



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2021 г. Д. А. Журкова
г. Москва, Россия

ТЕЛЕПРОЕКТ «СТАРЫЕ ПЕСНИ О ГЛАВНОМ». ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛЕЙТМОТИВОВ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда,
проект № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга
в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е гг.)

Аннотация: Статья посвящена переосмыслению мифологем советской культуры в телепроекте «Старые песни о главном» (1995–2001). На протяжении трех выпусков проекта прослеживаются особенности реконструкции трех основных тем: труда, межличностных отношений и идеологических штампов. Большое влияние на развитие этих сюжетов оказывали реалии девяностых годов. Если в первом выпуске телепроекта, наряду с иронией, присутствовала определенная ностальгия по упорядоченному укладу и наглядным результатам сельскохозяйственной деятельности, то третий выпуск вместо поэтизации образа советского рабочего стремится отразить всю сложность устройства и напряженность функционирования шоу-индустрии. Столь же кардинальную трансформацию претерпевает тема межличностных отношений. В сравнении с первым выпуском, где авторы пытались воссоздать утраченное чувство безусловной расположенности одного человека к другому, в последующих выпусках происходит ироничная деконструкция самой возможности искренних чувств, место которых занимает утверждение культа звезды-одиночки. В сценарии телепроекта также активно включались идеологические штампы советского времени, которые, перемежаясь с переиначенными рекламными слоганами, обнаруживали смысловую пустоту новой идеологии потребления.

Ключевые слова: развлекательное телевидение, музыкальное шоу, советская культура, советская эстрада, популярная музыка, ресайклинг, девяностые, ностальгия, песня.

Информация об авторе: Дарья Александровна Журкова — кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор Художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, д. 5, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>. E-mail: jdacha@mail.ru

Дата поступления статьи: 29.04.2020

Дата публикации: 28.03.2021

Для цитирования: Журкова Д. А. Телепроект «Старые песни о главном». Особенности интерпретации лейтмотивов советской культуры // Вестник славянских культур. 2021. Т. 59. С. 33–47. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-33-47>

Феноменальный успех телепроекта «Старые песни о главном» стал возможным благодаря слову исторических эпох. К середине 1990-х гг., с одной стороны, советский строй был окончательно отнесен к прошлому, с другой стороны, общество прожило целое десятилетие в условиях либеральных преобразований, первоначальная эйфория от которых постепенно сходилась на нет. «Старые песни о главном» возникли в уникальном временном контексте, когда многие соотечественники еще помнили «как было» и уже ощущали «как стало». Однако большинство критических обзоров, посвященных телепроекту и вышедших параллельно с его созданием [5; 6; 11; 12], концентрировалось на проблеме достоверности отображения советской эпохи — на проблеме, которая, как показал анализ [8], по большому счету была вне сферы интересов самих создателей телепроекта. Наша же гипотеза заключается в том, что истинные смыслы развлекательной феерии «Старых песен о главном» определяются не только (и не столько) советским прошлым, сколько настоящим эпохи девяностых. В рамках телепроекта активно заявило о себе правило, сформулированное в отношении жанра исторического кино. Заключается оно в том, что фильм, повествующий о прошлом, гораздо больше сообщает нам о современной, нежели о прошедшей эпохе [18].

В данной статье мы будем опираться на концепцию ресайклинга культуры, которая подразумевает повторную («вторичную») востребованность различных художественных объектов прошлого после периода забвения. На протяжении трех последних десятилетий эта концепция широко востребована среди западных исследователей, которые афористично резюмируют, что «мы сталкиваемся с “останками прошлого” так же часто, как с изобретениями технического прогресса» [17, с. 7]. Отечественная гуманитарная наука пока что редко обращается к концепции культурного ресайклинга, хотя российская действительность демонстрирует безусловную актуальность такого подхода. Одним из самых первых и знаковых примеров символической «переработки» советской культуры как раз и стал телепроект «Старые песни о главном».

В рамках подхода культурного ресайклинга мы проанализируем то, как «Старые песни о главном» переосмыслили мифологемы советского времени в новых социокультурных реалиях и как в этом воссоздаваемом контексте проявляла («выдавала») себя современная эпоха¹. Речь пойдет о лейтмотивах труда, межличностных взаимоотношений и идеологических штампов.

Трудности трудоустройства

Одним из фундаментальных понятий официальной советской идеологии был труд, тесно переплетавшийся с понятиями мобилизации и коллективизма. Дмитрий Быков афористично сформулировал образ труда в советской культуре и искусстве, мерой результативности которого являлось «прежде всего его количество, затем — степень тяжести (желательно максимальная, вплоть до риска для жизни) и, наконец, его иррациональность — в смысле принципиальной нерациональности» [2, с. 11]. Не случайно до определенного периода «в рамках официальной идеологии советского социа-

¹ В качестве исследуемого материала будут рассматриваться три первых выпуска «Старых песен о главном», в которых ресайклинг советской эстрадной музыки обрел наиболее яркое воплощение, со временем ставшее почти каноническим.

листического общества труд сакрален, как и человек труда» [14, с. 159]. В этой же парадигме возникало понимание труда как самоотречения и, соответственно, идея главенства общественных интересов над личными. «Не только “Труд” как “общественное”, но и “любовь” как “личное” подменялись производственным коллективом. В этом смысле и труд, и семья, то есть производственный коллектив, выступали в качестве эрзаца брачных уз» [15, с. 45], — обобщает Татьяна Чередниченко.

Разрушение монолитного концепта труда началось, по мнению исследователя, еще в конце 1950-х гг., когда героика труда отступает в тень, а «новое, послевоенное поколение юных граждан Советского Союза не одержимо никаким созидательным пафосом, не мечтает ни о каком коммунизме и вообще не желает смотреть в общенародное будущее» [14, с. 165]. Вполне закономерно, что с развалом СССР российское общество окончательно прощается с идеей героизации труда, так или иначе присутствовавшей в официальной риторике вплоть до середины 1980-х гг. К 1990-м гг. вектор отношения к труду становится диаметрально противоположным. На смену идее самоотверженного труда на благо обществу приходит концепция «быстрых денег» и индивидуального обогащения, осуществляемого не столь важно каким способом.

