

РАКУРСЫ СОЦИАЛЬНОЙ ДИНАМИКИ

УДК 130.2

DOI <https://doi.org/10.24866/1997-2857/2022-3/64-73>

В.М. Липицкая*

«ВРЕМЯ ДАЕТ ГОРЕСТНЫЙ БАЛ»: РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОЦИАЛЬНОГО КОНТЕКСТА В РОССИЙСКОЙ ПОПУЛЯРНОЙ ПЕСНЕ 1990-х гг.

В статье рассматривается значительное количество образцов популярной отечественной песенной культуры, относящейся к периоду 1990-х гг. – первому постсоветскому и постперестроечному десятилетию. Песенный дискурс анализируется автором на предмет репрезентаций социального, отражения магистральных тенденций общественных отношений и компонентов общественного сознания. На основании осуществленного анализа автор приходит к выводу, что музыкальные произведения, созданные в указанный период, в значительной степени детерминированы социальным контекстом и предлагают вербальные и музыкальные модели проживания общественной жизни. В качестве заметных тенденций песенной культуры выделены тексто-звуковая инконгруэнтность, постирония, имплицитная полемика с советским, эскейпизм, культ молодости.

Ключевые слова: популярная песня, песенная культура, песенный дискурс, постирония, эскейпизм, постсоветская культура

«Sorrowful ball of the epoch»: representations of social context in the Russian popular music of the 1990s. VALENTINA M. LIPITSKAYA (Kazan Higher Tank Command School)

The article considers a significant number of the popular Russian songs dating back to the turbulent 1990s – the first post-Soviet and post-perestroika decade. The author analyzes how the song discourse represents social context and reflects the main tendencies of social relations and components of public consciousness of the epoch. Based on the analysis, the author comes to the conclusion that the musical works created during this period are largely determined by the social context and offer verbal and musical models of social life. Text-sound incongruence, postirony, implicit polemics with the Soviet, escapism, and the cult of youth are highlighted as noticeable trends in song culture of the decade.

Keywords: popular song, song culture, song discourse, post-irony, escapism, post-Soviet culture

* ЛИПИЦКАЯ Валентина Михайловна, кандидат философских наук, доцент кафедры иностранных языков Казанского высшего танкового командного ордена Жукова Краснознаменного училища.

E-mail: vmnasrtdinova@mail.ru

© Липицкая В.М., 2022

Введение

Согласно программному высказыванию Луи А. Монроза, «текст историчен, а история текстуальна» [9, с. 308]. Источниками автопостмодерного текста, часто обладающего антропологическими акцентуациями и предназначенного реконструировать историю смыслов более, нежели историю фактов, способны становиться как микро-, так и макронарративы, как документы, имеющие выраженные институциональные измерения, так и т.н. «эгодокументы» (открытки, записные книжки, даже переписки в мессенджерах и подписи к постам в социальных медиа), любые так или иначе вербализованные артефакты культуры, в том числе прецедентные тексты, цитаты, анекдоты, мемы.

Песенная культура, в свою очередь, благодаря присущим ей сверхсемиотичности, метафоричности и семантической полифонии фактически формирует корпус текстов, только не языка или отдельного автора, а соответствующего исторического отрезка времени, становясь своеобразной метафизической летописью, протоколируя не только фабулу событий, но, главным образом, окружавшие их настроения, переживания, эмоциональные реакции, различные интонации общественного сознания.

Корпус песенных текстов, относящихся к турбулентному десятилетию 1990-х гг., сложен для академического анализа, так как обнаруживает принципиальную негомогенность форм – как музыкальных, так и словесных, известную подражательность западным образцам, переставшую быть табуированной; демонстрирует бытование фарса, китча и эпатажа в качестве художественных тропов, ориентированных на зрелищность, развлекательность, продаваемость. Кроме того, отход от статуарного концертного канона, сформировавшегося в СССР в период расцвета «голубых огоньков» (в качестве примера можем ориентироваться на исполнительскую манеру М.М. Магомаева, Э.Б. Пьехи, И.Д. Кобзона, М.В. Кристалинской, Л.В. Лещенко, Л.И. Мондрус), приводит к смещению фокуса зрительского внимания с содержательной стороны выступления на внешнюю: незамысловатые тексты вуалируются избыточными электронными аранжировками, мелизмами бэквокалистов, светомузыкой, откровенной хореографией. Казалось бы, можно заключить, что в указанное десятилетие эстрадная песня мутирует, становясь «треком» или «саундом», для успешного релиза которого нужен лишь

грамотный промоушен, а сама эстрада безвозвратно мигрирует из сферы искусства (пусть и популярного) в сферу шоу-бизнеса и больше не является площадкой транскрибирования социальных процессов и практик. Но не станем топиться с выводами.

В качестве методологического предупреждения к настоящей работе отметим, что, вслед за Д.А. Журковой, крупным исследователем современного российского музыкального искусства и песенного дискурса, мы опираемся преимущественно на культурологический [4, с. 84] и социально-философский подходы, имеющие целью рассмотреть продукты духовного производства в качестве репрезентативных артефактов социокультурных процессов, фиксирующих актуальные сюжеты общественного сознания. Песня в таком случае есть своеобразная стенограмма эпохи, а потому эстетические характеристики рассматриваемых музыкальных произведений оказываются вынесены за скобки настоящего анализа, несмотря даже на то, что «для многих приводимые ниже примеры могут показаться кощунством по отношению к понятию художественного вкуса» [4, с. 84]. Ведущим при отборе музыкального материала стал критерий устойчивой ассоциированности рассматриваемых композиций с периодом т.н. «девяностых» в обыденном сознании, их широкая популярность и значительная представленность в сетке теле – и радиовещания; ротационность, известная шлягерность. Инструментами верификации авторского понимания «рейтинговости» послужили в том числе тематические альбомы-чарты, предлагаемые востребованными музыкальными стриминговыми сервисами, единодушно выделяющими анализируемые в работе песни в качестве заглавных, знаковых по отношению к эпохе (см., например, «Поп 90-х на русском: главное» по версии сервиса Apple Music; различные подборки «Яндекс.Музыка» и пр.).

