моей» (В. Туликов, М. Пляцковский, «Песня-84»).

100 «Любите Россию».

101 «Ненаглядная сторона».

102 «Березовый сок» (В. Баснер, М. Матусовский, «Песня-72»).

103 «Торжественная песня».

104 «Я люблю тебя, Россия».

105 «Ты позови меня, Россия».

106 «Руки Родины» (В. Гамалия, В. Чернов, «Песня-81»).

107 «Березовый сок».

108 «Сын России».

109 «Травы, травы».

110 «Красу твою не старили ни годы, не беда» («Гляжу в озера синие»); «А Россия всегда, / Как любовь, молода» («Над Россией моей»).

111 «Ты, земля моя» (О. Иванов, Р. Рождественский, «Песня-79»).

112 «Ненаглядная сторона».

113 «Чета белеющих берез».

множеством опеваний и задержаний («Признание в любви», «Гляжу в озера синие», «Реченька», «Руки Родины», «Земля моя добрая»). Порой задушевность испытываемых эмоций усиливается через обращение к медленному вальсу<sup>114</sup>, который в песнях Великой Отечественной войны обрел репутацию «исповедального» жанра и стал ассоциироваться с самыми сокровенными чувствами.

Нельзя не отметить, что большая часть признаний в любви Родине звучит в миноре. Но в данном случае минор является знаком не несчастной любви, а очень личных, интимных чувств, которые негласно противопоставляются приподнято-бравурным песням-плакатам.

К середине 1980-х годов, как и в других тематических подкатегориях, в песнях-признаниях постепенно происходит размывание сложившегося канона, что выражается в активном использовании выразительных средств эстрадного шлягера. Примечательным примером является композиция «Ненаглядная сторона», с которой в «Песне-81» дебютировал Валерий Леонтьев. На модную аранжировку с причудливыми перкуссионными тембрами и остинато «гнусявой», «бухтящей» бас-гитары накладывается «рваная» мелодика, которая то «топчется» на одном месте, то неожиданно «зависает» в неподготовленном скачке. Немаловажную роль в восприятии песни играет Валерий Леонтьев, чей гендерно-смазанный тембр голоса, по наблюдению Татьяны Чередниченко, балансирует между болевым стоном в нижнем регистре и напряжением, срывающимся в фальцет, в верхнем регистре<sup>115</sup>. Таким образом, комплекс романтической любви, настойчиво заявлявший о себе в словах песен, наконец утверждается и в музыкальных средствах. А песни о любви к Родине стремительно модулируют в сферу приватных чувств.

В тематический кластер песен о Родине мы относим еще две подкатегории, которые зачастую не принято напрямую связывать с патриотическим дискурсом, потому что в них существенно сужается пространственный масштаб и преобладают ценности приватного бытия. Имеются в виду песни о городах и песни о родительском доме. В советское время произведения подобной тематики было принято категоризировать через понятие малой Родины. Но значительное увеличение количества этих композиций в репертуарной политике «Песни года», а также кардинальная трансформация их содержания, обуславливают необходимость уделить им отдельное внимание.

**Песни о городах**, которые звучали в телефестивале, можно систематизировать по степени их существования в реальности. Тенденция такова, что городское пространство постепенно лишается конкретных географических координат и становится все более фантазийным, сказочным в своей сути.

Показательно и вместе с тем закономерно, что самым частым героем песен о городах становится Москва, о которой на протяжении исследуемых пятнадцати выпусков телефестиваля прозвучало десять композиций. При этом произведений, где бы сохранялся классический соцреалистический канон в отношении столицы, насчитывается совсем немного<sup>116</sup>. Общая тенденция заключается в том, что образ столицы активно освобождался от помпезности,

114 «Любите Россию», «Реченька», «Гляжу в озера синие».

115 Чередниченко Т.В. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. С. 134.

116 Это песни: «Я пою о Москве» (С. Туликов, Ю. Полухин, «Песня-72») и «Старт дает Москва!» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-79»).

становился задушевным, приватным, наполненным живыми эмоциями и обычаями. Причем это происходило как в поэтике современных песен («Я вас люблю, столица», «Московская серенада»), так и через обращение к песням прошлых лет («Московские окна»<sup>117</sup>, «Дорогие мои москвичи»<sup>118</sup>)<sup>119</sup>.

