

УДК 784.7
ББК 71**Журкова Дарья Александровна**

Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

Статья посвящена выявлению драматургических особенностей телевизионного музыкального цикла «Старые песни о главном». На примере его первых трех выпусков автор анализирует, как в переломной эпохе 1990-х годов началась реактуализация советской культуры. С помощью подробного анализа различных песен, прозвучавших в телепроекте, прослеживается становление нового формата новогоднего телешоу. В частности, автор выявляет, что характерное для формы мюзикла переключение между условным и реалистичным типом повествования в «Старых песнях о главном» происходит за счет сопоставления имиджа поп-артиста и характера лирического героя исполняемой им песни. Отдельные музыкальные номера складываются в сюжетную линию за счет сеттинга. В его формировании особую роль играют лейтмотивы деревни, города и медиа (телевидения и кинематографа). Однако несмотря на стремление выстроить общий нарратив, к третьему выпуску телепроект из жанра музыкального ревью превращается в серию автономных видеоклипов. Другая линия исследования связана с драматургией малой формы и сравнивает изначальный характер лирических героев конкретных песен и их трансформацию в обновленной версии. Если в первом выпуске телепроекта смысловые противоречия между оригиналом и реконструкцией возникали в основном не запланировано, то к третьему выпуску они становятся нарочитыми и задают ироничную дистанцию по отношению к советскому прошлому.

Журкова Дарья Александровна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

jdacha@mail.ru

Ключевые слова: советская культура, популярная музыка, советская эстрада, телевидение, девяностые, ресайклинг, ностальгия, киномузыка, клипы.**Zhurkova Daria A.**

PhD in Cultural Studies, senior researcher, Mass Media Arts

Department, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

jdacha@mail.ru

Key words: Soviet culture, popular music, Soviet variety art, television, the nineties, recycling, nostalgia, film music, music clips.**Zhurkova Daria A.**

TV Project “Old Songs About the Most Important”: The Destiny of Nostalgia in the Context of Post-Soviet Culture

The article is dedicated to the identification of dramatic features of a series of TV music programmes called “Stariye Pesni o Glavnom” (“Old Songs About the Most Important”). The author uses the example of the first three shows to analyze how the revival of Soviet culture began in the crucial '90s. A thorough analysis of various songs performed as part of the project helps to trace the emergence of a new form of a New Year TV show. In particular, the author reveals that the switch between conditional and realistic types of narration, which is typical of a musical, in “Old Songs About the Most Important” occurs through comparing the image of the pop artist and the character of the lyrical hero of the song he or she performs. Separate musical performances add up to a storyline due to the setting. The leitmotifs of the village, the city and the media (television and cinema) play a special role in its formation. However, despite the desire to build a general narrative, by the third show, the television project changes from the genre of musical revue to a series of autonomic video clips.

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 годы).

Телевизионный музыкальный цикл «Старые песни о главном», выходявший на Первом канале в 1995–2001 годы, запустил мощный медийный тренд на реактуализацию советской эпохи. Первые три выпуска телепроекта помимо того, что представили весьма причудливую ретроспективу советской популярной культуры (не только музыки, но и кино, телевидения, социального быта), параллельно и во многом бессознательно диагностировали социокультурную парадигму 1990-х годов. Несмотря на свою изначальную коммерциализированность и развлекательность, телепроект аккумулировал поток противоречивых смыслов, связанных с осознанием прошлого и попутным откликом на кардинально изменившуюся современность.

«Старые песни о главном» уловили тренд, который сегодня кажется закономерным и повсеместным. Но чтобы понять всю революционность идеи обращения к советскому в середине 1990-х годов, необходимо вспомнить, насколько иным был ландшафт популярной культуры того времени.

Открывшиеся с распадом Советского Союза шлюзы вынесли на волну массового спроса прежде всего зарубежную популярную культуру. Так, телевидение начала 1990-х годов было нацелено на адаптацию западных форматов вещания: балом правили прямые эфиры, ток-шоу, современные музыкальные клипы и различные зарубежные сериалы [20]. Набиравшая обороты практика домашних видеопросмотров была сосредоточена в основном на голливудском кино разных лет: в «приватном кинотеатре» российский обыватель досматривал то, что не мог и не успел посмотреть в советское время. Проигрыватели и виниловые пластинки с песнями советской эстрады остались в прошлом, а их место заняли кассетные магнитофоны и музыкальные центры с дисками, репертуар которых составляли по большей части современные хиты зарубежной и отечественной поп-музыки.