Важной особенностью значительного числа музыкальных композиций, относящихся к первому постсоветскому десятилетию, является тексто-звуковая инконгруэнтность: на уровне звукоряда, тональности и ритмики музыкальные произведения зачастую обнаруживают ориентацию на танцевальность, динамичность, развлекательность, тем самым камуфлируют остросоциальную сюжетику и фактически профанируя, геймифицируя драму, отраженную в текстах. Таковы, например, «Russian girls»

(1989), «American boy» (1990), «Московская прописка» (1991), «Два кусочка колбаски» (1992), «А я люблю военных» (1994) группы «Комбинация», «Кооператив» (1991) и «Синий понедельник» (1994) Маши Распутиной, а также более поздние «Клево» (1998) Игоря Корнелюка, и «Теплоход» (2000) группы «Божья коровка». Обратимся к текстам указанных композиций для рассмотрения заявленной в них социальной проблематики.

**О (на)личном: женские судьбы
в объективе «лихого» десятилетия**

В фокусе внимания популярнейшего постперестроечного герлзбэнда – группы «Комбинация» находятся преимущественно женские судьбы. Перечисленные выше музыкальные произведения названного коллектива выражают чаяния социальной страды т.н. «простых девчонок» (своеобразный отечественный аналог западного кинематографического типажа «girl next door»): провинциалок, «лимитчиц», «покорительниц столицы». Вероятно, именно в творчестве группы «Комбинация» впервые обнаруживается магистральная для культурной парадигмы 1990-х гг. мотив устройства женской судьбы через околосвадебные и/или сексуализированные стратегии. Так, лирическая героиня песен «Russian Girls» и «American boy» налаживание своей жизни делегирует некоему абстрактному иностранцу, диснеевскому статисту, не наделенному никакими личными качествами, кроме вождельного заморского подданства: «Ну, где ж ты принц мой заграничный, / Приходи поскорей, я жду тебя»; «Ты американец, ты мальчонка, увози меня, и все дела» («American Boy», муз. В. О कोरोков, сл. А. Шишинин, 1990 г.). Но несостоятельность наивных мечтаний рано или поздно проясняется: «Ты уехал в Копенгаген, я осталась / Вот как с иностранцами гулять» («Russian Girls», муз. В. О कोरोков, сл. А. Шишинин, 1989 г.), а беспрецедентно абнормальный социальный контекст «Год новый наступил, / Кушать стало нечего» («Два кусочка колбаски», муз. В. О कोरोков, сл. А. Шишинин, 1992 г.) настойчиво требует безотлагательного выхода из сложившейся ситуации, и тогда слушателю открываются новые грани нравственной инволюции лирической героини: «Не могу так больше жить и даю вам слово, / Что готова полюбить мужика любого: / Хоть красивый, хоть рябой, хоть с бородкой склизкой, / Лишь была

бы у него московская прописка» («Московская прописка», муз. В. О कोरोков, сл. А. Шишинин, 1991 г.). В схожей ситуации, фактически признавая возможность пойти на сделку с совестью, обнаруживает себя и нарратор шлягера «Синий понедельник» в исполнении Маши Распутиной: «А мне опять звонил тот лысый, наобещал с утра всего, / Ну, до чего ж похож на крысу, но денег куча у него», «Ой, непросто жить, непросто жить честным девушкам без денег, <...> Ой, идти придется к лысому в этот синий понедельник» («Синий понедельник», муз. А. Морозов, сл. Л. Дербенев, 1994 г.).

Парадоксально-симптоматичным является и тот факт, что в обеих указанных композициях исполнительская манера не содержит ни намека на малейшие ламентации в связи с незавидной, казалось бы, долей девушек; наоборот, вокальное интонирование оптимистично, даже азартно. Причиной тому, вероятно, является своеобразная, амбивалентная – как персональная, так и гражданская – радость вокалистов: несмотря на множественные вызовы личности и обществу наступившая эпоха упразднила как регламентирование моделей заработка, предоставив индивиду свободу моральных и поведенческих выборов, так и регулирование идеологической и тематической выдержанности репертуара: петь о «запретном» больше никто не запрещал.

