

УДК 008:371.687  
ББК 71.41+85.382.0,44

Д.А. ЖУРКОВА

## ЧТО ПОКАЗЫВАЕТ ПЕСНЯ? ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА НА СОВЕТСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ ЧАСТЬ 2. 1980-е ГОДЫ

Продолжено исследование проблем адаптации песенного жанра к законам телевизионного показа. На примере популярной в 1980-е годы передачи «Утренняя почта» прослеживается приход и утверждение на телевизионном экране формы видеоклипа. Также выявляется решающая роль телевидения в формировании культа цивилизационных благ и особого статуса «звездных» артистов, несмотря на то, что данные процессы фактически шли вразрез с официальной политикой и идеологией.

*Ключевые слова:* популярная музыка, эстрада, театр песни, музыкальное шоу, видеоклип, советское общество, развлекательная культура, советское телевидение.

### «Утренняя почта». Песенные оазисы индивидуалистических ценностей

Другой долгоиграющей передачей советского музыкально-популярного телевидения была «Утренняя почта», первый выпуск которой вышел на телеэкран в 1974 году. Впоследствии этой программе суждено было оставаться актуальной и в период перестройки, и в условиях постсоветского телевидения. Формально, программа под таким названием существует даже сегодня, хотя ее содержание и известность далеки от былого влияния<sup>1</sup>.

Экранная «живучесть» «Утренней почты» в немалой степени объясняется универсальностью формы передачи, позволявшей в свое время встраивать и адаптировать в ее структуру практически любое содержание. Изначально подразумевалось, что программа целиком и полностью основывается на музыкальных заявках самих телезрителей. И хотя на самом деле «Утренняя почта» составлялась исключительно по редакторской воле<sup>2</sup>, тем не менее, подобная формальная установка отвечала одному из базовых лозунгов советской системы — «удовлетворению нужд трудящихся». Действительное же ноу-хау программы заключалось в совмещении квазирепортажных реплик ведущего и относительно автономных музыкальных номеров. Впоследствии именно этот принцип обусловил актуальность программы в наступившую эпоху видеоклипов, так как позволял свободно «вшивать» в структуру передачи самый различный аудиовизуальный материал.

Найденный в «Утренней почте» гибридный формат помог соединить прежде несоединимое ни в техническом,

ни в идейном плане. С одной стороны, зрителю предъявлялся репортажный, претендующий на документальность стиль подачи материала, когда подводки ведущего снимаются на различных натуральных объектах — на улицах города, в зоопарке, на стадионе, в метро, музее и т. д. — в зависимости от заявленной темы передачи. С другой стороны, данный конференс перемежался представлением замкнутых, самодостаточных миров, инсценируемых на протяжении какого-либо музыкального номера. Причем последний зачастую вводил зрителя в сферу иллюзий, далеких от реальности. В итоге, содержание программы постоянно балансировало на соотношении правды и вымысла, документальности и фантазии.

Так как первые выпуски «Утренней почты» увидели свет в 1974 году, то конференс был в них, по сути, рудиментом культуры предыдущего периода, нацеленной на неперенное просвещение аудитории. Причем в подводках к песням нередко звучали достаточно серьезные житейские мудрости, излагалась некая мораль (о том, что кто-то непременно должен ждать тех, кто в море; о музее любви, вход в который открыт для всех, и т. д.). Однако мысли, выраженные ведущим, отнюдь не всегда «стыковались» с содержанием музыкальных номеров, и чем дальше, тем больше вступали между собой в противоречие.

Другая функция конференса в «Утренней почте» (помимо формального выдерживания морально-нравственной позиции и изложения повествовательно-полезной информации) заключалась в создании единой формы передачи. В связи с «Бенефисами» Евгения Гинзбурга уже шла речь о том, что в 1970-е годы музыкальный видеоролик еще не имел права обособленного функционирования, вне связи с какой-либо идеей, объединяющей разрозненные номера. Именно поэтому в большинстве выпусков «Утренней почты» задается некое общее тематическое или сюжетное направление. Например, выпуски посвящались: пользе занятий спортом, посещению музеев и зоопарка, московскому метро, зеркалам, кошкам, кораблям, полетам и так далее. Но порой общая тема «заво-

<sup>1</sup> Подробнее см.: [1].

<sup>2</sup> «На адрес передачи шли тонны писем. Сейчас же “утренний почтальон” признается, что на самом деле заявки телезрителей он не выполнял. “Конечно, мы составляли программу не по этим письмам. Потому что, если точно по письмам, то в каждой программе звучали бы Пугачева, Антонов, Кобзон, Ротару”, — приводит его слова “Первый канал” [2].