Не менее кардинальные сдвиги происходили и в самой популярной музыке. Уже с конца 1980-х годов на эстраде намечается кардинальный разворот, приведший в начале 1990-х не только к переименованию отрасли популярной музыки в шоу-бизнес, но и принципиальным образом изменивший ее суть. Герои и песни новой эпохи выстра-

ивали свой облик как будто «от противного», в противовес законам традиционной советской эстрады. Тематика популярных песен «загерметизировалась» в пространстве между «я» и «ты», практически полностью были забыты такие измерения, как: «мы», «мир вокруг» и «наша страна». Большие, поставленные, бархатистые голоса певцов советской эстрады сменились нарочито непрофессиональными, скромными по диапазону и тембру, «подростковыми» голосами звезд шоу-бизнеса. На смену детальной, рассчитанной на полный состав эстрадно-симфонического оркестра аранжировке пришли плоские, вплоть до примитивности, тембры любительских синтезаторов, оснащенных драм-машиной. Словом, произошло предельное опрощение всех музыкально-выразительных средств, недостаток которых должны были компенсировать визуальные спецэффекты и экстравагантные наряды артистов.

Но в какой-то момент, с одной стороны, стала проявляться пресыщенность аудитории этим буйством новых форм, а с другой стороны, популярная культура нового образца начала испытывать острый дефицит идей. Этого не скрывал и Константин Эрнст, вспоминая в одном из интервью о причинах обращения к советской эстраде: «Почему мы в свое время сделали „Старые песни о главном“? Не из-за того, что появились ностальгические настроения. Нет. Мы не могли сделать новогоднее шоу, в репертуаре артистов не было достаточного количества хитов для наполнения трехчасовой программы. И тогда мы прильнули к библиотеке века» [13].

Однако новаторство «Песен...» как телепроекта заключалось не только в обращении к музыкальной «библиотеке века», но и в создании нового формата новогодней передачи. До этого момента даже на советском телевидении ни «Голубые огоньки», ни легендарные «Новогодние аттракционы» Евгения Гинзбурга, ни тем более традиционные «Песни года» не пытались облечь вереницу эстрадных шлягеров в какую-либо сюжетную канву. Подразумевалось, что калейдоскоп разнохарактерных песен и ситуация встречи нового года автоматически объединяют как участников праздничной программы, так и смотрящих ее телезрителей. Первый выпуск «Старых песен о главном» вместо привычных новогодних гирлянд и выступающих на сцене певцов в вечерних туалетах представил все действие в условных декорациях колхоза сталинского периода, нарядил артистов в псевдонародные костюмы,

более того, связал героев различного рода отношениями (любовными, приятельскими, родственными, хозяйственно-профессиональными и т.д.). До полноценного мюзикла эта нехитрая форма драматургии, безусловно, не дотягивала, но тем не менее смогла создать некую связную, по-своему уникальную и крайне притягательную картину мира.

Несмотря на свою безусловную популярность и семантическую многоликость, «Песни...» до сих пор не становились предметом детального осмысления. В момент их появления в прессе выходили журналистские рецензии различной степени глубины и подробности⁽¹⁾. Многие серьезные исследователи, рассматривавшие проблему реактуализации советской культуры, упоминали «Старые песни о главном» как точку отсчета ностальгических настроений, но не рассматривали проект целенаправленно [9; 15; 16; 23; 25, р. 359; 26, р. 76; 27, р. 454]. В то же время большое количество современных ученых обращается к анализу песен советской эстрады [2; 6; 12; 14; 17; 18; 21; 22], но очень редко в их работах прослеживается характер бытования «старых» песен в новой реальности [8].

Оговорим, что в данной работе 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 каноническим. При создании этих выпусков авторы проекта манипулировали тремя конкретными эпохами советской истории, для каждой из которой выбирали соответствующую ее локацию. Первый выпуск реконструировал быт колхоза сталинского периода в его радужно-экстатической ипостаси. Второй выпуск был посвящен периоду оттепели как времени тотального раскрепощения, во многом обусловленного вестернизацией и урбанизацией советского общества. Третий выпуск обращался к эпохе 1970-х годов, представив эпоху застоя фантазийной переэкранизацией ее знаменитых киношлягеров. Хронологические рамки обозначенных периодов, особенно поначалу, выдерживались не столь строго, со временем также стали размываться и границы собственно советской эстрадной музыки. Тем не менее во всех выпусках авторы проекта

(1) Самыми яркими и подробными из них являются статьи Сергея Гурьева. См.: [4; 5].

Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

пытались передать дух, атмосферу определенной эпохи, не только реконструируя, но и мифологизируя ее.

При всей незамысловатости драматургии «Старых песен о главном», в середине 1990-х годов она выглядела прорывной, а впоследствии стала повсеместно тиражироваться и легла в основу канона новогоднего телешоу начала 2000-х годов. Цикличность телепроекта позволяет проследить эволюцию данного драматургического приема от жанра мюзикла-обозрения к форме квазимюзикла из клипов. Во-первых, мы проанализируем то, как менялась связь между номерами внутри отдельного выпуска. Во-вторых, обратившись к приему сопоставления, наметим особенности героев и сюжетов в оригинальных произведениях и их реконструкции. Рассматривая этот телепроект с культурологического ракурса, мы будем достаточно подробно разбирать конкретные примеры и выявлять смысловые нюансы.

Эволюция внутренней драматургии

Одной из характерных черт драматургической основы «Старых песен о главном» стало практически полное отсутствие связной сюжетной линии. Как известно, в жанре мюзикла к сюжету предъявляются весьма щадящие требования, так как преобладание «музыкального начала существенно влияет на драматургию фильма, резко ослабляя роль сюжетобразующих факторов» [1, с. 11]. Но «Старые песни о главном» отказываются даже от минимального драматургического конфликта в сюжете, представляя череду портретов героев, крайне опосредованно взаимодействующих между собой. Отдельные музыкальные номера связываются преимущественно с помощью сеттинга, состоящего из определенной локации и исторического времени (эпохи). По этим признакам «Старые песни о главном» являют собой пример реактуализации «протоформы» мюзикла – музыкального ревю или мюзикла-обозрения. Определяя драматургические особенности этой формы, Дмитрий Живов уточняет, что «авторы сценария в данном случае делают акцент на самодостаточность песен (или одной песни) и все действие и структуру подчиняют максимально выгодному их преподнесению. Сюжет при этом имеет функцию связи музыкальных номеров между собой и не может быть сложным, чтобы не смещать основной акцент с песенных хитов» [10, с. 12].

В «Старых песнях о главном» на первый взгляд практически отсутствует непреложное для классических киномузыклов переключение повествования между двумя планами: условным (миром мечты, грез, волшебства) и реалистическим (повседневным миром героев) [1, с. 23, 27]. Переход к пению для героев телепроекта зачастую не связан с выходом из круга своих привычных дел, лишь очень немногие номера уводят и героев, и зрителей в мир сказочных фантазий.

Но это не значит, что в «Старых песнях о главном» совсем нет переключения между реалистичным и условным типом повествования. Просто оно происходит в другой плоскости: не столько внутри самого сюжета, сколько между устоявшимся в сознании аудитории имиджем поп-артиста и характером лирического героя исполняемой им песни. Любопытный факт заключается в том, что на протяжении всех выпусков телепроекта герои обращаются друг к другу по своим реальным именам (сценическим псевдонимам), более того, нередко их иронично переименовывают (так, к Андрею Макаревичу Леонид Куравлёв обращается: «Макароныч», а Лариса Долина ласково называет Олега Газманова: «Газик»). То есть артисты в «Старых песнях о главном» одновременно предстают, во-первых, в роли самих себя как «поп-звезд», во-вторых, в роли персонажей телемузыка и, наконец, выступают от лица лирических героев тех песен, которые они исполняют. Переключение между этими амплуа как раз и образует скрытый драматургический конфликт данного телепроекта.

Как уже было сказано, отдельные музыкальные номера связываются в «Песнях...» за счет сеттинга – определенной локации и исторической эпохи. В первом выпуске телепроекта в качестве сеттинга была выбрана деревенско-сельская местность – вымышленный колхоз сталинской эпохи. Авторы программы не претендовали на какую-либо достоверность в изображении ни деревни, ни социального уклада определенного времени – и то, и другое подавалось предельно условно и было пересыпано массой ироничных анахронизмов, запланированных и нет. Однако обращение к образу деревни в рамках новогодней развлекательной телепрограммы (!) вскрыло экзистенциальный кризис, сложившийся в культуре и социуме к середине 1990-х годов. Как отмечает Екатерина Сальникова, «к размышлению о деревне наше искусство тянет тогда, когда созревает особой силы потребность в утверждении прозрачной, стабильной

Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

системы жизненных ценностей и идеалов, когда обостренно чувствуется недостижимость душевного покоя» [19, с. 230].