«Старые песни о главном» оказались в весьма двойственном положении по отношению к теме труда. Исходя из особенностей реконструируемой эпохи, телепроект не мог игнорировать эту тему совсем, но подошел к ней с большой долей иронии. В первом выпуске большинство типажей героев определялись посредством профессий, связанных с сельским хозяйством (шофер, пастух, животноводы, председатель колхоза, тракторист и т. д.). Когнитивный диссонанс возникал сразу на нескольких уровнях. Во-первых, эти профессии выглядели глубоко архаичными и оттого комичными в условиях капиталистических ценностей нового российского общества. Во-вторых, в колхозников, т. е. людей тяжелого физического труда, переодели поп-артистов — представителей диаметрально противоположной формации, чей образ жизни предельно далек и от тяжелого сельского труда, и от неприглядного быта. Причем для усиления достоверности, а на самом деле — абсурдности перевоплощения, за всеми артистами оставили их реальные сценические имена. В-третьих, по ходу действия выяснялось, что никто из «ударников производства» работать толком-то и не умеет: троица животноводов (Сергей Мазаев, Николай Фоменко, Виктор Рыбин) только и делает, что пьет; стадо пастуха (Александр Малинин) перекрывает дорогу шоферу (Леонид Агутин) и мешает ему довести арбузы до пункта назначения; бригада косарей (группа «На-на») проспала уборку сена; шабашник с юга (Филипп Киркоров) вместо строительства школы заигрывает с дочкой председателя (Наташа Королева) и т. д. Социальные роли советских граждан профанировались и на уровне внешнего вида. Например, продавщицы сельпо (Лариса Долина и Ирина Отиева) представляли на рабочем месте в бархатных декольтированных платьях, с идеальной укладкой и вечерним макияжем. То есть профессии и занятия персонажей наделялись предельно номинальными функциями, воспринимались и изображались крайне условно, никто из артистов не стремился по-настоящему перевоплощаться в самоотверженных рабочих. Они заведомо примеряли маски, не претендуя на достоверность.

Но, вместе с нескрываемой иронией в отношении сельского труда и труда вообще, тем не менее в первом выпуске сквозила определенная ностальгия по упорядоченному укладу, по привычным профессиям (в отличие от недавно появившихся и совершенно непонятным большинству, как, например, брокер или дилер), по работе, подразумевающей наглядный, созидательный результат. В крайне непредсказуемой

и постоянно меняющейся реальности девяностых насквозь условная буколическая идиллия оказалась востребованной, так как служила примером потерянной стабильности бытия, его внешней прозрачности и предопределенности.

Во втором выпуске «Старых песен о главном» профессии героев, во-первых, стали менее связаны с физическим трудом, во-вторых, интерпретировались еще более номинально. Формально типажи персонажей по-прежнему определялись через их профессиональную принадлежность (таксист, продавщицы, милиционер, заведующая клубом). Но фактически только одна композиция из двадцати шести, прозвучавших в программе, была посвящена конкретной профессии, меж тем как в первом выпуске такие песни шли через одну.

Во втором выпуске «Марш монтажников-высотников»² исполнил Олег Газманов, представший в роли электрика Дома культуры. Трудноуловимая подмена произошла не только в уровне квалификации работника (монтажник-высотник на деле оказался заурядным электриком), но и в его профпригодности. На протяжении всего номера Газманов танцует в окружении тройцы стилига и очаровательной спутницы, демонстрирует фирменные цирковые прыжки, а в итоге — вызывает короткое замыкание, ведущее к отключению электричества во всем здании. То есть вновь артистическая натура героя берет верх над его профессиональными обязанностями. И дело даже не в законах мюзикла, которые требуют каждый номер превратить в шоу. Дело в том, что никому не приходит в голову относиться к труду и к его результатам с какой-либо долей серьезности или создать хотя бы видимость такого отношения. Реконструируемая реальность такова, что в ней совсем некогда трудиться, так как все слишком заняты подготовкой к встрече Нового года и налаживанием личных отношений. Празднично-любовная суэта образует герметичный универсум, чуждый вторжению производственной поэтики.

К третьему выпуску «Старых песен о главном» тема физического труда окончательно уходит из содержания исполняемых песен, а единственной композицией, посвященной конкретной профессии, оказывается песня «Трус не играет в хоккей»³. Но даже в ней воспевается не столько профессия, сколько настоящее мужское призвание («Суровый бой ведет ледовая дружина: / Мы верим мужеству отчаянных парней. / В хоккей играют настоящие мужчины, / Трус не играет в хоккей!»). Хоккей — это даже не работа, а дело жизни, если угодно — миссия. Это один из самых культовых видов спорта в советские годы, в нем есть борьба, опасность, боль, может быть, жестокость, травмы. Другими словами, это экстремальная «романтическая» профессия или любительский спорт, в который вне зависимости от своего статуса игрок вкладывал всю душу. Поворот от прозаического труда в сторону идеи подлинного призвания становится концептуальной основой «Старых песен о главном — 3».

Все герои третьего выпуска постоянно находятся при исполнении должностных обязанностей, только их работа связана исключительно с кинопроизводством, которое на поверку оказывается ничуть не легче любого другого рода деятельности. Третий выпуск воспекает поэтику труда, но делает это изнутри творческого процесса. Во-первых, даже если и встречаются герои условно нетворческих специальностей («разведчик» Агутин, «летчик» Меладзе), то они предстают в роли знаковых киногероев (Штирлица и Мимино соответственно). Во-вторых, артистическое начало доминирует в самопре-

² Композитор — Р. Щедрин, автор слов — В. Котов. Впервые песня прозвучала в кинофильме «Высота» (1957).