Другие российские города в географию «Песни года» попадали крайне редко. Причем только в одной из песен, посвященной Комсомольску-на-Амуре, прослеживается созвучная соцреалистическому канону идея построения нового города там, где «*лишь таежные сопки когда-то <...> дремали по плечи в снегу*»<sup>120</sup>. А, например, в «Вологде», ставшей шлягером в исполнении ВИА «Песняры», стимулом для преодоления пространства становится уже не комсомольская стройка, а встреча с возлюбленной («*Что б ни случилось, я к мной приду / в Вологду-гду-гду, в Вологду-гду*»).

С середины 1970-х годов, после жарких дискуссий на Втором пленуме правления Союза композиторов СССР<sup>121</sup>, «Песня года» из песенного парада, направленного на сплочение различных групп советских граждан<sup>122</sup>, все отчеливее превращается в фестиваль с политическим подтекстом, призванный продемонстрировать культуру и общность различных народов СССР. В телевизионном фестивале начинают регулярно выступать певцы из национальных республик, нередко исполняющие песни республиканских композиторов, порой на национальном языке.

Расширение географии происходит не только за счет пополнения когорты авторов и исполнителей песен, но и через воспевание различных городов союзных республик. В «Песне-77» звучит страстная баллада об Азербайджане<sup>123</sup> Муслима Магомаева, в «Песне-78» — искусно стилизованный гимн о Ташкенте<sup>124</sup> Давида Тухманова. В «Песне-82» ВИА «Ялла» завоевывает колоссальную популярность с композицией «Три колодца», прославляющей узбекский город Учкудук. В «Песне-84» группа пытается повторить успех с одноименной песней о городе Шахрисабз, а еще через год выступает с композицией «Город снов», в которой уже нет какой-либо привязки к реальному городу («*Город снов песчаный бьет прибой / Город снов за далью голубой...*»).

Такая содержательная траектория «Яллы», на наш взгляд, очень симптоматична в парадигме «размагничивания» соцреалистического канона, когда реальный город постепенно уступает место вымыщенному пространству. Уже в «Трех колодцах» наряду с восхвалением ударного труда («...город красавец в пустыне возник / ...в синее небо взметнулись дома») мелькало сомнение в реальности существования города («*А может быть, это лишь только мираж? / А может быть, это усталости бред? / И нет Учкудуга, спасения нет*»). «Город снов» уже без обиняков говорит о вымыщенном пространстве, под городом здесь подразумевается любовь, которая стано-

117 Т. Хренников, М. Матусовский, 1960.

118 И. Дунаевский, В. Масс, 1947.

119 Эти два камерных ретро-шлягера прозвучали в финале «Песни-82» в исполнении Людмилы Гурченко. Причем показательно, что они заняли место ритуальной для финала массовой песни-плаката.

120 «Амурский вальс» (С. Туликов, М. Пляцковский, «Песня-82»).

121 См.: Песня и время.

122 Эванс К. Между «Правдой» и «Временем». С. 179–180.

123 «Весенний край» (М. Магомаев, Наби Хазри, В. Лазарев, «Песня-77»).

124 «Песня о Ташкенте» (Д. Тухманов, Л. Ошанин, Р. Бабаджан, «Песня-78»).

вится всеобъемлющим «миром на двоих» («Знаешь, я хочу в тот город / И, конечно, с тобой вдвоем»).

Таким образом, песни о городах отходят от мотива облагораживания природного пространства в тяжелых климатических условиях («Амурский вальс», «Песня о Ташкенте», «Три колодца»). Более того, лирические герои, признающаяся в любви тому или иному городу, все чаще перестают соотносить свою жизнь с жизнью других горожан<sup>125</sup>, замыкаясь или на межличностных (приватных) отношениях с самим городом («Я вас люблю, столица», «Московская серенада», «Весенний край», «Я возвращаюсь к тебе»), или на любовных отношениях с визави («Вологда», «Давно не бывал я в Донбассе»). Конкретные координаты оказываются все менее существенными, городское пространство становится все более условным и абстрактным, негласно приобретая черты Эдема («Если город танцует», «Наш город», «Город снов»).