Дополнительные краски женскому портрету начала «лихой декады» сообщает и шлягер группы «Комбинация» под названием «А я люблю военных». Так, если «Московская прописка» и «Синий понедельник» позволяли слушателю надеяться, что на его суд представлена пусть и специфическая, но вынужденная феминная модель выживания, то в «...Военных» проступают уже откровенно хищнические интенции искательницы постперестроечной dolce vita: «А я люблю военных, красивых, здоровенных, / Еще люблю крутых и всяких деловых», «Паренька бы мне заметить, чтоб подарочки дарил, / Был в почете в высшем свете, в казино меня водил / Я б родного раскрутила на песочные меха...» («А я люблю военных...», муз. И. Саруханов, сл. Е. Грабовская, 1994 г.). Первая посылка припева, казалось бы, довольно благообразна: лирическая героиня в доверительной манере сообщает слушателю о своих персональных предпочтениях. Кроме того, симпатии к военным еще недавно были последовательно социально-одобряемыми как устойчивый компонент повседневно-бытового мифа-кодекса

строителей коммунизма, в поэтике которого военные – буквально доверенные лица государства, противопоставленные всякого рода неблагонадежным личностям: стилигам, спекулянтам, диссидентам, тунеядцам; вспомнить хотя бы прецедентную формулу *«педагог и офицер – лучший брак в СССР»*. «Крамольное», если не сказать – пикантное, звучание тезис приобретает благодаря наречию «еще»: *«еще люблю крутых и всяких деловых»*. Высказывание фактически отражает подвижку окна дискурса: оказывается, выбор спутника жизни может быть обусловлен социально-имущественными причинами более, чем, например, фактором искренней человеческой симпатии, а «пул претендентов», в свою очередь, может становиться откровенно оптовым. Нельзя обойти вниманием и словосочетание-оксюморон *«я б родного раскрутила»*: по определению, данному словарем молодежного сленга, раскрутить – значит «сподвигнуть, уговорить, убедить кого-либо на какие-либо действия, например, покупку товара» [8]. Субстантивированное прилагательное «родной» в таком случае утрачивает свое основное значение, выражающее гамму глубоких и искренних чувств, становясь синонимичным сниженному, фамильярному «уважаемый». В свете распространения подобных общественных настроений эмоциональная марьяжная отповедь, исполненная Аркадием Укупником в том же 1994 г. (инципит *«Я на тебе никогда не женюсь»*), перестает выглядеть бесосновательно-экзальтированной: *«К несчастью я, но к счастью – не один / Попал в твою зависимость коварную», «И я молюсь, чтоб кто-нибудь другой / В твою попал бы поле зрения»* («Свадебный марш одинокого холостяка», муз. А. Укупник, сл. А. Укупник, 1994 г.). Эмблематично в данном случае употребление фразеологизма «поле зрения», равно как и дублирующийся глагол «попасть»: очевидно, отправной точкой личных отношений для описываемой особы стала не трепетная сердечная симпатия, но хладнокровная рациональная селекция.

Следует также отметить, что изображение образов молодых девушек, готовых ситуативно архивировать некоторые несозвучные времени моральные принципы ради обретения желанного уровня жизни, явлено и кинематографически: таковы Рита (х/ф «Воры в законе», 1988 г., реж. Ю. Кара), Лиля, в уста которой вложена программная фраза: *«Я тоже тебя очень люблю. А еще я люблю сухое мартини, лобстеров,*

и Карибские острова» (х/ф «Классик», 1998 г., реж. Г. Шенгелия), Девушка (х/ф «Мусорщик», 2001 г., реж. Г. Шенгелия).

Несомненно, именно драматический женский «портрет на фоне эпохи» в песенной культуре 1990-х гг. является превалирующим: так, в уже известной нам несправедливой благосклонности упрекает героиню своей песни Сергей Челобанов: *«Ну зачем ты его целуешь / В дорогих номера отеля? / Знаю я, ты его не любишь / Женщина с картины Рафаэля»* («Женщина с картины Рафаэля», муз. В. Асмолов, сл. В. Асмолов, 1995 г.); со свойственной десятилетию конденсированной криминогенностью сталкивается песенный персонаж-рассказчик хита Аллы Пугачевой: *«Так вот под этой личиной / Скрывался, блин, уголовник / Ну в жизни, понимаешь, не скажешь, какой был мужчина – / Ну настоящий полковник!»* («Настоящий полковник», муз. А. Пугачева, сл. Ю. Исаков, 1995 г.); необратимое нравственное падение былой возлюбленной констатирует группа «Комиссар»: *«Скользит по клиентам туманный взгляд, / И дым сигарет источает яд / Ну что ж, оставайся, а я пойду / Мне не отвести от тебя беду»* («Дрянь», муз. С. Кузнецов, сл. С. Кузнецов, 1998 г.); трагичный финал сломанной судьбы давней знакомой пересказывает в своей композиции группа «Божья коровка»: *«И, хлебнув столицы до дна, / Ты шагнула, Женька, с окна, / И погасли в синих глазах / Ясные огни...»* («Теплоход», муз. Л. Азбель, сл. Л. Азбель, 1999 г.).

Постирония: терапия коллективной травмы и художественный троп

Единственной, пожалуй, заметной зарисовкой о тяготах мужской судьбы в лихолетье 1990-х гг. можно назвать злободневную и одновременно – постироничную музыкальную композицию «Клево», исполненную Игорем Корнелюком: *«Не выдавали мне зарплату целый год, / А нынче объявили, что закрылся наш завод / Из дома продал все, остался без копыя / Последние бутылки сдал в ларек соседний я / Купил пузырь вина, чтоб горе подсластить / И отравился, и меня уносят хоронить / Не дожил я, друзья, до радостного дня / Допейте за меня, допейте за меня...»* («Клево», муз. И. Корнелюк, сл. И. Корнелюк, 1998 г.). Вышедшая в свет в «дефолтном» 1998 г., композиция, с одной стороны, видится документальной хроникой, репортажем с места событий. С другой

стороны, «дискотечность» звучания и наличие электронных звуковых элементов во вступлении, отчетливо отсылающих к сопровождению компьютерной игры с ее «уровнями», мультиплицированностью «жизней» и условностью «смертей», сообщает произведению известную кентавричность и позволяет, как уже было сказано, считать постироничные интонации.