³ Композитор — А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников и Н. Добронравов (1968).

зентации, казалось бы, далеких от творческой среды героев. Артистом во что бы то ни стало стремится быть царь Иван Грозный (Юрий Яковлев), слоняющийся по коридорам Мосфильма. Леонид Куравлев, замещающий царя в условном XVI в.,⁴ молит избавить его от этой должности. «Я — вор, а не царь! Тоже мне, нашли госслужащего», — заявляет герой, подразумевая, что авантюрная природа его истинной профессии гораздо ближе к творчеству, нежели рутинная государственного делопроизводства.

Наконец, все остальные герои тоже самоотверженно трудятся на благо искусства. На протяжении выпуска возникает целых четыре фигуры кинорежиссера. (Михаил Пуговкин вновь предстает в роли Карпа Савельевича Якина из фильма «Иван Васильевич меняет профессию»; Филипп Киркоров и Леонид Ярмольник мелькают в этом амплуа, а в самом финале возникает персонаж-реинкарнация Сергея Эйзенштейна). Самозабвенно в роли ассистента кинорежиссера сразу на всех площадках трудится героиня Чулпан Хаматовой. Алла Пугачева предстает в роли певицы-дебютантки, которая пробует на роль и согласна ждать сколь угодно долго, пока ей уделят внимание. Всеми способами зрителям демонстрируют, что работа на съемочной площадке подразумевает полную самоотдачу, ненормированный рабочий график и бесконечную преданность своему делу. Закадровая «кухня» киносъемок и вообще артистического мира подается как крайне напряженный процесс, требующий непрерывной включенности и самоотверженности. Создание развлекательного продукта оказывается и есть самый тяжелый труд, несопоставимый по затратности сил ни с какой другой физической или интеллектуальной деятельностью.

Однако необходимо понимать, что данная поэтизация процесса киносъемки возникает не столько в попытке реконструировать дух советской эпохи, сколько в стремлении отразить всю сложность устройства и напряженность функционирования шоу-индустрии. Ведь, по сути, в условных декорациях «Мосфильма» (пере)снимают не советские кинохиты, а музыкальные видеоклипы по их мотивам. Детально воспроизводимая трудоемкость процесса напрямую корреспондирует отнюдь не с советской, а с современной эпохой. В ней художественное произведение понимается прежде всего как развлекательный продукт, производство которого — это не сакральный акт творчества, а отлаженный конвейерный механизм. Таким образом, тема труда вновь оказывается крайне востребованной, но получает совершенно иную трактовку. Во-первых, ударниками производства выступают не крестьяне и рабочие, а представители артистической богемы, именно они становятся главными героями нового времени. Во-вторых, результат их труда начинает подразумевать не только материальное, но и не менее важное символическое выражение. «Продукт» артистической деятельности вполне нагляден — это шоу, «вторая реальность», но это не вещь, не предмет потребления, который можно купить в магазине. Таким образом, цели и результаты созидательной деятельности усложняются, обнаруживают свойства культурного явления, художественной формы.

Реальная экономическая ситуация девяностых годов остается за кадром, драпируется зрелищной феерией, и в этом плане выглядит в чем-то схожей с мифологией процветающего сельского хозяйства, которая явлена в кинокомедиях сталинского периода. Таким образом, в очередной раз подтверждается правило, согласно которому в периоды сильнейших социальных катаклизмов популярное искусство старается выстроить альтернативную сверхоптимистичную картину мира.

⁴ В отличие от оригинальной версии фильма, в которой Жорж Милославский (Леонид Куравлев) царя не замещал, а становился его приближенным, в «Старых песнях о главном — 3» он вынужден стать регентом вместо царя, отправившегося на Мосфильм попробовать себя в киноискусстве.

Исчезновение искренности

Наряду с темой труда «Старые песни о главном» в своей попытке реконструкции духа советской эпохи обращались к теме межличностных отношений. Более того, в рамках телепроекта именно искренние, теплые, доверительные отношения между людьми активно идеализировались и составляли основу вызываемой ностальгии по советскому. Безусловно, предпосылки такого восприятия прошлого имелись в самой советской культуре, которая «содержала в себе некий внутренний посыл, установку на снимаемость-снятие-снятость отчуждения, причем не только в абстрактно-гуманистической, а (NB!) в конкретно-культурной и конкретно-исторической форме» [3, с. 147]. Продолжая свою мысль, Людмила Булавка указывает на то, что «именно сам процесс разрешения противоречий, снимающий те или иные формы отчуждения и осуществляемый — это принципиально важно — в настоящем <...> как раз и составляет суть художественной логики гуманистической тенденции советской культуры» [3, с. 147–148].

Очевидно, что к середине 1990-х гг. обратный процесс — нарастание отчуждения — в новом российском обществе достиг своего пика. Логика капиталистических отношений и курс на индивидуалистическое самосознание образовывали трудно формулируемую, но хорошо ощущаемую брешь в социальном климате страны. Первый выпуск «Старых песен о главном» стал катализатором ностальгических настроений именно потому, что пусть и в условной, идиллической форме возвращал утраченное чувство «большой семьи», давал ощущение безусловной расположенности, душевной открытости одного человека к другому, вне привязки к социальному статусу. Вместе с тем эпоха девяностых, конечно же, накладывала свой отпечаток на реконструкцию таких добросердечных межличностных отношений.

С одной стороны, «Старые песни о главном» старательно воссоздавали схемы коммуникации, характерные для советского времени. С другой стороны, современность нередко выдавала себя, часто иронизируя над самой возможностью искренних чувств. Для наглядности проследим описанную траекторию на конкретных примерах.