Музыкальные средства песен о городах располагаются между двумя жанровыми координатами: романса и танца. Лирическая интонация новых песен о Москве инициирует обращение авторов к интонационному комплексу романса («Я вас люблю, столица», «Московская серенада», «Ты моя надежда, ты моя отрада», «Я возвращаюсь к тебе»). В песнях о городах союзных республик приветствуется ярко выраженный восточный колорит, проявляющийся в щедрой мелизматике («Весенний край», «Песня о Ташкенте») и/или характерных тембрах национальных инструментов («Песня о Ташкенте», «Три колодца», «Шахрисабз»). Но чаще всего песни о городах пишутся в танцевальных жанрах, которые задают эффект (пере)движения в пространстве. Причем если песни о реально существующих, но провинциальных городах обычно опираются на вальс («Давно не бывал я в Донбассе», оригинальная версия «Вологды», «Амурский вальс»), то песни о безымянных, абстрактных городах тяготеют к модным танцевальным ритмам («Наш город», «Если город танцует»).

Завершающей тематической подкатегорией в кластере песен о Родине являются **песни о родительском доме**. Но прежде чем перейти к их систематизации, необходимо сделать небольшое отступление.

В первых выпусках «Песни года» организаторы фестиваля уделяли особое внимание чествованию авторов песен, которые получали не только именные дипломы лауреатов, но и фирменные сувениры. Композиторам дарили крошечную и даже издающую звуки копию рояля, а поэтам — записную книжку с эмблемой телефестиваля. В «Песне-72» поэт Владимир Харитонов, выступая с речью, хвастался, что в полученную на прошлом фестивале книжечку он записал свое новое стихотворение, посвященное 50-летию СССР. После чего поэт с большим апломбом и надрывом зачитывал стихотворение «Мой адрес — Советский Союз», которое в устах автора звучало как откровенная, насквозь идеологизированная агитка. Через год лауреатом «Песни-73» стала одноименная песня Давида Тухманова в исполнении ВИА «Самоцветы». Заводной танцевальный мотив, модный саунд с электрогитарами и саксофонами, матовое многоголосие вокального ансамбля практически полностью нивелировали мобилизационный пафос стихотворения, подменив его романтикой путешествий

125 Например, как это было в лирических, но вместе с тем общественно «ориентированных» песнях «Дорогие мои москвичи» (1947) и «Московские окна» (1960), прозвучавших в «Песне-82».

и межличностного общения. Тем не менее в песне остался идеологически важный посыл о том, что домом для советского человека является вся страна, без привязки к какому-либо конкретному пространству («*Мой адрес не дом и не улица / Мой адрес — Советский Союз*»). Причем отсутствие дома подавалось не как проблема или тем более трагедия, а наоборот, как достижение — отсутствием дома бравировали, утверждая отречение от личного в угоду общественно значимому («*Сегодня не личное — главное, / А сводки рабочего дня*»).

На этом же фестивале «Песня-73» с большим успехом прозвучало сразу две композиции Микаэла Таривердиева на стихи Роберта Рождественского из музыки к телефильму «Семнадцать мгновений весны», одной из которых стала «Песня о далекой Родине» («Где-то далеко»). Как и в «Мой адрес...» в ней под родным домом понималась вся страна («*Ты полети к родному дому, / Отсюда к родному дому*»). Но качественно новой эмоцией была щемящая недостижимость родного пространства, душевная боль от невозможности в него физически вернуться («*Берег мой, берег ласковый, / Ax, до тебя, родной, доплыть бы, / Доплыть бы хотя б когда-нибудь*»). У лирического героя от дорогой сердцу Родины оставались лишь воспоминания («*В памяти моей / Сейчас, как в детстве, тепло, / Хоть память укрыта / Такими большими снегами*»). Отчаяние и тоска, пронизывающие и слова, и музыку песни, отчасти оправдывались судьбой разведчика Штирлица, внутренним голосом которого и подразумевалась эта песня.