Постирония, как нам думается, является важным, мейнстримным мотивом постперестроечного публичного дискурса вообще и песенного дискурса в частности. Триггером ее возникновения в смеховой культуре постсоветского пространства можно назвать не только встраивание в глобальные тренды, но и «региональный компонент», символическое движение маятника обыденного сознания в противоположную сторону: на фоне общей «усталости идеологии» в позднесоветское время и неустанной, часто формальной возгонки сакральных, патетических, высокогражданственных, торжественных чувств возникает эффект «выцветшего плаката»: растождествление означающего с означаемым, симулякризация идеологием, морфологическое перерождение идеологизированного дискурса, девальвация и дисперсия смыслов. Именно это влечет за собой резистентность к «серьезности» и пафосу как к коммуникативным стратегиям, как в искусстве, так, например, и в политике (отсюда социальный запрос на экстравагантность – спикерскую, исполнительскую, персональную); именно поэтому такие композиции, как «Клево» или упомянутый выше «Теплоход», прибегают не к катастрофизации, но к фарсу, к подчеркнuto дионисийским воплощениям. Аполлоническое, когда-то прочно синонимизировавшееся с «говорящими головами» возрастных партийных функционеров и безальтернативной трансляцией «Лебединого озера», вызывало, таким образом, только отторжение и тревогу; эпатажность стала новой искренностью.

Фактически, постперестроечная постирония в широком смысле слова, т.е. как социально-психологический, ментальный и культурный тренд, есть попытка терапевтировать, проработать масштабную социальную травму *неискренности*, выраженную, например, в необходимости изображать веру в скорое наступление «светлого будущего», получая при этом товары первой необходимости по талонам; следовательно, нововременная постирония в значительной мере предзадана, обусловлена

полемикой с *советским*, в той степени, в которой любой «андеграунд» онтологизирован «официозом».

Подтверждение этому тезису, возвращаясь к песенной культуре, обнаруживаем в ряде уже рассмотренных ранее музыкальных произведений: так, все в той же «Russian girls» звучит грозное, имитирующее официальные «рупорные» интонации обращение: «Граждане, Минздрав СССР предупреждает: СПИД – чума двадцатого века», а затем – резко контрастирующий, страстный призыв «give me, give me love», лишь подсвечивающий разрыв между «правдой циркуляров» и «правдой реальности». В проигрыше и в финальных аккордах «Синего понедельника» слышны узнаваемые фольклорные «Коробейники», в «Московской прописке» – «Конфетки-бараночки»; трагическая скрипичная партия с тяготением к концертной классике предваряет «Два кусочка...», бравурные маршевые идиомы обрамляют «А я люблю военных». Однако, если в случае имитации лозунгового интонирования медицинского свойства («СПИД – чума»), а также в музыкальных вариациях на милитаристскую тему полемизирование с советским прямолинейно, то в случае «вплетения» фольклорных музыкальных мотивов оно менее транспарантно, но эйдетически безошибочно: традиционная русская культура была глубоко интегрирована в имперский декорум т.н. «Культуры Два». Так, например, по справедливому замечанию Дэвида Бранденбергера, «к 1938 году это превознесение “русского” обернулось даже указаниями на русский народ как *primus inter pares* – самый исторический, героический и революционный из советских народов» [2]. Ироничные референции, таким образом, устремлены не к фольклорному как к таковому, но к русской народной песне как к репрезентативной компоненте Большого стиля.

Очевидно, что сознательную, детально продуманную китчевость и постироничность в качестве ведущих художественных форм демонстрируют, кроме хита «Клево», и рассмотренные выше песни группы «Комбинация», и шлягеры, исполненные Машей Распутиной. Своеобразным метафорическим «ключом дешифрования», объясняющим выбор, сделанный композиторами, продюсерами и вокалистами в пользу данных образительно-выразительных форм, способен выступить старый анекдот: «Из объяснительной. Вчера в электричке

я пил, курил и <выражался нецензурно>. Поэтому что в электричке так и надо». То есть, с одной стороны, эти формы полагаются, интуитивно диагностируются авторами музыкальных композиций в качестве совпадающих с художественными ожиданиями, «запросами» эпохи и фактически «флиртуют» со слушателем, а с другой (в силу исходной органической неоднозначности избранных тропов) – проходят через сложные эмоциональные трансформации по отношению ко времени и современникам: от изображения дружеского шаржа к окарикатуриванию, от осуждения до сочувствия, от осмеяния до оплакивания.