В первом выпуске проекта декорации советского колхоза позволили весьма убедительно воссоздать иллюзию добрососедских отношений. Транслировалась ситуация замкнутого сообщества, где все друг друга знают, где людям всегда есть о чем поговорить между собой. Но вместе с тем в условной деревне процветали очень вольные взаимоотношения. Как констатировала Наталия Лебина, в 1930–1950-е гг. «в советской действительности официально провозглашались принципы целомудрия, которым, по меткому выражению известного российского демографа А. Г. Вишневого, “позавидовала бы и викторианская Англия”» [10, с. 34]. При реконструкции этого периода в первом выпуске создатели телепроекта пошли от обратного, активно переплетая взаимоотношения персонажей посредством любовных адультеров. Так, герой Леонида Агутина попеременно обнимается в кузове своей машины то с Наташей Королевой, то с Ладой Дэнс; то намекает на благосклонность к Кристине Орбакайте. Столь же переменчивы симпатии героини Наташи Королевой, которая, помимо Агутина, крутит роман с Филиппом Киркоровым и строит глазки Олегу Газманову. Алена Апина то заигрывает с тем же Газмановым, то выступает в образе невесты Александра Малинина. Примечательно, что среди героев нет ни одной супружеской пары, все жители колхоза находятся на стадии ухаживания и лишь немногие — имеют только один объект симпатий.

При этом кардинально переосмысливается пространство ухаживания. По наблюдению Татьяны Дашковой, в советских комедиях 1940–1950-х гг. «любовные отношения завязываются, развиваются и приходят к логическому разрешению (свадьбе) прилюдно. Причем коллектив (бригада, цех, сослуживцы) не только выполняет традиционную роль комментирующего “хора”, но и активно вмешивается в ход событий, стимулируя главных героев к объяснениям и действиям» [7, с. 149]. В декорациях «Старых песен о главном», наоборот, для проявления любовных чувств используются предельно приватные пространства — кабина грузовика, лодочка в заводи кустов, закуток сарая. Схожие тенденции отмечает Юлия Лидерман в отношении всего российского кинематографа 1990-х гг., реконструирующего советскую эпоху. В ретро-фильмах той поры возникает длинный синонимичный ряд тесных пространств — комнаты в бараке, тамбур, баня, кузов машины, комната в коммуналке. По мнению исследовательницы, такое обилие замкнутых пространств продиктовано «необходимостью преодоления советского канона изображения свиданий на открытых площадях и набережных» [11, с. 224].

Немаловажно отметить, что в отношении влюбленных в «Старых песнях о главном» никто сторонний не вмешивается, но тем не менее многие парочки оказываются под тайным наблюдением (герой Льва Лещенко подглядывает в бинокль за заигрыванием Леонида Агутина с тремя девицами; герой Андрея Макаревича наблюдает за кустами, где милуются Игорь Николаев с Анжеликой Варум; Владимир Пресняков из-за кустов подсматривает за признанием в любви Олега Газманова Кристине Орбакайте). Таким образом, вся приватность пространства на поверку оказывается предельно условной, проницаемой со всех сторон. Но в этом постоянном подсматривании воплощается уже не принцип открытого участия коллектива в отношениях влюбленных, характерный для советских кинокомедий, а утверждается новый мотив тайного, завуалированного интереса к чужой приватной жизни. Этот мотив во многом продуцируется самой системой шоу-бизнеса, где «подглядывание за звездой» и работа папарацци являются неотъемлемыми атрибутами культа звезды. Таким образом, мы в очередной раз наблюдаем, как мотивы советской эпохи активно переинтерпретируются и переосмысливаются сообразно новым социокультурным реалиям.

Во втором выпуске «Старых песен о главном» идиллия коллективных взаимоотношений постепенно отходит на второй план в реконструкции советской эпохи. Формально это обусловливается тем, что персонажи телепроекта «переезжают» из сельской местности в городскую среду, где по определению индивиды существуют все более разрозненно. Но концептуально данное ослабление «душевного начала» вызвано усилением законов шоу. В отличие от первого выпуска, во втором — кадр нередко «переполнен» множеством людей, но большая часть из них является массовой, «ожившей декорацией», призванной украсить песню танцем, и не более того. Какого-либо деятельного участия в судьбе героев коллектив во втором выпуске «Старых песен о главном» уже не принимает.

Кардинальные сдвиги происходят и в выстраивании межличностных взаимоотношений. Во-первых, резко сокращается количество любовных пар. Вместо них на авансцену выходят персонажи-одиночки с признанием в любви к заочному визави. При этом в их позиционировании многократно возрастают мотивы эротического томления, проявляющиеся в откровенных нарядах, позах и характерных символах. Так, Анжелика Варум, исполняя совершенно невинную песню «Наш сосед»⁵ из репертуара Эдиты Пье-

⁵ Автор слов и музыки Б. Потемкин.

хи, предстает в коротком платье с глубоким декольте, принимает соблазнительные позы и изображает игру на кларнете, который в данном контексте приобретает ярко выраженные фаллические коннотации. Схожее впечатление производит Филипп Киркоров с песней «Ди Лайла»⁶. Певец предстает с полуобнаженным торсом и сопровождает свое выступление размашистыми движениями бедер и бутафорской электрогитары, которую он держит преимущественно вертикально.

Во-вторых, телепроект начинает активно иронизировать над самой возможностью счастливого союза двух влюбленных. На протяжении второго выпуска неоднократно возникает прием с подменой возлюбленных. Так, Ирина Аллегрова, которая, исполняя песню о судьбоносной любви («На тебе сошелся клином белый свет»⁷), пропускает сквозь историю жизни своей героини вереницу мужских типажей. К такому же приему прибегает Лайма Вайкуле, которая под песню «Лунный камень»⁸ танцует страстный танец, в каждом куплете методично меняя партнера. Наконец, на песню из кинофильма «Мужчина и женщина»⁹ старательно инсценируется неизбежная встреча двух влюбленных (Дмитрия Маликова и Натальи Ветлицкой), которые в итоге оказываются случайными прохожими, спешащими на свидание с совершенно другими персонажами.