С середины 1970-х годов образ родного дома, который бережно хранится в памяти лирического героя и находится в другом физическом (а порой и временном) измерении, вылился в целую череду песен о родительском (отчим) доме. Однако в отличие от «Песни о далекой Родине» родной дом стал пониматься как приватное и конкретное пространство, при всей обобщенности эмоций принадлежащее только лирическому герою («*И так прекрасно возвращаться / Под крышу дома своего*»<sup>126</sup>). В этих песнях дом выступает эмоционально заряженным местом, пространством безусловного счастья и отдохновения от суеты («*Здравствуй, милый отчий дом! / ... Днем и ночью — ты всегда, всегда со мною. / Я согреет твоим теплом*»<sup>127</sup>). Причем порой в качестве такого собственного, дорогого сердцу пространства может подразумеваться целый город («*Но именно здесь, / Понимаете, именно здесь / Я дома, я дома*»<sup>128</sup>). Часто острая потребность в приватном пространстве оправдывается связью с детством и родителями («*Отчий дом*», «*Родительский дом*»), любованием природой («*Река родная*», «*Домик на окраине*»). Но объединяет большинство лирических героев то, что они находятся далеко от своего дома и возвращаются к нему только в воспоминаниях<sup>129</sup>.

126 «Крыша дома твоего» (Ю. Антонов, М. Пляцковский, «Песня-83»).

127 «Отчий дом» (Е. Мартынов, А. Дементьев, «Песня-78»).

128 В этой песне «Я дома» Яна Френкеля на стихи Игоря Шаферана речь идет о городе у Черного моря с Приморским бульваром, но конкретный город не указывается. Судя по этим приметам, на роль искомого города могут претендовать Одесса или Севастополь.

129 На эту же особенность в отношении родительского дома обращала внимание и Татьяна Чередниченко, анализируя пространственные характеристики лирических песен: «Дом» в песнях, в основном, — «родительский», «отчий», и дан он главным образом через воспоминания» (Чередниченко Т.В. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. С. 106).

Физическая удаленность родного дома порой оборачивается его экзистенциальной венецианностью, исчезновением из реальности. Однако степень переживаний от утраты связи с отчим домом может варьироваться. Так, в песне-плаче Александры Пахмутовой «Где ты, где ты, отчий дом» на стихи Сергея Есенина потеря пристанища понимается как необратимая трагедия, а воспоминания о былом не утешают, а терзают душу лирического героя («Этот дождик с сонмом стрел / В тучах дом мой завертел»). В другой же песне разрушение родного дома не вызывает у лирического героя хоть сколько-нибудь горестных чувств («Домик на окраине, / Скоро он будет снесен. / Только лишь в памяти, в памяти / Вечно останется он»). В данном случае личная память и связь с большой Родиной («Вот так — не чужбина, а Родина / Нас греет своей добротой») примиряют лирического героя с действительностью, «спи-сывают» исчезновение родного дома на издержки необратимого процесса ветшания. Сделав смысловой виток, песенный дискурс вновь пытается вернуться к идею соотнесения домашнего пространства с масштабом страны («Мой адрес...»), но выглядит эта попытка во всех смыслах (и содержательном, и музыкальном) уже малоубедительной.

Комплекс музыкально-выразительных средств, к которым обращаются композиторы в песнях о родительском доме, балансирует между пронзительными интонациями мольбы, плача («Песня о далекой Родине», «Где ты, где ты, отчий дом») и общей суммой лирических интонаций («Мой адрес...», «Река родная», «Родительский дом», «Крыша дома твоего»). Причем закономерность такова, что чем более конвенциональным, идеологически «правильным» выглядит текст песни, тем более шлягерной (брюской, с большим количеством повторов) будет ее мелодика и расцвечивающая ее аранжировка.

## Заключение

Соцреалистический канон проявлялся в «Песне года» главным образом в особом внимании к песням гражданско-патриотической тематики, которые не-пременно звучали в гала-концертах телефестиваля. Они шли, что называется, вне конкурса, получая статус лауреата не на основании (теле)зрительских симпатий, а по принадлежности к определенной тематике. Но даже внутри идеологически выверенного песенного дискурса происходили существенные сдвиги, которые обеспечивались прежде всего отходом от устоявшихся жанрово-тематических связей. К началу 1970-х годов подавляющее большинство патриотически окрашенных песен становятся лирическими, опираются на жанры баллады, протяжной песни, романса, а не марша или гимна. Следующим этапом «альтерации» патриотических песен становится их уход в сторону танцевальных жанров (здесь тренды задавали В. Шаинский и Д. Тухманов). Таким образом, «на словах» песни остаются верны соцреалистическому канону, а в музыкально-выразительных средствах максимально от него дистанцируются. Формируется новый канон, в котором идеологически нагруженное содержание «упаковывается» в притягательно-развлекательные формы.