Открытой критики советского строя в песенной культуре 1990-х гг. относительно немного: советское есть упраздненное, ретроспективное «тогда», перевернутая страница, вчерашний день; реалии дня сегодняшнего захватывают воображение современников куда сильнее. Критические высказывания, избличающие пороки советского строя и трудности советского быта, в песне 1990-х гг. всегда определенным образом «увязаны» на «здесь и сейчас». Так, череде былых ограничений противопоставляет обретенную свободу лирический герой композиции «Свежий ветер» в исполнении Олега Газманова: *«Расскажу ему, как было со мной, / Как лечили от свободы меня <...> / Как хотели за меня все решать / В чем ходить, где жить и чем мне дышать»* («Свежий ветер», муз. О. Газманов, сл. О. Газманов, 1993 г.); собственными представлениями о социально-экономической каузальности делится повествователь «Кооператива», исполненного Машей Распутиной: то, что сегодня *«ждет нас путь крутой, а не пологий»*, как и то, что *«несмотря на дикие налоги / мы найдем, чем рэкету платить»*, несомненно, связано с тем, что *«была эпоха ей-ей, / период был – будь здоров / союз фальшивых вождей / и настоящих воров»* («Кооператив», муз. А. Зацепин, сл. Л. Дербенев, 1991 г.). Это она, эпоха коррумпированных функционеров, обернулась шокирующими, глубоко кризисными «девяностыми», но чувство юмора и злого оптимизма в модальности «несмотря ни на что» не покидают героиню: *«А нынче Энгельс и Маркс / С восторгом смотрят на нас / И явно им по душе, / Что будет мясо в борще»* («Кооператив», 1991 г.)¹.

¹ Добавим, что композиция «Кооператив» впервые прозвучала еще до распада СССР в художественном фильме «Частный детектив, или операция “Кооперация”», советской эксцентрической комедии

Сходные интонации и аналогичную трактовку событий в ракурсе «причина-следствие» обнаруживает и текст гастрономического памфлета «Ням-ням», исполненного в 1991 г. Аллой Пугачевой: *«Все это прекрасно, но вот, что ужасно – / Поди-ка, открой холодильник / Возьми сто талонов, водичкой залей, / Слегка подсоли – и вперед / Ням-ням-ням / Нам не привыкам...»* («Ням-ням», муз. В. Кочулков, сл. М. Марчукова, 1991 г.).

**«Я не могу расстаться,
я не могу остаться...»:
в поисках лучшей доли**

Наряду с вербальным конкретизированием и протоколированием социальных коллизий, другим не менее важным сюжетным трендом песенной культуры 1990-х гг. является эскейпизм: герои множества музыкальных композиций стремятся инобытийствовать – как фактически, посредством пространственных перемещений, так и ментально, прибегая к потенциалу фантазии, воображения, а порой и ностальгии. В ряду ключевых композиций, воплотивших этот мотив, могут быть названы «Америка-разлучница» (1991), «Отпустите меня в Гималаи» (1991), «Городок» (1992), «Goodbye, мой мальчик» (1991), «Мальчик-бродяга» (1994), «Маленькая страна» (1995), «Мальчик хочет в Тамбов» (1997), «Ребята с нашего двора» (1997). Исполненные Машей Распутиной «Гималаи» становятся каноническим гимном персональному раскрепощению, обретению индивидуальных свобод, получению права предьявлять себя миру, быть явленным в мир. Для этого, по мнению героини, необходимо порвать с косностью и шаблонностью, «извлечь» себя из локуса тупика: *«Там все забуду и из мира выйду / Где стадо терпеливых дураков / Страдают от инфляции и СПИДа / И верят до сих пор в большевиков»* («Отпустите меня в Гималаи», муз. А. Лукьянов, сл. Л. Дербенев, 1991 г.)². Отметим, что упоминание Гималаев, прочно ассо-

Л. Гайдая, вышедшей на экраны в 1989 г., и была исполнена Александром Кальяновым. Впрочем, своей актуальности песня не утратила и в 1990-е гг.

² Советский поэт-песенник Леонид Дербенев – автор большинства хитов Маши Распутиной, датированных началом 1990-х гг. Думается, что, будучи представителем другого (советского) поколения, он совершенно иначе видел проблему упадка, случившегося со страной после распада СССР, а «громкую» (как вокально, так и в плане артистической фактуры,

цированных с русским мистицизмом и фигурой Николая Рериха на заре 1990-х гг. весьма иллюстративно: в стране вновь наблюдается всплеск интереса к мистике, магии, околорелигиозной тематике, паранормальным явлениям; многочисленные новые религиозные движения открывают свои двери для неопитов, в эфире федеральных каналов демонстрируется зарядание банок с водой известными экстрасенсами. В то же время, характерная, «с цыганщиной», ресторанная манера исполнения композиции намекает на возможность алкогольно-инспирированной, а потому – миражной природы трансцендентных исканий героини и заставляет усомниться в реальности ее намерения «*в первозданной побыть тишине*».

Принципиально иными переживаниями делится в своей исповедальной песне «Америка-разлучница» лирическая героиня: здесь речь идет о действительной, фактической эмиграции, открывшей новые горизонты ее возлюбленному, однако оставившей глубокую рану в ее душе. Желанная для него, свобода жить за границей становится для героини источником страданий: «*Нам, женщинам Земли, зачем нужна она / Свобода потерять, свобода жить в разлуке / Свобода забывать родные имена...<...> Я отдала тебе, Америка-разлучница / Того, кого люблю / Храни его, храни...*» («Америка-разлучница», муз. И. Демарин, сл. Ю. Рогоза, 1991 г.). Пронзительное звучание, свойственное стилистике эмигрантской песни, сообщает композиции характерный вокал Ирины Шведовой.

Две различные формы эскейпизма – временной и пространственной соответственно – обнаруживаем в двух песнях-погодках, исполненных Анжеликой Варум в 1991 и 1992 гг. «Городок» – лирическая баллада, пропитанная нескрываемой ностальгической грустью, вызванной желанием вернуться туда, «*где все просто и знакомо*». При этом важно отметить, что желанным это возвращение является не только и, пожалуй, не столько потому, что городок – локус беззаботного детства; от текущего места проживания героини его выгодно отличают высокие стандарты коллективной совести («*где нет зависти и злости*»), а также выраженный этос совместности, со-бытия, со-радости и со-переживания: «*Где рождение справляют и навеки провожают / Всем двором...*» («Городок» (внешности) Машу Распутину выбрал в качестве эпатажного проводника, «рупора» своих идей.