Показательно, что для подобной игры с подменой объекта симпатий выбираются песни, которые закрепились в слушательском восприятии как символы глубоких и искренних любовных переживаний. Авторам этих песен удалось найти очень емкие, знаковые формулы (как музыкальные, так и словесные) для выражения большой, всепоглощающей страсти. Создатели же телепроекта сознательно дезавуируют музыкально-словесное содержание этих песен за счет сюжетного видеоряда, опрокидывая зрительские переживания из романтического в иронический регистр. В таком подходе проявляется тщательно скрываемое неверие эпохи 1990-х в хотя бы призрачную (пусть в рамках условного художественного мира) возможность подлинных и глубоких чувств.

Пожалуй, единственным музыкальным номером на протяжении всего второго выпуска, где возможность таких чувств лирическим героям все-таки предоставляется, оказывается песня «Нежность»¹⁰ в исполнении Татьяны Булановой. В инсценировке композиции используется сюжетная канва знаменитой сцены в такси из фильма «Три тополя на Плющихе» (реж. Т. Лиознова, 1967). Но если в оригинальной версии сама возможность романтических чувств между героями Татьяны Дорониной и Олега Ефремова только намечалась, оставалась заведомо нереализуемой и оттого еще более пронзительной, то герои реконструкции запечатлевают свою внезапно нахлынувшую симпатию продолжительным поцелуем. Столь же наглядное выражение получает и тема полета, присутствующая в словах песни. Для этого в видеоряд инкрустируются и оживают в движении цитаты из знаменитых картин Марка Шагала («Полет над городом», «Время — река без берегов» и «Венчание»). Таким образом, создатели проекта предлагают зрителям фантазийный коктейль из произведений искусства, принадлежащих различным историческим эпохам. Главная функция привлекаемых цитат заключается в фиксации светлых романтических эмоций, так как собственных средств современ-

⁶ Композитор — Л. Рид, автор слов — Б. Мэйсон. Оригинальное название — «Delilah», песня из репертуара Тома Джонса.

⁷ Оригинальное название песни «Белый свет». Композитор — О. Фельцман, авторы слов — М. Танич и И. Шаферан (1965).

⁸ Композитор — А. Островский, автор слов — И. Кашежева.

⁹ Композитор — Ф. Лей, русский текст — М. Подберезский (1966).

¹⁰ Композитор — А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников, Н. Добронравов.

ной эпохи для этого явно не хватает. В то же время авторы телепроекта разрываются между стремлением передать возвышенные духовные переживания и необходимостью их наглядного, однозначно считываемого запечатления. В координатах нового времени лирический дискурс не может быть полноценным без визуально материализованной конкретики.

В третьем выпуске «Старых песен о главном» тема добродушных межличностных взаимоотношений практически полностью уходит из сюжета телепроекта. Во-первых, она вытесняется вышеописанным напряженным процессом кинопроизводства, в котором не остается места для проявления сентиментальных чувств. Во-вторых, как показал анализ драматургии проекта [8], разветвленные связи между персонажами первого выпуска отменяются ввиду структуры автономных музыкальных видеоклипов, где на первый план выходит необходимость эффектного представления певца-солиста. Нарастающая игра с цитатами, переосмысляемыми сплошь в ироническом ключе, выхолащивает наивную душевность, присутствовавшую в первых выпусках «Старых песен о главном». Реконструкция, поставленная на конвейер, транспонирует восприятие зрителей из ностальгического умиления в режим потребления развлекательного продукта в стиле ретро.

Шаткость штампов

Еще одним лейтмотивом «Старых песен о главном» становится апелляция к советскому идеологическому дискурсу, точнее — связанным с ним фразеологическим штампам.

Опираясь на термин Михаила Бахтина «авторитетный дискурс», Алексей Юрчак в своей книге подробно прослеживает процессы трансформации, когда от щепетильного внимания к буквальному смыслу тех или иных высказываний (сталинский период) авторитетный дискурс приходит к главенству формы над содержанием (брежневский период). В конечном итоге в позднесоветский период «констатирующий смысл высказываний на авторитетном языке стал относительно неважен и у них появилась новая функция, заключающаяся не в представлении спорных фактов в виде неоспоримой истины, а в создании ощущения того, что именно такое описание реальности, и никакое иное, является единственно возможным и неизменным, хотя и не обязательно верным» [16, с. 161].

Парадокс заключался в том, что чем более неизменным, застывшим, «дубовым» становился авторитетный дискурс, тем более непредсказуемой, гибкой и вариативной могла быть его интерпретация («расшифровка»). Сдвиг в толковании идеологических штампов отчетливо наблюдался как на уровне обыденного сознания [16, с. 165–254], так и в языке искусства, например, в творчестве представителей соц-арта [4] и писателей-постмодернистов [1].

К девяностым годам это стремление к деконструкции штампов официального советского дискурса, вызревавшее поначалу в среде художников-эстетов, стало повсеместным и крайне востребованным явлением, в том числе и в массовой культуре. На телевидении постмодернистский псевдо-идеологический дискурс открыл знаменитый сюжет «Похороны еды», вышедший в пилотном выпуске программы «Оба-на!» в 1990 г. [9]. Вполне закономерно, что и «Старые песни о главном» не могли пройти мимо этого приема. Однако статус новогоднего песенного шоу и временная дистанция, прошедшая с момента распада СССР, накладывали определенные ограничения на характер игры с идеологическими штампами.

В первом выпуске телепроекта всего лишь в одной из сценок мелькала отсылка к официальной советской идеологии. Между парочкой влюбленных происходил следующий диалог:

— *А знаешь, почему у тебя такие пяточки мягкие?* — спрашивал Игорь Николаев у Анжелики Варум, целуя ей ноги.