Образ деревни в «Старых песнях о главном» получился крайне двойственным. С одной стороны, он отсылал прежде всего к патриархальному укладу, понимался как «вечный архетип, не обязанный своим происхождением советскому периоду, а наоборот, напоминающий о досоветском бытии, о российских культурных корнях, о той почве, от которой невозможно полностью оторваться и с которой уже невозможно легко отождествиться» [19, с. 231]. С другой стороны, прямые цитаты персонажей, мизансцен и песен из советских кинофильмов рождали своеобразный симбиоз поиска правды жизни и ностальгии по тотальному коллективному счастью. В середине 1990-х годов, в период ярко выраженной прозападной ориентации общества, такое обращение к национально-историческим корням казалось неожиданным, а в перспективе оказалось долгосрочным и крайне симптоматичным.

Для второго выпуска «Старых песен о главном» был выбран двойной сеттинг, отсылающий к городской среде и медиа 1960-х годов. По большому счету мотив объединения сюжета посредством медийного дискурса в скрытом виде присутствовал и в первом выпуске телепроекта, так как большинство прозвучавших в нем песен были песнями из кинофильмов. Но во втором выпуске данный прием осмысливается уже как концептуальный и становится ведущим. С помощью реконструкции сцен из фильмов, имитации записи программы «Голубой огонек» в Останкино, за счет привлечения хорошо узнаваемых актеров и телеведущих советской эпохи авторам программы удается увязать между собой многочисленных разрозненных персонажей. Столь же активно переплетаются друг с другом пространство города и медийная среда, границы между ними стираются.

Так, героиня-домохозяйка Ирины Аллегровой смотрит по телевизору «Голубой огонек» и подпеваает выступлению Валерия Сюткина. Кристина Орбакайте в роли начинающей эстрадной певицы, оказавшейся на «Голубом огоньке», во время пения машет ручкой в кадр, передавая тем самым условленный привет своему приятелю Леониду Агутину. Перед районным Домом культуры время от времени появляются медийные личности советской эпохи: то Наталья Варлей

столкнется на парадной лестнице с Александром Демьяненко (только Шуриком она называет теперь не его, а свою собачку); то Алла Пугачева подъедет на «Волге» и заведет разговор по душам с дворничихой Васильевной (Римма Маркова). Словом, активно стираются не только временные границы между эпохами, но и границы между миром городских обывателей и обитателями заэкранного Парнаса. Такой прием, с одной стороны, позволяет объединить множество персонажей, формально крайне далеких друг от друга. Но, с другой стороны, со всей очевидностью обнаруживает необязательность такого объединения. Чем дальше продвигается действие, тем менее мотивированными выглядят сюжетные связи как между героями, так и между музыкальными номерами. Цельность представляемой картины мира начинает стремительным образом распадаться.

В третьей части телепроекта выбирается такой сеттинг, который сам по себе подразумевает фрагментарность, монтажность и проницаемость любых сюжетов. Основным местом действия «Старых песен о главном – 3» оказывается киностудия «Мосфильм», столь же условная, сколь и реконструируемая по замыслу эпоха 1970-х годов. Юрий Гладильщиков подмечает, что «для двух начальных выпусков „Песен“ выстраивались декорации, обозначающие специфическую, характерную для конкретного времени сельскую или городскую среду. Теперь же действие погрузили во вневременные – по отношению к поколению – коридоры и павильоны якобы „Мосфильма“, где в основном снимаются фильмы не про 70-е, а про прошлое» [3]. И если в первых выпусках внутренняя драматургия телепроекта больше соответствовала жанру мюзикла-обозрения, то к финалу «Старые песни о главном» отчетливо трансформируются в серию видеоклипов. Музыкальные номера становятся полностью автономными, замкнутыми «на себя», а сюжетная канва окончательно утрачивает какую-либо повествовательную логику.

В данном случае эпоха девяностых берет верх над советской эпохой, настойчиво перекраивая традиционные каноны нарративности, «варьируя – по выражению Кирилла Разлогова – кинематографические мотивы наряду с песенными» [16]. И если в первом выпуске киноцитаты реконструируются достаточно точно по отношению к оригиналу, с сохранением изначального саундтрека, то к третьему выпуску проекта сцены из фильмов начинают озвучиваться как