док», муз. Ю. Варум. сл. К. Крastoшевский, 1992 г.). На заре 1990-х гг., на фоне глобальной атомизации общества и растущего ощущения социальной разобщенности, ассоциированной в том числе с институциональным упразднением отдельных организаций, сообществ и групп (например, ликвидация ВЛКСМ, роспуск многочисленных НИИ), «Городок» звучит данью памяти таким важным утраченным характеристикам именно советской действительности, как сплоченность, эмпатия, причастность, общность. Записанная годом позже, композиция «Goodbye, мой мальчик» (муз. Ю. Варум, сл. К. Крastoшевский, 1991 г.) фиксирует не только уже знакомый сюжет фактического отъезда из страны («*твоя девчонка уезжает навсегда*»), но и еще одну заметную тенденцию, манифестировавшуюся в песенной культуре 1990-х гг.: типичным становится бытование обращения «мальчик» или «девочка» по отношению к адресату или герою музыкального произведения: «Я люблю вас, *девочки*, я люблю вас, *мальчики...*», «*Мальчик мой, музыка дождя...*», «*Девочка-ночь ты меня называй...*», «Там ждет меня красивый *мальчик* на золотом коне...», «*Босоногий мальчик тарантеллу танцевал...*», «Что же ты ищешь, *мальчик-бродяга*», «*Девочка*, плачь, все пройдет весной...», «*Мальчик* хочет в Тамбов...», и т. д.

В качестве причин такой старательно подчеркиваемой молодости героев музыкальных композиций можно назвать, во-первых, очевидное калькирование западной популярной музыки с ее повторяющимися легкими, неформальными обращениями «*my girl*», «*my boy*», «*baby*»; ориентацию на визуальный ряд заграничных рекламных роликов и музыкальных клипов и формирующийся на фоне этого культ молодости, ставший впоследствии (к середине «нулевых») настолько радикальным, что сначала западная, а затем и отечественная массовая культура станет бороться с эйджизмом как с его побочным явлением. Во-вторых, во всех этих фривольных «девочках-мальчиках» можно усмотреть и запоздалую полемику с «геронтократией» как фирменным стилем советской эстрады, где даже молодые исполнители порой выглядели неоправданно возрастными в силу излишне академичного имиджа, соблюдения дистанции со зрителем, статичности во время исполнения, назидательности сюжетов и интонаций песен. В-третьих, отметим, что указанные обращения справедливо рассматри-

вать и в качестве свидетельства инфантилизма новых героев, их нескрываемого желания уклониться от «взрослой» (в 1990-е гг. – избыточно взрослой жизни) с ее «взрослыми» же проблемами и тревогами и принципиальным отсутствием страховок и гарантий. Выходя за рамки анализа песенного дискурса, добавим также, что растерянность перед социальными катаклизмами и, как следствие, стремление взрослых людей мигрировать в детскую позицию имело в 1990-е гг. и иные, гораздо более болезненные социальные проявления: от «побега» в виртуальный мир компьютерных игр до тяжелых аддикций, вплоть до наркотической. Так, врач-психиатр, доктор медицинских наук, Б.Д. Менделевич уровень больных различными зависимостями в 1990-е гг. называет запредельным [1], а Л. Елизарова указывает, что «особый расцвет игромании пришелся на 90-е годы прошлого столетия, <когда> владельцы игровых клубов получали просто немыслимую прибыль, пользуясь человеческими слабостями» [6].

Принадлежность к иному – иной стране, иному качеству жизни, и, как следствие, временность пребывания героя «здесь» подчеркнута центральным риторическим вопросом «*Что же ты ищешь, мальчик-бродяга, в этой забытой богом стране?*» («Мальчик-бродяга», муз. А. Губин, сл. А. Губин, 1994 г.) в одноименной композиции Андрея Губина. Тоска по лучшей, нездешней жизни окаймлена экзотической аранжировкой в духе латиноамериканской музыки, выбор в пользу которой также не выглядит случайным: именно бразильские и мексиканские сериалы, занимающие прайм-тайм сетки вещания в 1990-е гг., стали своеобразным пространством контейнирования, размещения мечтаний рядовых граждан о лучших стандартах жизни, нарядной повседневности, праздничности бытия.

Вступая во взаимодействие с социокультурным контекстом, иные грани смыслов открывает и очаровательно-детская, волшебная «Маленькая страна», исполненная Наташей Королевой. С одной стороны, «Маленькая страна» – это, конечно, пристань беспечального детства, портал в параллельное сказочное измерение. С другой стороны, слишком явной антитезой *большой стране* (в любой ее деноминации, будь то СССР целиком, или РСФСР, или современная Россия) видится *маленькая страна*, где «зла и горя нет», слишком очевидно стремление к эмоциональному дистанцированию от «дождливой» реаль-

ности туда, «где душе светло и ясно, где всегда весна». Трансфер в пространство мечты, безопасности и радости осуществляют ностальгия и воображение: «*Верю в тебя, мое спасенье / Маленькая страна*» («Маленькая страна», муз. И. Николаев, сл. И. Резник, 1995 г.).