— *Знаю.*

— *Почему?*

— *Это потому, что у нас такая советская власть,* — кокетливо отвечала героиня Варум.

— *Правильно!* — вторил ей Николаев.

Юмор данного диалога подразумевался в том, что невинный по современным меркам телесный дискурс между возлюбленными санкционировался официальными инстанциями. Это выглядело тем абсурднее, чем более телесно расхлестанной была сама эпоха девяностых, формально остававшаяся за кадром телешоу, но на самом деле постоянно в нем проявлявшаяся.

Второй выпуск «Старых песен о главном» начинает работать с темой идеологических штампов целенаправленно. Показательно, что сфера употребления авторитарного дискурса оказывается на границе между официальным и частным пространством, так как идеологизированные речевые обороты звучат по телевидению, но в рамках инсценировки развлекательных программ — «Голубого огонька» и «Кабачка 13 стульев». Причем характер программы принципиальным образом влияет на стиль подачи стандартизированных выражений.

Так, ведущие «Голубого огонька» (Ангелина Вовк и Игорь Кириллов) стараются выдержать чинный тон и подают абсурдистски звучащие в сегодняшнем дне фразы на полном серьезе. Например, представляя Жанну Агузарову в качестве певицы из США, они декларируют: «Нашим телезрителям безумно полюбились ваши песни протеста против капиталистической действительности. Мелодии “Черный кот”, “Белый день”, “Желтые ботинки” знает в нашей стране и стар, и млад. И мы приветствуем вашу борьбу против воротил заокеанского шоу-бизнеса». Ирония в данном случае сквозит не только в том, что нарочито беззаботные эстрадные шлягеры выдвигаются в качестве средства идеологической пропаганды, но и в откровенно придурковатом поведении самой Жанны Агузаровой, которая с выпученными глазами и противным голосом вставляет между репликами ведущих заученные фразы на английском. Такой стиль общения — это даже не пародия на то, как на советском телевидении подавалась зарубежная эстрада, которая зачастую шла концертными номерами в записи и не подразумевала диалога между ведущим и артистом. Это сознательное «придумывание» прошлого, в котором идеологические штампы советского времени перемежаются фразеологическими штампами на иностранном языке, выливаясь в фантазмагорическую картину.

Гораздо изящнее официальные речевые штампы обыгрывает в своих репликах Михаил Державин в качестве ведущего «Кабачка 13 стульев». Возрождая атмосферу тонкого юмора на грани дозволенного, Державин представляет Лайму Вайкуле так: «Наша очаровательная пани Лайма. Одни говорят, ее акцент — это вражеский голос, другие — мировой уровень». Таким образом, та же самая тема «антикоммунистического заговора» получает по-эстетски двойственное толкование, органично переплетаясь с имиджем латвийской певицы.

Как уже было неоднократно показано, во втором выпуске телепроекта под маской советскости начинает активно заявлять о себе эпоха девяностых. Поэтому параллельно с иронией над штампами советского идеологического дискурса в телешоу включается пародирование штампов современной эпохи, в роли которых выступают рекламные слоганы. Например, в уста Вероники Маврикиевны (Владимир Тонков) из знаменитой пары комических старушек вдруг вкладывается слоган из рекламы стирального порошка («Чистота — чисто “Тайд”»), и произносящая его героиня сама застывает в недоумении, откуда в ее речи возникло это выражение. Еще абсурднее выглядят заключительные кадры из легендарной сцены-соблазнения из фильма «Бриллиантовая рука». Когда танцующая героиня-обольстительница, показанная со спины, оборачивается, она оказывается мужчиной модельной внешности. Откидывая накладную косу и смотря прямо в камеру, он с придыханием произносит: «Помоги мне, и твои волосы станут мягкими и шелковистыми». Внедрение реплики из рекламы 1990-х в реконструкцию советского кинофильма выглядит комически и сюрреалистично, а монтаж-коллаж женского и мужского отсылает к фильму «Механический балет» Фернана Леже (1924). В такой подмене, с одной стороны, обнаруживается предельная проницаемость границ — как временных, так и художественных, а с другой стороны, проявляется усталость новой эпохи от тотального присутствия штампов, которые стали трансляторами новой неофициальной идеологии — идеологии потребления. Таким образом, символической деконструкции подвергается не только советская, но и современная эпоха.

В третьем выпуске «Старых песен о главном» параллели между речевыми (идеологическими) штампами из прошлого и настоящего становятся не только более нарочитыми, но и политически окрашенными. Выпуск открывается архивной записью новогоднего поздравления Брежнева с 1971 г., где он напоминает советским гражданам о сознании исполненного долга, великом ленинском юбилее и самоотверженном труде в завершающий год восьмой пятилетки. В выступление Брежнева то и дело вкрадываются технические помехи, которые обрываются грозной репликой Николая Фоменко: «Я тебе попереключаю!». В этой экранизации известного анекдота советских времен, с одной стороны, наглядно проступает вся пустота и заскорузлость авторитарного дискурса позднесоветского периода, а с другой стороны, обнаруживаются константные черты всякой власти и ее медийной природы.

Показательно, что одним из главных действующих лиц третьего выпуска становится фигура Ивана Грозного. Казалось бы, этот персонаж напрямую заимствован из знаменитой комедии Леонида Гайдая, тем более что играет его все тот же Юрий Яковлев. Но в рисунке его роли полностью исчезает какая-либо величавость и основательность. В новых обстоятельствах герой превращается в суетливого, бесцельно сляпающегося и согласного на любую роль человека из массовки. Столь же измельчавшими, картонно-комичными выглядят и актеры-двойники Ленина и Сталина, с которыми Иван Грозный встречается в коридорах Мосфильма.