бы заново, совсем другой музыкой. Визуальный и музыкальный ряды перемешиваются в хаотичном порядке, образуя причудливый смысловой коллаж. Например, Николай Расторгуев исполняет песню из кинофильма «Земля Санникова» (1978, реж. А. Мкртчян) («Есть только миг...»⁽²⁾) в декорациях фильма «Белое солнце пустыни» (1970, реж. В. Мотыль); Лариса Долина поет песню «Ищу тебя»⁽³⁾ из фильма «31 июня» (1978, реж. Л. Квинихидзе), играя роль Анны Австрийской из фильма «Д'Артаньян и три мушкетера» (1978, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич); Валерий Меладзе, цитируя знаменитый телефонный звонок Мимино из одноименного фильма (1978, реж. Г. Данелия), вдруг переключается на песню «Звездочка моя ясная»⁽⁴⁾ из репертуара ВИА «Цветы». Какие-то из песен в принципе совпадают с характером героев фильмов, которым они приписываются (как, например, «Не отрекаются, любя»⁽⁵⁾ вполне могла бы петь героиня Марины Неёловой из фильма «Осенний марафон», 1979, реж. Г. Данелия), а какие-то композиции, наоборот, идут в полный разрез с теми фильмами, которые они «переозвучивают» (например, как это происходит с реконструкцией сцены из фильма «Здравствуйте, я ваша тетя!» (1975, реж. В. Титов). В искрометную мизансцену донны Розы с полковником Чеснеем внедряется звучание песни из кинофильма «Генералы песчаных карьеров» (1972, реж. Х. Бартлетт), повествующей о незавидной участи изгоев общества⁽⁶⁾). В итоге мы видим виртуозное жонглирование цитатами, когда хорошо узнаваемые сцены из одних кинофильмов становятся визуальными эскизами для музыкальных клипов на песни из совершенно другого кино. Такое причудливое наслоение складывается в ностальгиче-

(2) Композитор – А. Зацепин, автор слов – Л. Дербенёв.

(3) Композитор – А. Зацепин, автор слов – Л. Дербенёв.

(4) Композитор – В. Семёнов, автор слов – О. Фокина.

(5) Композитор – М. Минков, автор слов – В. Тушнова.

(6) Бабс Баберлей (Александр Калягин), который перевоплощается в тетушку Чарли, тоже изначально является асоциальным элементом, но в данном случае не совпадает эмоциональная тональность совмещаемых источников. В «Здравствуйте, я ваша тетя!» социальная неустроенность героя понимается исключительно в комическом ключе, становится поводом для тотального фарса, а для героев фильма «Генералы песчаных карьеров» отторжение их обществом является экзистенциальной драмой, крайне серьезной и непреодолимой. Саундтрек фильма прекрасно передает это состояние, вступая в полное противоречие с беззаботной атмосферой любовной интрижки, разыгрываемой заново Валдисом Пельшем в роли донны Розы.

ский ребус по советскому кинематографу и одновременно служит «сырьем» для расцвета совсем другой культуры – клиповой. Таким образом, по справедливому наблюдению Кевина Платта, «„Старые песни о главном“ восстанавливают и перерабатывают массовый и популярный культурный капитал советской эпохи для тех, кто помнит, обновляют его для слушателей нового поколения и делают деньги для исполнителей и продюсеров из последнего оставшегося общедоступным достояния советской эпохи – ведь этот товар слишком ценен, чтобы его просто выбросить в новую эру капитализма» [28, p. 461].

Межвременная драматургия: оригинал vs реконструкция

Благодаря тому, что в основе «Старых песен о главном» лежит принцип игры в прошлое, у нас есть возможность проследить развитие не только внутренней драматургии самого телепроекта, но и нелинейной, межвременной драматургии, которая возникает при сравнении оригинала и его осовремененной версии. В данном случае на первый план выходит драматургия малой формы, в которой относительно самостоятельный музыкальный номер воспринимается как часть большого целого. Другими словами, песня становится концентрированным выражением как атмосферы фильма, в котором она изначально звучала, так и исторической эпохи, в которую она была написана. Множество смысловых зазоров возникает тогда, когда музыкальный номер вынимается из оригинального контекста (например, из сюжета фильма) и помещается в контекст заново сочиненный (пусть и не современный, но созданный в настоящем времени).

В первом выпуске «Старых песен о главном» авторов оупьяняет сама возможность игры с контекстом. О смысловых противоречиях между оригиналом и реконструкцией создатели не задумываются, скорее, исходят из характера музыки, который, как им кажется, лучше подходит имиджу того или иного современного исполнителя. Неудивительно, что при сопоставлении изначальной и обновленной версии песни возникают расхождения на грани абсурда, но пока что они никак не осмысливаются, являясь свободным полетом фантазии создателей телепроекта.

Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

Одним из показательных примеров такого смыслового перевертыша становится песня «Ты ждешь, Лизавета»⁽⁷⁾ из фильма «Александр Пархоменко» (реж. Л. Луков, 1942). В фильме песню поют красногвардейцы в неспешном переходе между позициями. Длинная вереница коней со всадниками в военной форме и развевающимися флагами напрямую переключается со словами песни: «Одержим победу, к тебе я приеду на горячем боевом коне». В данном случае песня, звучащая в минуты затишья, становится способом переключения героев, напоминает им о существовании позабытого хронотопа мирной жизни. Лирический характер композиции проявляется особенно остро в сопоставлении с военными буднями, наполненными стрельбой и погонями. Такой тип переключения характерен для песен военных лет, в расколотой реальности которых, по наблюдению Юрия Дружкина, «возникают две сферы – сфера жизни и относительной безопасности, защищенности и сфера вражды, опасности и смерти» [7, с. 243].

В «Старых песнях о главном» данную композицию исполняет Александр Калинин, предстающий в роли идилического пастуха. Содержание слов песни оказывается полной бессмыслицей в соотношении с видеорядом, где томно вздыхающий, мягкотелый пастух в нелепом одеянии признается в любви возлюбленной (в ее роли выступает Алена Апина, восседающая у самовара). Какую победу он собирает одерживать, если желаемая идиллия уже наглядно воплощена в окружающей его мирной действительности? Происходит явное «размагничивание» (снижение и высмеивание) изначального посыла песни: боевые кони заменяются неповоротливыми коровами, а скупая мужская лирика оборачивается сусальной открытостью.

Подобных примеров откровенного несоответствия между лирическими героями песен и персонажами «Старых песен о главном» в первом выпуске телепроекта очень много. При этом, повторимся, такие несовпадения не являются продуманным драматургическим ходом, а возникают незапланированно, как бы сами собой. Так, четверка горе-пахарей, в которых переодели группу «На-на», поет песню от лица пилотов («Первым делом – самолеты»⁽⁸⁾). Здесь принципиаль-

(7) Композитор – Н. Богословский, автор слов – Е. Долматовский.

(8) Композитор – В. Соловьев-Седой, автор слов – А. Фаратьянов. Песня из кинофильма «Небесный тихоход» (1945).

ным образом оказываются далеки друг от друга не только профессии сопоставляемых героев, но и трактовка содержания песни. Изначально слова ее припева, пусть и в шуточной форме, отвечают комплексу самоотверженности нового советского человека, смело жертвующего личными интересами перед производственной необходимостью. В постсоветской реальности, с расцветом индивидуализма, сексуальной свободы, культом наслаждения такое самоощущение лирических героев песни заведомо профанируется, понимается исключительно в ироничном ключе. Поэтому в кадре наглядно показывается, как помыслы исполняющих эту песню «нанайцев» заняты не «самолетами», а исключительно фантазиями о женских прелестях.

Аналогичное расхождение между словами песни и поступками персонажа прослеживается в образе Леонида Агутина, который в песне поет о верности («Чтобы не пришлось любимой плакать, / Крепче за баранку держись, шофер»⁽⁹⁾), а играет заправского ловеласа. Анжелика Варум старательно бросает томные взгляды на камеру и принимает соблазнительные позы, выводя с придыханием песню о девичьей скромности («Ой, цветет калина»⁽¹⁰⁾). Словом, изначальное содержание песен полностью переиначивается и профанируется под воздействием новых законов шоу-бизнеса и атмосферы эпохи. В таком вольном обращении с исходным материалом чувствуется, прежде всего, упоение от возможности «безнаказанной» игры с артефактами прошлого. О хоть сколько-нибудь внимательном всматривании в художественное наследие не идет и речи, из него лишь извлекаются отдельные фрагменты, пригодные для инкрустации современной действительности милитарными ретроаллюзиями.

Второй выпуск «Старых песен о главном» уже гораздо детальнее воссоздает фактуру советского времени, но делает это исключительно за счет внешнего антуража. В кадре с особой тщательностью и любовью воспроизводятся наряды и предметы быта 1960-х годов (старые телевизоры, посуда, мебель, вплоть до рисунка обоев), выстраиваются копии декораций различных ТВ-передач («Кабачок 13 стульев», «Время»,

(9) Слова из песни «Песенка шофера». Композитор – К. Санторо, автор русского текста – А. Веницкий.

(10) Композитор – И. Дунаевский, автор слов – М. Исаковский. Песня из кинофильма «Кубанские казаки» (1949).