Композиция «Мальчик хочет в Тамбов» – еще один пример того, как, вступая в «реакцию» с социальным, будучи подсвеченным им, незамысловатый текст проявляется, обретает дополнительное звучание: «*Мальчик хочет в Тамбов, но не летят туда сегодня самолеты, и не едут даже поезда*» («Мальчик хочет в Тамбов», муз. Б. Лима, сл. С. Харин, 1997 г.). Существует мнение, что ничего энигматического за упоминанием этого российского города в песне из репертуара М. Насырова не кроется: будучи перепевкой хита «Tic, Tic Tac» бразильского музыкального коллектива Caçapicho!, русскоязычная версия всего лишь пошла по пути фонетической адаптации оригинальной строчки «*Vate forte o tambog*», то есть справедливо говорить о простом совпадении без сопутствующих коннотаций и сложносочиненных интенций [7]. Однако на фоне российских 1990-х гг. ремейк зазвучал иначе: внезапная и ничем необъяснимая транспортная недоступность приводит к растождествлению между реальным топонимом и песенным образом, а не менее необъяснимое наречение именно Тамбова «городом-парадизом» лишь усиливает ощущение абсурдности каких-либо исканий, невозможности «выйти из матрицы».

Грядущую большую волну ностальгии по советскому – уютному, предсказуемому, несколько стилизованному и идеализированному, ламповому – предвосхищает композиция «Ребята с нашего двора», прозвучавшая в 1997 г. в исполнении группы «Любэ». «*И припомнятся звуки баяна из распахнутых в полночь окон, / Витьку рыжего вспомнишь, соседа-буяна, / И Кирюху по кличке «Флаконе» / Помнишь, пиво носили в бидоне, ох ругался на это весь двор...*» («Ребята с нашего двора», муз. И. Матвиенко, сл. А. Шаганов, 1997 г.): ностальгическая лирика убедительно воспроизводит атмосферу коммунальности, особого советского института соседства, совместности повседневных и досуговых практик. Хронологические референции композиции легко верифицируемы как из самого ее текста («и за то, что однажды Гагарин совершил свой высокий полет»), так и из иных вербальных артефактов культуры: это о них, романтических 1960-х гг., с их настроением радостной все-

общности, спела Майя Кристалинская в песне на стихи Льва Ошанина: «*Во дворе дотемна / Крутят ту же пластинку...*», «*А тебе шлют привет / Окна тихого дома / Да еще старики, / Что все также стучат в домино*» («А за окном то дождь, то снег», муз. А. Островский, сл. Л. Ошанин, 1962 г.).

Заключение

Анализируя российскую песенную культуру 1990-х гг., необходимо отметить, что при всей неоднозначности и специфике художественных форм песенный дискурс рассмотренного десятилетия убедительно репрезентативен с точки зрения отражения социальных событий; справедливо даже говорить о том, что 1990-е гг. – фактически последнее десятилетие, когда «песня остается с человеком», поэт социум, остается проницаемой для социальной проблематики, имеющей конкретные местовременные координаты.

Способность капсулировать подлинный нерв эпохи, а впоследствии и ретранслировать ее смыслы и контексты, при этом не превращая их в гербарий смыслов и контекстов, у песенного дискурса 1990-х гг. беспрецедентная. Так, в 2021 г., сквозь оптику транзитологии, политологической субдисциплины, рассуждает о постсоветском периоде К.Ю. Рогов, именуя, например, актуальный отрезок времени «третьим десятилетием транзита» [3, с. 8–13]. Однако на уровне метафор, иносказательно, о транзитной природе происходящего российское общество слышит не впервые: проходная, казалось бы, одномерно-мелодраматическая композиция «Транзитный пассажир», исполненная Ириной Аллегровой, несмотря на очевидный фокус на любовных переживаниях на уровне предметной картинки, парадоксально достоверно передает ощущение переходности, нефинальности, сиротливой неприкаянности, не-включенности, не-принадлежности лирической героини: «*Я твой транзитный пассажир, / Меня, увы, никто не ждал, / Ты был транзитный мой вокзал..*» («Транзитный пассажир», муз. В. Чайка, сл. Л. Рубальская, 1991 г.). Транзитными пассажирами, таким образом, видится целое поколение россиян, а транзитным вокзалом – само время.

Подводя итог проделанному анализу, в качестве ведущих сюжетов и черт, присущих корпусу российских песен 1990-х гг., мы определяем тексто-звуковую инконгруэнтность, явленную через несовпадение «легкого», игрового звучания композиции и «тяжелого», проблемного

текста; пристальное внимание к женским судьбам, сопряженное с аспектами морального выбора, постиранию и китч как выделяющиеся изобразительно-выразительные приемы оформления музыкальных композиций, имплицитную полемику с советским (как на уровне художественного канона, так и на уровне социальной психологии), эскейпизм, желание инобытийствовать, голографическую способность вступить в реакцию с тканью социального, тем самым обретая новые смыслы, которые могли не быть изначально заложены самими авторами; и, пожалуй, главное: искреннюю, мотивированную обращенность к культурному контексту, готовность к проживанию не только частной, но и социальной судьбы.

«*Это мы придумали Windows, это мы объявили дефолт...*» («Метро», муз. И. Калинин, сл. И. Калинин, 2000 г.): своеобразным прощанием с тематикой поколенческого опыта звучат строчки из песни «Метро» группы «Високосный год», символично исполненной под занавес «лихой» декады, в первый миллениальный год.