дила» программу совсем не туда, куда метили ее авторы. В качестве примера можно привести выпуски «Утренней почты» 1983 года о зоопарке и зеркалах. В первом случае, клетки, являющие собой строго очерченные границы передвижения, необходимость постоянного пребывания животных на виду у любопытствующей толпы, болезненное переживание ими постоянного разглядывания, отсутствие личного пространства, неволя, неестественная среда обитания, — все это создает непредвиденные параллели с реалиями советского быта и даже более того, с политической репутацией страны<sup>3</sup>. В свою очередь большинство инсценировок музыкальных номеров в программе о зеркалах открыто утверждает эстетику самолюбования, что очень созвучно задачам презентации в шоу-бизнесе, но предельно противоречит формальным принципам советского мироустройства.

Наконец, ведущий был необходимым посредником между занятыми в передаче музыкантами-исполнителями и телезрителями. С каждым годом данная роль ведущего становилась в психологическом отношении все важнее ввиду нарастающей необходимости как-то примирить повседневные хлопоты и проблемы обычных людей со всё более удаляющимися от реальности образами, создаваемыми на телеэкране.

Ретроспективный взгляд на выпуски «Утренней почты» обнаруживает отчетливую перемену в характере взаимодействия исполнителей с аудиторией. Поначалу артисты говорили о своих песнях сами, легко переходя границу от личной беседы со зрителем к непосредственному исполнению музыки (первые выпуски 1974—1975 годов). Они скромно, без ложного пафоса, в режиме как бы документальной съемки-интервью, представляли себя и свои песни.

В этом отношении показателен номер с участием венгерского певца Яноша Кооша<sup>4</sup>, в котором он исполняет одну из своих самых знаменитых песен «Почему это так хорошо». Зрителю показывается как бы закулисная жизнь телевизионной площадки. Певец появляется в студии, уставленной всевозможной аппаратурой — массивной камерой, «долговязыми» прожекторами, на полу переплетаются провода кабелей. Показана будничная изнанка телевизионного процесса, которая, безусловно, для обыкновенного зрителя сакральна по определению, но в данном контексте подается как заурядная, чисто техническая и ничем не примечательная рабочая обстановка.

Такому восприятию телевизионной студии способствует и поведение самого певца. Появляясь в кадре, он по-свойски вешает на штатив прожектора пиджак

и начинает неспешно прогуливаться среди громоздкой техники. Он то запроваки облокачивается на камеру, то наводит ее объектив на телезрителя, то вертит прожектор или же подкручивает штатив. Одним словом, всем своим поведением певец пытается казаться самым обыкновенным рабочим телевизионной студии. Причем эта незамысловатая обстановка и манера поведения принципиальным образом противоречат эмоциональной тональности исполняемой музыки. Звучит широкая, размашисто-полетная мелодия, передающая накал испытываемых героем чувств; голос певца поддерживает мощная многотембровая фактура эстрадного оркестра, а в это время на экране телезритель видит одинокого человека и статичную, безучастную к звучащему в песне накалу страстей телевизионную аппаратуру. Скорее всего, подобный контраст между музыкой и общей обстановкой был обусловлен желанием представить певца как обыкновенного человека. Подразумевалось, что артист примеривает на себя роль обывателя, священнодействующего за кулисами недоступного взгляду большинства мира телевидения. Тем самым, с одной стороны, певец в своей роли заштатного работника как бы становился ближе и понятнее зрителю; а с другой стороны, не терял своего статуса особого человека, существующего в том ином, «заэкранном», мире.

Со временем это ощущение «деланной» простоты в общении певцов с телезрителями начинает проявляться все сильнее. В выпусках середины 1980-х годов стало очевидным, что если какой-либо исполнитель приглашался в со-ведущие программы, то он воспринимался как «снизошедшая» к народу звезда. В этом случае официально заявленная тема выпуска смещалась на личность приглашенного гостя, который не упускал возможности рассказать о своих концертах, увлечениях и знаменитых друзьях<sup>5</sup>. Поэтому столь усиливалась роль ведущего, который смог бы создать иллюзию простого душевного диалога со зрителем, выступить от лица интеллигентного обывателя, запросто общающегося с музыкальными знаменитостями. Именно в этом амплу и прославился Юрий Николаев, которому как никому другому удавалось предугадать мнение телезрителей и предупредить их заведомо негативную реакцию. Всем своим поведением он сглаживал тот диссонанс, который нередко могли вызывать у зрителя демонстрируемые в клипах образы, с каждым годом все более удаляющиеся от норм окружающей действительности.