Телепроект «Старые песни о главном»:

судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

«Голубой огонек»). Но в этой погоне за достоверностью внешних деталей совершенно ускользает внутренняя суть – дух воспроизводимой эпохи.

Так, героиню Валерии, исполняющей песню «Маленький принц»⁽¹¹⁾ в образе трамвайщицы Любы из фильма «Берегись автомобиля», одели в трогательную беретку, белоснежную водолазку, газовый шарфик по моде шестидесятых годов, и посадили за старинный «пузатый» трамвай. Более того, воплощая текст песни буквально, в кадр включили левитирующего мальчика в образе Маленького принца, к нему в компанию добавили типажи ученого-профессора и сказочника в костюме звездочета, спецэффектами дорисовали планету с лисом, напустили дыма и снегопада, словом, привлекли все возможные способы для визуального воссоздания неведомой страны, о которой поется в песне. Но за этим нагромождением образов совершенно исчезла суть самой песни – получилась залакированная сказка, не раскрывающая ничего в содержании композиции. Особенно наглядно пустота и излишество выбранной формы ощущается в сопоставлении с видеозаписью данной песни в исполнении Елены Камбуровой. На этой черно-белой записи 1972 года певица сидит в студии перед абстрактным столом, который и становится в ее воображении проекцией той маленькой, невидимой, но хорошо ощутимой, волшебной страны. Невероятное погружение в образ достигается минимумом средств: камера статична, декораций как таковых нет, все делается с помощью мимики и пластики исполнительницы. Ее взгляд направлен внутрь себя, нет и тени игры на публику, на первом месте оказывается сам образ неуловимого пограничного состояния между детским и взрослым миром. Магнетическая сила воображения Камбуровой затягивает за собой зрителя, а благодаря отсутствию каких-либо спецэффектов, на первый план в восприятии выходят музыка и текст песни. Потрясающая искренность художественного образа достигается с помощью минимальных внешних средств.

Игорь Кондаков, определяя самоощущение оттепельного десятилетия, фиксирует качества, выступающие противоположностью ценностным ориентирам девяностых годов: «Во время демократической

(11) Композитор – М. Таривердиев, автор слов – Н. Добронравов. Песня звучит в кинофильме «Пассажир с „Экватора“» (1968).

оттепели в человеческих отношениях стала доминировать „горизонталь“, идея равенства людей, а не их иерархии, идея независимости, а не слепого подчинения, идея самоотдачи, а не потребления» [11, с. 183]. Будучи не в силах убедительно воплотить наивность, обаяние и душевную теплоту эпохи шестидесятых, «Старые песни о главном – 2» принимают все эти качества активно пародировать.

Так, судьбоносная любовь («На тебе сошелся клином белый свет») оборачивается вереницей мужских типажей, проходящих через жизнь героини Ирины Аллегровой, за которой в 1990-е годы прочно закрепился образ «шалльной императрицы». В итоге трогательная лирика, звучащая в песне, по выражению Сергея Гурьева, становится объектом «сального зубоскальства» [4].

Кристина Орбакайте, одетая с иголочки в стиле New Look – с белоснежной муфточкой, вуалькой на шляпке и в пышной юбке, исполняет песню от лица простой городской девчонки «Я тебя подожду»⁽¹²⁾. Изначальному характеру лирической героини противоречит не только гламуризированный наряд поп-дивы, но и механистичные, заученные движения танца. Все вкупе работает на образ заводной куклы – образ предельно далекий от живой девчонки из соседнего двора, которая и является настоящей героиней песни.

Не менее претенциозно-комичным оказывается и образ Владимира Преснякова, исполняющего песню «Течет река Волга»⁽¹³⁾. Певец предстает в а-ля крестьянской рубахе с вышитым воротом (аллюзии на костюмы ВИА «Песняры») и в кожаных обтягивающих штанах (по моде 90-х). Он задумчиво проводит по длинным русым волосам рукой в... брутальных перстнях и браслетах. Пресняков стоит нарочито статично, как бы являя типаж ограниченного в движениях певца на заре телевизионной эры, но при этом камера проделывает головокружительное панорамирование пространства. Довершает замаскированную пародию фальцетный тембр голоса Преснякова, который становится инверсией больших, поставленных голосов певцов советской эстрады.