В последующие десятилетия наблюдается постепенное исчезновение социальной проблематики из популярной, эстрадной песни, где отныне доминируют не обремененные социальным контекстом любовные сюжеты, тема отношений, повторяющиеся диалоги между деперсонализированными, часто не обладающими ни рассказанной судьбой, ни личной предысторией актерами, редуцированными до личных местоимений: «я», «ты» (впрочем, по мнению Д.А. Журковой, например, «тематика популярных песен “загерметизировалась” в пространстве “я” и “ты”» уже в 1990-е гг., когда «практически полностью были забыты такие измерения, как: “мы”, “мир вокруг” и “наша страна»» [5, с. 267]). Однако на основании анализа, произведенного выше, мы можем утверждать, что популярная песня 1990-х гг. в значительной степени реактивна и разделяет дороги и судьбы современников, пусть и не облекая свою специфическую, часто китчевую рефлексивность в емкое, интегрирующее «мы». Окончательный же «приватный поворот» в отечественной популярной музыке, на наш взгляд, оформляется на заре 2000-х гг. Своеобразной резервацией социальной сюжетики в «нулевые» и «десятые» остается пространство альтернативной музыки: так, не игнорируют социальный контекст композиции рок-группы ДДТ (например, «Капитан Колесников», «2020»), «треки» рэп-исполните-

ля Noize MC. Ротационная же, концертная песня оказывается все больше обращена к частному, персональному опыту; к индивидуальной и нескрываемо индивидуализированной жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Как не бывает бывших алкоголиков, так и не бывает бывших игроманов» // Интернет-газета «Реальное время». 29.01.2020. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/164487-kak-ne-byvaet-byvshih-alkogolikov-tak-i-ne-byvaet-byvshih-igromanov>

2. Бранденбергер Д. Сталинский популизм и невольное создание русской национальной идентичности // Неприкосновенный запас. 2011. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2011/4/stalinskij-populizm-i-nevolnoe-sozdanie-russkoj-nacziionalnoj-identichnosti.html>

3. Демонтаж коммунизма. Тридцать лет спустя / Под ред. К. Рогова. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

4. Журкова Д.А. Новые песни о Родине. Ч. 1: Между ностальгией и бегством. Продолжение // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 83–88.

5. Журкова Д.А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // Художественная культура. 2020. № 2. С. 264–286.

6. Лудомания – что это за болезнь? // Пси-Модерн: Психология современности. URL: <https://psymod.ru/2976-ludomaniya-cto-jeto-za-bolezn.html>

7. Почему «Мальчик хочет в Тамбов»? История хита Мурата Насырова // Яндекс.Дзен. 11.02.2021. URL: https://zen.yandex.ru/media/fuzz_music/pochemu-malchik-hochet-v-tambov-istoriia-hita-murata-nasyrova-602086735fadcc22a992e6d0/

8. Раскрутить // Словарь молодежного сленга. URL: <http://www.termyny.info/jargon/dictionaries-of-teen-slang/raskrutit>

9. Смирнов И.П. Социософия революции. СПб.: Алетейя, 2004.

REFERENCES

1. «Kak ne byvaet byvshikh alkogolikov, tak i ne byvaet byvshikh igromanov» remya [Just

as there are no former alcoholics, there are no former gamers]. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/164487-kak-ne-byvaet-byvshih-alkogolikov-tak-i-ne-byvaet-byvshih-igromanov> (in Russ.)

2. Brandenberger, D., 2011. Stalinskii populizm i nevol'noe sozdanie russkoi natsional'noi identichnosti [Stalin's populism and the accidental creation of Russian national identity]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2011/4/stalinskij-populizm-i-nevolnoe-sozdanie-russkoj-nacziionalnoj-identichnosti.html> (in Russ.)

3. Rogov, K. ed., 2021. Demontazh kommunizma. Tridsat' let spustya [The dismantling of communism. Thirty years after]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russ.)

4. Zhurkova, D.A., 2018. Novye pesni o Rodine. Ch. 1: Mezhdru nostal'giei i begstvom. Prodolzhenie [New songs about the Motherland. Part 1: Between nostalgia and escapement (continued)], Muzykal'naya akademiya, no. 2, pp. 83–88. (in Russ.)

5. Zhurkova, D.A., 2020. Teleproekt «Starye pesni o glavnom»: sud'ba nostal'gii v kontekste postsovetsoi kul'tury [TV project «Old songs about the most important»: the destiny of nostalgia in the context of post-Soviet culture], Khudozhestvennaya kul'tura, no. 2, pp. 264–286. (in Russ.)

6. Ludomaniya – chto eto za bolezn'? [Gambling – what kind of disorder is it?]. URL: <https://psymod.ru/2976-ludomaniya-cto-jeto-za-bolezn.html> (in Russ.)

7. Pochemu «Mal'chik khochet v Tambov»? Istoriya khita Murata Nasyrova [Why «The boy wants to go to Tambov»? The history of Murat Nasyrov's hit]. URL: https://zen.yandex.ru/media/fuzz_music/pochemu-malchik-hochet-v-tambov-istoriia-hita-murata-nasyrova-602086735fadcc22a992e6d0/ (in Russ.)

8. Raskrutit' [To breed for something]. URL: <http://www.termyny.info/jargon/dictionaries-of-teen-slang/raskrutit> (in Russ.)

9. Smirnov, I.P., 2004. Sotsiosofiya revolyutsii [Sociosophy of revolution]. Sankt-Peterburg: Aleteiya. (in Russ.)