Тема ухода от реальности, по сути, становится лейтмотивом эстрады 1980-х годов. А «Утренняя почта» на правах своеобразного телевизионного летописца новой, все более несоветской, эпохи отчетливо фиксировала происходящие изменения. На примере этой передачи явно просматриваются кардинальные сдвиги в сфере

<sup>3</sup> Особенно яркие метафорические параллели современным ухом слышатся в словах заключительной песни «Зоопарк» в исполнении ВИА «Синяя птица» (автор слов и музыки В. Малевич). Например, в следующих строках: *К себе в гости пригласил / Нас зубастый крокодил, / Он чертовски был сегодня с нами мил; или: Жалко нам, что бедный слон / Был в слониху так влюблен, / Но с любимой зоопарком разлучен; или: Только жаль, что сказка, / Как и всё, кончается. / Зоопарка двери к ночи закрываются.*

<sup>4</sup> Выпуск 1974 года.

<sup>5</sup> См., например, выпуски «О пользе занятий спортом» с Анне Вески (1984), «О самолетах» с Карелом Готтом (1984) и в Доме моды «Люкс» с Аллой Пугачевой (1988).

популярной музыки, а вместе с ней и в обществе последнего десятилетия существования СССР. Главными из них были следующие:

- появление эксцентричных персонажей, которые начинают активно завоевывать пространство, внимание и претендовать на универсальность и тотальность своей модели поведения;
- формирование культа звездных исполнителей, утверждение личности артиста, который ничего не создает, а занимается исключительно презентацией самого себя. При этом удовольствие, получаемое от процесса самолюбования, не скрывается, а наоборот, предьявляется как свидетельство безоговорочного успеха;
- создание идеалистических пространств комфортной, безоблачно-курортной жизни, утверждающей индивидуалистические ценности и предельно далекой от повседневной реальности и катаклизмов, происходивших в этот период в обществе.

Универсальной же категорией для характеристики эстрады конца 1970—1980-х годов становится безудержно нарастающая карнавализация, с ее смещением верха и низа, постоянной сменой ролей и игрой со смыслами. Однако у этого карнавала появляется очень горький привкус — ощущение зыбкости происходящего и грядущей катастрофы. Именно поэтому герои популярной музыки все чаще стремились унести прочь от действительности, создать ирреальные миры роскоши, беззаботного веселья и вседозволенности. Т. Черденченко очень точно диагностировала приметы эпохи, в которой «шоу с дымами, фонтанами, мигающими цветными лампочками указывали на некие несбыточные мечты, страшно далекие от повседневности» [3, с. 73]. У зрителя, особенно наблюдающего за этим действием из сегодняшнего дня, рождается устойчивое ощущение, что данный «пир» разыгрывается во время «чумы». Присмотримся к нему внимательнее.

Карнавал, воцаряющийся на отечественной эстраде к 1980-м годам, свидетельствует о коренных изменениях, происходящих в отношениях между государственной системой и индивидом. Именно эстрада ярче всего фиксирует нарастающий конфликт между официальной идеологией и ее восприятием рядовыми людьми. Правда, эстрада делает это на своем языке, который требует особого подхода в интерпретации.

Исследуя природу средневекового и ренессансного карнавального смеха, М. Бахтин многократно подчеркивает, что тот был оборотной стороной исключительной односторонней серьезности официальной церковной идеологии. Обрядово-зрелищные формы, построенные на начале смеха, «давали совершенно иной, подчеркнута неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки ж и л и » [4, с. 4].

В свою очередь, популярность на эстраде 1980-х годов, по сути, антисоветских образов, моделей поведения и ценностей была своеобразной, во многом подознавательной, реакцией общества на все более очевидное и тягостное лицемерие официальной идеологии. Чинная ритуальность партийных начальников отзывалась гулкими ритмами танцев диско; пустопорожняя демагогия — все более обесмысливающимися текстами песен; безразличное отношение системы к человеку выливалось в нарастающую на эстраде экзальтацию личных чувств; наконец, затянувшаяся «холодная война» оборачивалась жадным подражанием имиджу западных исполнителей.