В развенчании и иронии над властью имущими проявляется бессознательное неверие общества конца девяностых в какие-либо официальные властные структуры, уж не говоря об авторитарном дискурсе как таковом. Не случайно столь же бессмысленными и откровенно далекими от реальной жизни звучат фразы ведущих программы «Время» (Алены Свиридовой и Льва Лещенко), в которых они бодро докладывают об успехах на ниве сельского хозяйства. Настоящее же положение дел прорывается в как бы незапланированных оговорках. Так, осаживая восторженное восклицание героини Натальи Селезневой об ожидании в новогоднюю ночь чего-то чудесного, необыкновен-

ного и возвышенного, герой Юрия Яковлева (пока что — заместитель главы районной администрации) замечает ей, что ждет нас всех «деноминация — у нас других чудес не бывает». Он же, но уже в роли Ивана Грозного в новогоднем неформальном поздравлении желает дорогим россиянам: «веры, любви и — главное — надежды». Это обращение, выступающее своеобразной смысловой аркой вступительной речи Брежнева, выглядит гораздо более искренним как по тону обращения, так и по констатации реальной ситуации, пережить которую можно только с помощью надежды на лучшее. Если вдуматься в эти фразы, то картина современной жизни получается весьма плачевная, практически — безнадежная. Не поэтому ли герои передачи, а вместе с ними и вся страна, скрываются от действительности на территории советской фабрики грез?

Итак, обращение к лейтмотивам прошлой эпохи вскрывает болевые точки в современности, что вполне закономерно. Тема самоотверженного труда, которая в 1990-е гг., казалось бы, была полностью дискредитирована характером новых экономических отношений (проще говоря — расцветом бандитизма), вдруг становится снова актуальной в рамках шоу-индустрии, где все трудятся непрерывно, увлеченно, с полной самоотдачей. Тема счастливого коллективного единения, так же, как и глубоких, искренних межличностных отношений, оказывается полностью дезавуирована новой эпохой. Поэтому от ностальгической идиллии в изображении коллективного духа в первом выпуске телепроект к третьему выпуску как бы забывает об этой теме, сосредоточиваясь на представлении героев-звезд и изображении напряженного производственного процесса, в котором для отражения отношений между людьми фактически не остается места в кадре. Наконец, идеологические штампы, с одной стороны, оказываются востребованы для виртуозной игры с цитатами и переосмысления советского авторитарного дискурса в развлекательном ключе. С другой стороны, они выявляют параллели с кризисными процессами 1990-х, в частности, обнаруживают формирование неофициальной идеологии потребления и утрату популярной культурой веры в какие-либо властные институты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Айданова Ю. Ф.* Деконструкция советского мифа в постмодернистском тексте // Актуальные вопросы современной науки. 2008. № 2. С. 220–226.
- 2 *Быков Д. Л.* Блуд труда. СПб.: Лимбус-Пресс, Изд-во К. Тублина, 2014. С. 9–26.
- 3 *Булавка Л. А.* Феномен советской культуры. М.: Культурная революция, 2008. 288 с.
- 4 *Васильев И. Е.* Деконструкция советскости в стихах концептуалистов // Советское прошлое и культура настоящего: в 2 т. / отв. ред. Н. А. Купина, О. А. Михайлова. Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2009. Т. 1. С. 190–197.
- 5 *Гурьев С.* Двадцать шесть попсовых эмиссаров // Новая газета. 1997. № 2.
- 6 *Гурьев С.* Попса на полустаночке. «Старые песни о главном-3» в Новый год на ОРТ // Новая газета. 1998. № 1.
- 7 *Дашкова Т. Ю.* Граница приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: Территория любви. Сб. ст. М.: НЛЮ, 2008. С. 146–169.
- 8 *Журкова Д. А.* Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // Художественная культура. 2020. № 2. С. 264–287.

- 9 *Казиник М.* Похороны еды в Москве 1990 года // Arzamas.academy. URL: <https://arzamas.academy/micro/tvshow/1> (дата обращения: 10.07.2019).
- 10 *Лебина Н. Б.* Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. М.: НЛО, 2014. 203 с.
- 11 *Лидерман Ю. Г.* Любовь как сюжет воспоминаний: российский кинематограф 1990-х // СССР: Территория любви. Сб. ст. М.: НЛО, 2008. С. 224–233.
- 12 *Разлогов К. Э.* Вперед в прошлое // Искусство кино. 1997. № 3. С. 34–36. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5> (дата обращения: 10.05.2019).
- 13 *Разлогов К. Э.* Жанр кризиса // Искусство кино. 1999. № 4. С. 97–99. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1999/04/n4-article18> (дата обращения: 10.07.2019).
- 14 *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2008. 471 с.
- 15 *Чередниченко Т. В.* «Санта-Барбара» как универсальный хронотоп // Искусство кино. 1997. № 2. С. 42–49. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1997/02/n2-article3> (дата обращения: 17.04.2020).
- 16 *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.
- 17 *Neville B., Villeneuve J.* Introduction: In Lieu of Waste // Waste-Site Stories. The recycling of memory / ed. by B. Neville, J. Villeneuve. N.Y.: State University of New York Press, 2002. P. 1–28.
- 18 *Rosenstone R. A.* The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age // The Historical Film: History and Memory in Media. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001. P. 50–66.

© 2021. Daria A. Zhurkova
Moscow, Russia

“OLD SONGS ABOUT THE MAIN THINGS” TV PROJECT. INTERPRETATION OF THE SOVIET CULTURE’S LEITMOTIFS

Acknowledgements: This paper was prepared with support of the Russian Science Foundation, project № 19-18-00414 “Soviet Culture Today (Forms of cultural recycling of Russian art and Aesthetics of everyday life 1990s – 2010s)”.