Все эти процессы в итоге кардинальным образом влияют на трансформацию всей сферы популярной музыки. Если на протяжении 1940–1960-х годов происходило превращение советской массовой песни в просто советскую, стремительно теряющую свои прямые связи с соцреалистическим каноном, то

в 1970-х — начале 1980-х годов мы наблюдаем переход советской песни в новое качество — в эстрадную песню (шлягер). Однако, как проницательно суммирует Анатолий Цукер, «эстрадный шлягер, уйдя от прямой идеологичности советской массовой песни, по сути своей выполнял во многом близкую миссию. Он не декларировал преимущества советского образа жизни, его сомнительные успехи и достижения, но всем своим обликом, атмосферой благополучия, роскошной экипировкой демонстрировал, что “жизнь хороша, и жить хорошо”»<sup>130</sup>.

## Библиография / References

- Бялик М. Еще раз о песне // Советская музыка. 1972. № 11. С. 49–60.  
(Byalik M. Eshchyo raz o pesne // Sovetskaya muzyka. 1972. № 11. P. 49–60.)
- Генина Л. «Я гляжу ей вслед...» (Полемические заметки) // Советская музыка. 1972. № 4. С. 13–27.  
(Genina L. «Ya glyazhu ei vsled...» (Polemicheskie zametki) // Sovetskaya muzyka. 1972. № 4. P. 13–27.)
- Генина Л. С песней наедине. Лирический репортаж // Советская музыка. 1978. № 3. С. 16–28.  
(Genina L. S pesnei naedine. Liricheskii reportazh // Sovetskaya muzyka. 1978. № 3. P. 16–28.)
- Гюнтер Х. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 46–61.  
(Gyunter Kh. Poyushchaya rodina. Sovetskaya massovaya pesnya kak vyrazhenie arhetipa mate-ri // Voprosy literatur. 1997. № 4. P. 46–61.)
- Гюнтер Х. Жизненные фазы социалистического канона // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 281–288.  
(Gyunter Kh. Zhiznennye fazy socialisticeskogo kanona // Socrealisticheskii kanon / Ed. by H. Gyuntera i E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 281–288.)
- Зак В. О легкой музыке // Советская музыка. 1960. № 12. С. 37–43.  
(Zak V. O legkoi muzyke // Sovetskaya muzyka. 1960. № 12. P. 37–43.)
- Игдалова Г. Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма (по материалам журнала «Советская музыка») // Gra-  
dus ad Parnassum: Сборник статей молодых музыковедов. Н. Новгород: б. и., 1998. С. 107–122.  
(Igdalova G. Muzyka stalinskoi epokhi i doktrina sotsrealizma (po materialam zhurnala «Sovetskaya muzyka») // Gradus ad Parnassum: sb. statei molodykh muzykovedov. Nizhni Novgorod, 1998. P. 107–122.)
- Какой быть «Песне-80»? // Советская культура. 1980. 17 окт. № 84 (5404). С. 4.  
(Kakoi byt' «Pesne-80»? // Sovetskaya kul'tura. 1980. 17 Oct. № 84 (5404). P. 4.)
- Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.  
(Korganov T., Frolov I. Kino i muzyka. Muzyka v dramaturgii fil'ma. Moscow, 1964.)
- Лелеко В.В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 101. С. 335–339.  
(Leleko V.V. Obraz berezy v sovetskoi massovoi pesne 1960–1980-kh godov // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. 2009. № 101. P. 335–339.)
- Лелеко В.В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (вторая половина 1950-х — начало 1980-х годов): дис. ... канд. культурологии. СПбГУКИ. СПб., 2011.  
(Leleko V.V. Mifopoetika sovetskoi massovoi muzykal'noi kul'tury (vtoraya polovina 1950-kh — nachalo 1980-kh godov): dis. ... kand. kul'turologii. SPbGUki. Saint Petersburg, 2011.)
- Лелеко В.В. Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х гг. //

130 Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990. С. 54.

- Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 4 (17). С. 112–116.
- (Leleko V.V. Mifopoeticheskii obraz Rodiny v sovetskoi pesne 1940–1980-kh gg. // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 4 (17). P. 112–116.)
- Мартынова Т. Так где же взять такие песни? // Советская культура. 1980. 26 сент. № 78 (5398). С. 5.
- (Martynova T. Tak gde zhe vzyat' takie pesni? // Sovetskaya kul'tura. 1980. 26 Sept. № 78 (5398). P. 5.)
- Матутите Е.А. Советская массовая песня 70–80-х годов. М.: Знание, 1982.
- (Matutite E.A. Sovetskaya massovaya pesnya 70–80-h godov. Moscow, 1982.)
- Пахмутова А. Советская песня и современность // Советская музыка. 1975. № 4. С. 2–25.
- (Pakhmutova A. Sovetskaya pesnya i sovremenost' // Sovetskaya muzyka. 1975. № 4. P. 2–25.)
- Песня и время: По материалам Второго пленума правления Союза композиторов СССР / Отв. ред. П.И. Савинцев. М.: Советский композитор, 1976.
- (Pesnya i vremya. Po materialam Vtorogo plenuma Pravleniya Soyusa kompozitorov SSSR. Otv. red. P.I. Savintsev. Moscow, 1976.)
- Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 166–179.
- (Roziner F. Sotsrealizm v sovetskoi muzyke // Sotsrealisticheskii kanon / Pod red. H. Gyuntera i E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 166–179.)
- Сохор А. Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959.
- (Sohkhor A. Russkaya sovetskaya pesnya. Leningrad, 1959.)
- Сохор А.Н. Путь советской песни. М.: Советский композитор, 1968.
- (Sokhor A.N. Put' sovetskoi pesni. Moscow, 1968.)
- Степанова Е.А. «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. №4. С. 28–42.
- (Stepanova E.A. «Vse prokhodit. Ostaetsya Rodina — to, chto ne izmenit nikogda»: obraz Rodiny v sovetskoi pesne // Labirint — zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovanii. 2015. №4. P. 28–42.)
- Тяжельникова В.С. Советская песня и формирование новой идентичности // Отечественная история. 2002. № 1. С. 174–181.
- (Tyazhel'nikova V.S. Sovetskaya pesnya i formirovaniye novoi identichnosti // Otechestvennaya istoriya. 2002. № 1. P. 174–181.)
- Фролова-Уокер М. Музыка советской литературы, или скучное искусство // Оркестр: сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. С. 359–370.
- (Frolova-Uoker M. Muzyka sovetskoi liturgii, ili skuchnoe iskusstvo // Orkestr: sbornik statei i materialov v chest' Inny Alekseevny Barsovi. Moscow, 2002. P. 359–370.)
- Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетейя, 2001.
- (Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1970-kh godov kak sistemnoe tseloe. Saint Petersburg, 2001.)
- Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: Учебное пособие. Изд. 2-е, доп. и испр. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2012.
- (Tsuker A.M. Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990. Uchebnoe posobie. Izd. 2-e, dop. i ispr. Rostov-na-Donu, 2012.)
- Чередниченко Т.В. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. М.: РИК, 1993.
- (Cherednichenko T.V. Mezhdu Brezhnevym i Pugachevoi. Tipologiya sovetskoi massovoi kul'tury. Moscow, 1993.)
- Черкашина М. Барометр «песенной погоды»... // Советская музыка. 1973. С. 27–35.
- (Cherkashina M. Barometr «pesennoi pogody»... // Sovetskaya muzyka. 1973. P. 27–35.)
- Эванс К. Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения / Пер. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
- (Evans C. Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television. Moscow, 2024. — In Russ.)
- Frolova-Walker M. The glib, the bland, and the corny: an aesthetic of socialist realism // Music and Dictatorship in Europe and Latin America. Turnhout : Brepols, 2009. P. 403–423.
- Frolova-Walker M. Stalin's music prize. Soviet Culture and Politics. New Haven: Yale University Press. 2016.