Популярная музыка, желая того или нет, неустанно вела работу над размыванием границ официально регламентируемого советского мироустройства. При том, что тексты песен и воссоздаваемые в клипах образы были в своей сути предельно эскапичными, именно они отображали истинные желания и потребности общества того периода. В статье «История и поп-музыка» [5] Е.В. Дукков объясняет подобную взаимосвязь тем, что песня на протяжении всей истории человечества была одной из форм коллективной памяти. А поп-музыка в ситуации наступившего в XX веке дефицита механизмов формирования исторического сознания стала все более активно вбирать в себя и транслировать социальный опыт различных поколений. Официальная советская идеология уже не могла дать то, к чему стремился обыкновенный человек, — элементарного бытового комфорта, не ущемляющего человеческое достоинство. А пространство поп-музыки как раз позволяло создавать такие идеалистические оазисы по принципу «все включено». Эти оазисы вращались внутри неприглядной действительности не только в вербальном, но и в аудиовизуальном (клиповом) воплощении. Эстрада оттого и становилась все более востребованной, что могла хотя бы иллюзорно дать то, чего не было в реальности.

Это парадоксальное проникновение эстрадного мышления во все сферы жизни замечали и современники эпохи: «Промышленность, сельское хозяйство, наука, художественная поэзия, драматургия, критика, публицистика, музыка, театр, кино, цирк, спорт — все эти виды общественной активности приобретали к исходу десятилетия (70-х годов) все более и более празднично-показной, эстрадный характер. Подведение квартальных, годовых, пятилетних итогов <...> по всей стране превращалось в некое подобие гала-концертов, грандиозных шоу со всевозможными световыми, пиротехническими эффектами и раблезианскими банкетам» [6, с. 240].

Поначалу проявления различного рода «инобытия» были точечными, как бы случайными, локализованными в пределах отдельных музыкальных номеров. Но со временем характер их присутствия становится лавинообразным. Особенно ярко данный процесс наблюдается на примере разрастания количества чудаковатых героев, появившихся на телевидении в 1980-е годы, и в их характере взаимоотношений с аудиторией.

Эксцентричные персонажи, если и возникали на телеэкране в начале 1980-х годов, то прекрасно осознавали свое полулегальное положение. Чудаки располагали к себе зрителя своей добродушной веселостью, открытостью, а также смелостью быть не как все. Так, в одном из выпусков «Утренней почты» под названием «Необыкновенное путешествие на воздушном шаре» (1983) прозвучала песня о музыкальных эксцентриках в исполнении квартета «Сердца четырех»<sup>6</sup>. В визуальном отношении номер был поставлен нехитро: группа музыкантов в костюмах звездочетов пела забавную песенку, несмело приплясывая в такт музыке. Пространство студии, залитое голубым цветом, имитировало условное небо с картонными облаками, воздушными шариками и необычными «музыкальными инструментами» — пилой, решетом, самоваром, расческой и веником, на которых, согласно тексту песни, играют ее герои. Весь антураж инсценировки предполагал, что подобные, как бы блаженные, чудики обитают где-то вне привычного пространства (в данном случае показательно их переселение на небеса). К музыкальным эксцентрикам можно было необычным способом заглянуть в гости (ведущие программы попали к ним на воздушном шаре), но такой визит оставался не более чем вымыслом, абсурдом, каковым всеми — и участниками, и зрителями — воспринимался сам музыкальный номер.

Схожие причудливые типажи появлялись и в других выпусках «Утренней почты» тех лет, от отдельных номеров (например, песня «Комната смеха» в исполнении ансамбля «Ариэль»)<sup>7</sup> до общей идеи всей программы. В последнем случае речь идет о выпуске, посвященном эстраде 1930—1950-х годов (1983), где трое ведущих в роли персонажей немых фильмов нарочито жестикулируют, размахивают тросточками и театрально закатывают глаза. Примечательно, что поначалу эксцентричные герои различных выпусков «Утренней почты» зачастую были лишены разговорных реплик и вынуждено изъяснялись на языке жестов, в лучшем случае — словами песен, что еще больше усиливало их несуразность и чудаковатость. Они явно не вписывались в номенклатуру официальных классов советского общества, были забавными и безобидными, но совершенно чуждыми системе субъектами.

Однако спустя буквально несколько лет подобные чудаковатые персонажи из люмпенов эстрады превратились в ее законодателей. В выпусках «Утренней почты» середины 1980-х годов появляется все больше групп и отдельных исполнителей, чей имидж построен на стратегии эпатажа, но не добродушного, как прежде, а вызывающе-нахрапистого. Откровенно антисоциальное поведение начинает подаваться и, соответственно, восприниматься не как недоразумение, а как некий эталон свободы от излишних условностей и устаревших норм. Количественное разрас-

тание таких героев и их новое положение, безусловно, было напрямую связано с процессами, происходившими в обществе. Подступающая эпоха гласности выплескивала на поверхность всех, кто прежде не вписывался в стандарты официального уклада, вне зависимости оттого, насколько адекватно и достойно подражания было их поведение. Неподобность любого порядка начинала априори возводиться в достоинство. Музыкальные клипы того времени демонстрируют безудержное упоение от вседозволенности, и чтобы удивить в следующий раз, приходилось все дальше уходить за границы вразумительного.