Abstract: The paper deals with reinterpreting of the Soviet culture’s mythologemes in “Old songs about the main things” TV-project (1995–2001). Over the course of three parts of the project, one may observe some features of reconstructing of three main topics: labor, interpersonal relations and ideological clichés. The realities of the nineties had a great influence on the development of these topics. Whereas in the first part of the TV-project, along with irony, there was a certain nostalgia for the orderly mode and visual results of agricultural activities, the third part, instead of poetizing the image of the Soviet worker, seeks to reflect complexity of organization and tension of the show industry functioning. The theme of interpersonal relations is also undergoing a fundamental transformation. Compared to the first part, where the authors tried to recreate the lost feeling of unconditional benevolence towards others, in subsequent parts there is an ironic deconstruction of the very possibility of sincere feelings, which

are replaced by the cult of a lone star. The script of the TV-project is also abundant in ideological clichés of the Soviet era, which, interspersed with re-advertised slogans, revealed semantic emptiness of the new consumption ideology.

Keywords: entertainment TV, music show, Soviet culture, Soviet pop, popular music, recycling, nineties, nostalgia, song

Information about author: Daria A. Zhurkova — PhD of Culturology, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>. E-mail: jdacha@mail.ru

Received: April 29, 2020

Date of publication: March 28, 2021

For citation: Zhurkova D. A. “Old songs about the main things” TV project. Interpretation of the Soviet culture’s leitmotifs. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 59, pp. 33–47. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-33-47>

REFERENCES

- 1 Aidanova Iu. F. Dekonstruksiia sovetskogo mifa v postmodernistskom tekste [Deconstruction of the Soviet myth in the postmodern text]. *Aktual'nye voprosy sovremennoi nauki*, 2008, no 2, pp. 220–226. (In Russian)
- 2 Bykov D. L. *Blud truda* [Fornication of labor]. St. Petersburg, Limbus-Press Publ., Izdatel'stvo K. Tublina Publ., 2014, pp. 9–26. (In Russian)
- 3 Bulavka L. A. *Fenomen sovetskoi kul'tury* [The phenomenon of Soviet culture]. Moscow, Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2008. 288 p. (In Russian)
- 4 Vasil'ev I. E. Dekonstruksiia sovetskosti v stikhakh kontseptualistov [Deconstruction of the Soviets in conceptualists' poetry]. In: *Sovetskoe proshloe i kul'tura nastoiashchego: v 2 t.* [Soviet past and culture of the present: in 2 vols.], responsible editor N. A. Kupina, O. A. Mikhailova. Ekaterinburg, Izdatel'stvo UrFU Publ., 2009, vol. 1, pp. 190–197. (In Russian)
- 5 Gur'ev S. Dvadsat' shest' popsovykh emissarov [Twenty-six pop emissaries]. In: *Novaia gazeta*, 1997, no 2. (In Russian)
- 6 Gur'ev S. Popsa na polustanochke. “Starye pesni o glavnom-3” v Novyi god na ORT [Pop music at the small station. “Old songs about the main things-3” in the New year on ORT]. In: *Novaia gazeta*, 1998, no 1. (In Russian)
- 7 Dashkova T. Iu. Granitsa privatnogo v sovetskikh kinofil'makh do i posle 1956 goda: problematizatsiia perekhodnogo perioda [The border of the private in Soviet films before and after 1956: problematization of the transition period]. In: *SSSR: Territoriiia liubvi. Sbornik statei* [USSR: Territory of love. Collection of articles]. Moscow, NLO Publ., 2008, pp. 146–169. (In Russian)
- 8 Zhurkova D. A. Teleproekt “Starye pesni o glavnom”: sud'ba nostal'gii v kontekste postsovetskoi kul'tury [TV project “Old songs about the main things”: the fate of nostalgia in the context of post-Soviet culture]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, 2020, no 2, pp. 264–287. (In Russian)
- 9 Kazinik M. Pokhorony edy v Moskve 1990 goda [Funerals of food in Moscow 1990]. In: *Arzamas.academy*. Available at: <https://arzamas.academy/micro/tvshow/1> (accessed 10 July 2019). (In Russian)
- 10 Lebina N. B. *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kul'tura. SSSR — ottepel'* [Man and woman: body, fashion, culture. USSR-thaw]. Moscow, NLO Publ., 2014. 203 p. (In Russian)

- 11 Liderman Iu. G. Liubov' kak siuzhet vospominanii: rossiiskii kinematograf 1990-kh [Love as a plot of memories: Russian cinema of the 1990s]. In: *SSSR: Territoriiia liubvi. Sbornik statei* [USSR: Territory of love. Collection of articles]. Moscow, NLO Publ., 2008, pp. 224–233. (In Russian)
- 12 Razlogov K. E. Vpered v proshloe [Forward to the past]. *Iskusstvo kino*, 1997, no 3, pp. 34–36. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5> (accessed 10 May 2019). (In Russian)
- 13 Razlogov K. E. Zhanr krizisa [The genre of crisis]. *Iskusstvo kino*, 1999, no 4, pp. 97–99. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/1999/04/n4-article18> (accessed 10 July 2019). (In Russian)
- 14 Sal'nikova E. V. *Sovetskaia kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, siuzhety* [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, characters, stories]. Moscow, LKI Publ., 2008. 471 p. (In Russian)
- 15 Cherednichenko T. V. “Santa-Barbara” kak universal'nyi khronotop [“Santa Barbara” as a universal chronotope]. *Iskusstvo kino*, 1997, no 2, pp. 42–49. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/1997/02/n2-article3> (accessed 17 April 2020). (In Russian)
- 16 Iurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [It was forever, until it was over. The last Soviet generation]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 661 p. (In Russian)
- 17 Neville B., Villeneuve J. Introduction: In Lieu of Waste. *Waste-Site Stories. The recycling of memory*, edited by B. Neville, J. Villeneuve. New York, State University of New York Press Publ., 2002, pp. 1–28. (In English)
- 18 Rosenstone R. A. The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press Publ., 2001, pp. 50–66. (In English)