Имидж чудиков середины 1980-х годов был замешан, прежде всего, на стремлении возвеличить пустяк и воспеть несуразность. Например, Крис Кельми, развалившись на берегу у моря, стенал о том, что ему «лень переползти в тень»; Сергей Минаев решал проблему избыточного веса своего героя, от которого девушки «плутówki <...> бегут, словно от винтовки». Прежде подобные плоские, прозаичные и откровенно «трешовые» проблемы никак не могли стать сюжетом песни, которая при этом бы исполнялась на полном серьезе. Тем не менее, такой «творческий» продукт пользовался немалым спросом, и тому есть вполне закономерное объяснение. Большинство людей уже не имели сил, чтобы верить докладам о мнимых успехах в экономике и социальной сфере. Разочарование от официальных заявлений сублимировалось в развлекательном жанре, в песнях, которые, по сути, были столь же бессмысленны, как и официальные заявления. И то, и другое подсознательно уравнивалось в своей заведомой абсурдности. Однако обыватель, из духа противоречия, устав от идеологического давления и как бы «назло системе», скорее соглашался более серьезно воспринимать шлягерные «пустышки», нежели политические прокламации.

Важно отметить, что если в Средневековой культуре отдушина карнавального мироощущения открывалась на строго определенный период, то в советской культуре, начиная с 1980-х годов, она оставалась открытой постоянно, с каждым годом становясь все шире и шире. Данный факт выносит весьма нелицеприятный диагноз политической системе и психологическому самочувствию общества того периода. Возможность альтернативы малопривлекательной действительности индивид получал лишь в пространстве вымышленных эстрадных имиджей и видеоклиповых миров, где можно было примерить чужие роли, увидеть другую — красивую — жизнь. Вот что замечал по этому поводу Е. Лебедев: «Создавая полый внутри муляж мира, эстрада обильно инкрустировала его зеркальным осколочьем, которое искрометной круговертью лучиков и бликов увлекало коллективную душу публики в псевдосказочную, псевдокрасивую и псевдоосмысленную жизнь» [6, с. 241].

Поначалу подобные выходы в различные непривычные пространства и виды деятельности совершались, опять же, лишь в пределах отдельного музыкального номера. Возвращаясь к примерам из «Утренней почты»,

<sup>6</sup> Песня «Чародеи», муз. П. Овсянникова, сл. М. Шаврова.

<sup>7</sup> Песня прозвучала в выпуске 1983 года, посвященном зеркалам.

можно вспомнить обольстительную исполнительницу танца живота, представшую перед телезрителями в антураже пещеры и огненных факелов (выпуск про зоопарк). Из этой же серии была сценка с придворными танцами героев в кринолинах и париках (выпуск про зеркала) или, например, гонки на ледовых парусниках и атрибуты горнолыжного курорта (выпуск о пользе занятий спортом). С каждым разом экзотических пространств и образов набиралось все больше, а в скором времени уже место действия целых выпусков программы становилось предельно оторванным от реальности и повседневных забот. «Утренняя почта» осваивала то пустыню (выпуск из Алма-Аты), то морское побережье (выпуски из Одессы, Алушты). Участники передачи отправлялись в круиз на роскошном лайнере (в заглавии передачи скромно именованном теплоходом); летали на самолете с Карелом Готтом за штурвалом; поселялись в доме моделей «Люкс», временной хозяйкой которого назначалась Алла Пугачева, и так далее, вплоть до путешествий во времени, когда местом действия становились развалины усадьбы Царицыно (выпуск об эстраде 1930—1950-х годов).

Не только место действия, но и содержание сюжетов и музыкальных номеров программы все дальше уведили телезрителей от прозаичных будней. Излюбленными лейтмотивами видеоклипов становились плещущие волны, палящее солнце, пляж, отдыхающие, веселящиеся люди. Воссоздаваемый на телеэкране мир наполнялся предметами роскоши — машинами, дворцовыми интерьерами, экстравагантными вечерними нарядами, сверкал разноцветными лучами диско-прожекторов. Но главная роскошь подразумевалась в том, что все эти блага находятся в свободном пользовании у пребывающих в этом мире героев.

Еще больше усиливает ощущение запредельного уровня жизни появляющийся в клипах мотив одинокого певца, страдающего на фоне пустынных атрибутов комфорта, например на палубе морского лайнера с карликовой собачкой на руках (Андрей Разин)<sup>8</sup> или в безлюдном салоне самолета с охапкой цветов на столике (Анна Вески)<sup>9</sup>. Всем своим видом такие герои показывают как бы полное безразличие к окружающей их шикарной обстановке, при том, что именно благодаря ей они утверждают свое особое положение небожителей. Они и есть «звезды», для которых не существует бытовых проблем и хлопот, которые могут всецело отдаваться своим чувствам, отчего последние обретают статус архиважных и как бы трансцендентных.

Безусловно, в пределах «Утренней почты» остается место для «стерильных» музыкальных зарисовок, в которых певцы предстают на фоне заурядного пейзажа (например, городского парка) и, как есть, без каких-либо спецэффектов, исполняют свои песни. Однако рядом с такими роликами соседствуют, прорываются и в конечном

итоге перетягивают на себя внимание совсем другие, выламывающиеся из границ привычного образа. Очень условно эпатирующих героев середины 1980-х годов можно разделить на три группы.

*Сусальная шпана.* Мальчиковые группы (boys-band) во главе с красавчиком-солистом, играющие на вздыбленных электрогитарах<sup>10</sup> и демонстрирующие последние веяния модного «прикида» — джинсовые куртки, импортные кроссовки и футболки с загадочными надписями. Их поведение стремится быть вызывающим, залихватским, нигилистским. Они вводят в обиход такое понятие как «тусовка» — бесцельное времяпрепровождение в компании себе подобных, с общением ради общения. Они во многом паразитируют на имидже рок-музыкантов, которых в то время с большим трудом пропускали в эфир. Показной протест новоявленных boys-band'ов предельно условен и гламурен в своей сути. Бунтуя против устоев советского строя, они оказываются всецело во власти западных кумиров, которым пытаются провинциально подражать. Поэтому все их формальное буйство в большинстве случаев выливается в слащавые стенания о безответной любви. По сути, они являют собой образ то ли несостоявшихся пионеров, обделенных вниманием и воспитанием, то ли растоптавших свои партбилеты участников ВИА. Предоставленные самим себе, они во всевозможных вариантах разрастаются на обломках уходящего строя.

*Роковая дива.* Образ независимой, порою агрессивной женщины, по сюжету песни зачастую страдающей от одиночества и неразделенных чувств. Подобно псевдопротесту мальчиковых групп, страдания поп-дивы носят исключительно показной характер, так как оказываются «издержками» ее звездного статуса, утверждают ее незаурядность. Поп-дива как бы не нуждается ни в каком окружении, предстает вне коллектива или же использует его в качестве свиты, на правах толпы поклонников.

Вместе с тем, интересно проследить, как в видео-клипах еще советских поп-див переосмысливаются символы уходящей эпохи. Например, один из клипов Ирины Понаровской для «Утренней почты» снимался в здании Одесского театра оперы и балета. В свое время оперный театр был одним из оплотов официальной культуры СССР, соразмерный ее масштабам и культуртрегерским амбициям. В новом же контексте оперный театр становится резиденцией предельно чуждой ему поп-культуры. Происходит прежде немыслимая, но вполне отражающая реальное положение дел диспозиция — артисты классической культуры оказываются в прямом и переносном смысле «на подтанцовке» у артистов культуры массовой. Выглядит это весьма кощунственно, особенно когда хрупкие балерины в пачках воспроизводят классические па под отбойный ритм электрогитары. Показательно, что в клипе зал опер-

<sup>8</sup> В выпуске «На теплоходе».

<sup>9</sup> В выпуске «На борту самолета» с Карелом Готтом.

<sup>10</sup> В своей статье «Рок и сексуальность» Саймон Фритч и Анджела МакРобби указывают на то, что электрогитара в выступлении рок-музыкантов зачастую является фаллическим символом [7, р. 374].

ного театра пуст. Зажжены все люстры и прожектора, все сияет и блестит, создавая соответствующий фон для явления новой примы — эстрадной поп-дивы.

Не менее кардинальной перелицовке подвергся другой символ советской системы — промышленный завод. Так, в клипе Аллы Пугачевой на песню «Птица певчая» железная арматура, опустевшие производственные помещения, фонтаны искр и дым, одним словом, атрибуты тяжелого физического труда, оборачиваются иллюминацией для песни о несчастной любви. Происходит профанация прежде сакральных объектов производства, которые используются в качестве декораций для развлекательного забвения. Заброшенный завод становится наглядным свидетельством подступающей (наступившей?) разрухи, но никто не оплакивает уходящую эпоху. Наоборот, обломки незабываемых прежде основ помогают подчеркнуть весь блеск, размах и пафос личности певицы. Именно она на правах мессии способна предложить альтернативу удручающей обстановке, но преодоление кризиса связывается не с каким-либо реальным действием, а с усыплением телезрителя в мире чувств и страстей навзрыд.

*Экстатичная диско-толпа.* Танцпол становится главным атрибутом поп-музыки середины 1980-х годов. Происходит тотальная «дискотизация» как музыкальной индустрии, так и общества в целом. Причем предельная утилитарность и двигательная схематичность диско-танцев позволяет любому их освоить и свободно подключаться к коллективному телу. Даже профессиональные танцевальные коллективы не скрывают аллюзий на архаическую природу исполняемых танцев. (Например, в выпуске «Утренней почты» про музеи есть очень провокационная пляска как бы первобытных охотников, которую исполняют артисты-мужчины в набедренных повязках.) Танцы заполняют музыкальный телеэфир, включаются к месту и не к месту. Создается ощущение, что диско-ритмы пронизывают все сферы общества, служа своеобразным двигательным «наркотиком» и для танцующих, и для наблюдающих со стороны.

Прослеживается интересная историческая параллель. Одной из форм утверждения новой идеологии на заре СССР были коллективные марши, являвшиеся непременным атрибутом праздничных парадов и демонстраций. Они были своеобразным ритуалом, в котором вся страна вышагивала вперед, к «светлому будущему». Универсальной формой коллективного движения на закате советской цивилизации становится дискотечное топтание на месте в темноте, рассекаемой вспышками прожекторов и взмахами рук и ног в блестящих комбинезонах. Причем подобная двигательная активность отнюдь не инициировалась сверху, как в случае с маршем на демонстрациях, а наоборот, была одной из форм протеста официальной культуре. Динамика происходивших в обществе изменений привела к тому, что официальная культура и субкультура поменялись местами в своих базовых признаках, а также по масштабу распространения и принятия. Вот как описывает новый расклад этих

категорий Татьяна Чередниченко: «“Официальное” тянет за собой ассоциации из ряда “аппаратное”, “бюрократическое”, “чуждое интересам народа”. Личное как танец-лирика конкретизируется через связанный с широкой популярностью Пугачевой смысл “неофициальное”. “Неофициальное” сопряжено с “массовым”, “демократическим”, “отвечающим интересам народа”. Таким образом, “официальное” придает “общественному” значения “узкогрупповое” и даже “лично-своекорыстное”, тогда как символ “личное”, профильтрованный “неофициальным”, обретает значение “важное для многих” и даже “всенародное”» [3, с. 11].

И в случае марша, и в случае дискотеки разворачивается, казалось бы, коллективное действие. Но если марши на самом деле способствовали, по крайней мере поначалу, объединению людей в духовно-двигательном порыве, то в случае с диско-танцами конечный результат оказывается ровно противоположным. Последние «подразумевают энергичное и пластически затейливое движение в узком пространстве, достаточном для ширины разведенных рук. Они означают атомизированность индивида, как бы “вытаптывающего” свое личное место под “солнцем” (под юпитерами и софитами дискотеки или эстрадной сцены), причем “вытаптывающего” столь активно, что чужой ноге нет никакой возможности на это место наступить» [8, с. 113].

Но главное различие между маршем и диско-танцем заключается в том, что первое — это строго организованное действие, с заранее выверенной траекторией движения и воздействия, а дискотека — стихийное проявление физиологических и эмоциональных реакций на музыку. Утверждение дискотеки в качестве главной формы досуга молодежи с середины 1980-х годов свидетельствует о крахе системы советской цензуры. Все попытки сдержать, отсеять, запретить «чуждые советскому человеку элементы» иной, по преимуществу западной, культуры в итоге работали на ее укрепление, утверждение и разрастание масштабов принятия и подражания. Ажиотаж вокруг зарубежной популярной культуры, как можно было убедиться на примере не только видеоклипов из «Утренней почты», но и выпусков «Кабачка...» и «Бенефисов» Е. Гинзбурга, через систему запретов на самом деле возвращался самой официальной политикой. Когда казенные препоны были окончательно отменены перестройкой, хлынувший в страну поток образов массовой культуры не давал возможность их адекватной оценки. Именно поэтому из сегодняшнего дня отечественная эстрада того периода выглядит столь аляповатой, крикливой, гипертрофированно вычурной, являя собой прямую противоположность тех идеалов, которые брезжили на заре 1960-х годов.

Буквально за три десятилетия советская телевизионная эстрада полностью изменила как внутреннее наполнение, так и внешнее оформление. Причем произошедшие сдвиги определялись не столько характером музыкального материала, обрабатываемого телевидением, сколько существенными изменениями социальных притязаний и

запросов, которые и песня, и телевидение лишь подспудно улавливали и отражали.

В телевизионно-техническом аспекте главные изменения произошли в отношении запечатлеваемой предметно-пространственной среды. На протяжении 1960—1970-х годов телевидение при постановке музыкальных номеров всегда работало с существующим в реальности пространством, будь то концертная площадка, телевизионная студия или же натурные природные объекты. Интерьер кафе или комнаты, городская улица или же парк — любое из изображаемых пространств так или иначе отсылало к месту, существующему в окружающем мире. Зачастую это было замкнутое, понятное и знакомое пространство, как бы специально выделенное и очерченное для представления музыкального номера. Даже в предельно фантазийных «Бенефисах» Евгения Гинзбурга зритель понимал, где разворачивается сюжет той или иной песни. Но с наступлением клиповой эпохи выбираемые для представления песни пространства все чаще стали уводить прочь от конкретных мест в виртуальную, неподдающуюся однозначной характеристике реальность. Особую роль в этом процессе начали играть всевозможные визуальные спецэффекты. Если раньше они были вставками и воспринимались исключительно как монтажно-технический трюк, то теперь конвейер спецэффектов стал работать на создание «правдоподобных» виртуальных миров, которые, даже если и заполнены атрибутами реального мира — дорогами, машинами, городскими пейзажами, дизайнерскими интерьерами, человеческими телами, — все равно были предельно далеки от окружающей обычного человека повседневности.

В свою очередь социально-культурный срез в развитии взаимоотношений популярной музыки и телевидения являет кардинальный сдвиг, произошедший в самопозиционировании эстрады как таковой. Выше мы уже отмечали, что советская эстрада никак не претендовала на главную роль в жизни общества, наоборот, ее местоположение определялось где-то по краям действительно важных, насыщенных социальных процессов. Но со временем, эстрада, трансформировавшись в «попсу», стала все чаще брать на себя полномочия идеологической пропаганды, поменявшись в конечном итоге, с последней местами и став для большинства людей законодателем ценностных ориентиров, моделей поведения и индикаторов успеха.

В прямой взаимосвязи с этим процессом изменился и стиль исполнительской презентации музыкального материала. На начальном этапе развития телевизионной эстрады поведение певцов было удивительно деликатным, скромным, в какой-то степени целомудренным, что выражалось в угловатости и скованности их движений, в особой серьезности представляемых чувств. Советской эстрады фактически не коснулась постмодернистская ирония в отношении к эмоциональным состояниям человека, чувства проживались по-настоящему, искренне и глубоко. Эта удивительная теплота и задушевность лирических героев советских песен, а также большинства их исполнителей, особенно ярко ощущаются именно из сегодняшнего дня. Даже в вышеописанном примере, когда томно-щемящий взгляд пани Зоси проходил по череде мнимых героев-любовников, героиня Валентины Шарыкиной скорее изображала, что играет в любовь, нежели действительно в нее играла, так как сфера личных чувств по определению понималась слишком ценной, не подлежащей подтруниванию и заигрыванию. Сегодня же наоборот, большинство популярных исполнителей лишь играют в чувства, не скрывая этого, так как именно *изображение* чувств, но отнюдь не они сами, становится самым «ходовым товаром» современного шоу-бизнеса.

#### Список литературы

1. Материал свободной энциклопедии Википедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/>
2. Centum.ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.centum.ru/Akter\\_YUryy\\_Nikolaev\\_ushe\\_l\\_v\\_Utrennyuyu\\_pochtu\\_iz\\_zarplati.html](http://www.centum.ru/Akter_YUryy_Nikolaev_ushe_l_v_Utrennyuyu_pochtu_iz_zarplati.html)
3. *Чередниченко Т.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. — М.: РИК «Культура», 1993.
4. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
5. *Дуков Е.В.* История и поп-музыка // Диалог истории и искусства. — М., СПб., 1999.
6. *Лебедев Е.* Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом // Новый мир. — 1988. — № 10.
7. *Frith S., McRobbie A.* Rock and Sexuality // On Record: Rock, Pop and the Written Word / ed. by Simon Frith and Andrew Goodwin. — Routledge: London and New York, 1990.
8. *Чередниченко Т.* Песня 1960—1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам: науч.-публ. сб. — М.: МГК, 1998.