Таким образом, «Старые песни о главном – 2» все время заигрывают с эпохой 1960-х годов. За основу берется и доводится до лоска

визуальная притягательность эпохи, воплощаемая с помощью культовых вещей и предметов. Кадр до предела заполняется всевозможными деталями, навсегда оставшимися в прошлом. Но искренность и полноту чувств, которые принесла с собой оттепель, создателям второго выпуска ухватить, увы, не удастся. Поэтому эти чувства начинают активно пародироваться, их отсутствие замещает тотальная ирония. В отличие от первого выпуска приемы-«перевертыши» теперь воспроизводятся уже сознательно, со стремлением как можно дальше и изобретательнее дистанцироваться от оригинального контекста.

Пожалуй, самым ярким примером в этом отношении становится появление Наташи Королёвой в образе соблазнительницы Анны Сергеевны из фильма «Бриллиантовая рука» (1969, реж. Л. Гайдай). Если в фильме эта героиня воплощала типаж женщины легкого поведения, работающей «по заданию», и была пародией на чувственных героинь западного кинематографа, то в новом контексте такая агрессивная модель «ухаживания за мужчиной» понимается как общепринятая и закрепляется за обыкновенной «советской девушкой». Все позы, принимаемые Королёвой, намеренно утрированы и гораздо более сексуализированы, на их фоне оригинальная версия кажется сверхцеломудренной, а то, что получилось в реконструкции, – откровенно пошлым. Причем опошляет сцену не только укороченная длина халатика Наташи Королёвой, ее безвкусный яркий макияж, позы дешевой проститутки, но и «гэкающий» акцент. В «Бриллиантовой руке» героиня Натальи Светличной понималась как элитная представительница эскорта, в новой интерпретации она превратилась в аляповатую бабу с рынка, которая пытается быть соблазнительной. Собственный имидж Наташи Королевой как поп-звезды девяностых берет верх над образом гайдаевской героини. Новая эпоха с упоением перемальвает артефакты эпохи советской, наполняя хорошо знакомую форму собственным содержанием, нарочито далеким от исходного замысла.

Единственное, чем на протяжении второго выпуска дорожили «Старые песни о главном», было связано с темой медиа. Это проявлялось не только в детальном воссоздании декораций телевизионных передач шестидесятых годов, но и в постоянном заглядывании за рамки телекадра, в трепетном показе телевизионной «кухни». На экране то и дело возникали суетящиеся гримеры, готовящие исполнителей к эфиру; в кадр попадали громоздкие телекамеры на правах «живых

(12) Композитор – А. Островский, автор слов – Л. Ошанин. Песня из цикла «А у нас во дворе» (1962).

(13) Композитор – М. Фрадкин, автор слов – Л. Ошанин.

свидетелей» прошлого; герои-обыватели с пиететом наблюдали за героями-кумирами по телевизору. Современное телевидение как бы окуналось в ностальгию о собственном прошлом, которое было наполнено подвижническими идеями и столь далеко от прагматизма нового контекста.

Общим местом стало обозначать «Старые песни о главном» в качестве первого проекта, пробудившего массовую ностальгию по советскому прошлому. Но мало кто присматривается к эволюции этого телепроекта, который к третьему выпуску стал «поминками» по советской культуре. От былой умильной ностальгии не осталось и следа. Место тоски по былому «прекрасному веку», отчетливо считываемой в первом выпуске, заняла тотальная ирония. Лекала, казалось бы, оставались по-прежнему хорошо узнаваемыми, но вот готовый продукт уводил прочь от формата идиллической ретроспективы. Главным признаком свершившейся подмены концептуальных установок стало то, что телевидение начало высмеивать само себя. Вышеописанный пиетет в отношении медиа в третьем выпуске телепроекта рассыпается на глазах, принципы новой индустрии поглощают магию старых медиа, место реконструкции занимает тотальная деконструкция.

Обозначенное развенчание последних идеалов проявляется, во-первых, в вышеупомянутой тенденции переозвучивания сцен из одних фильмов музыкой из совершенно других источников. Происходит искусственное скрещивание различных контекстов, но при этом редко возникают какие-либо новые, дополнительные смыслы. Расцветает принцип игры ради игры. Во-вторых, снимается и развенчивается сама магия медиа. Если во втором выпуске отчетливо присутствовал пиетет в отношении советского телевидения, то весь третий выпуск строится на нарочитой десакрализации ауры медиа как таковой. Ярким примером этого становится номер с Валерием Меладзе, исполняющим песню «Звездочка моя ясная».

Звучание песни начинается после знаменитых телефонных реплик Мимино, роль которого примеривает на себя певец. Он предстает в любовно воссозданном номере советской гостиницы, обставленном с характерными предметами: шторами, торшером, пледом на кровати и граненым графином на столике. Но неожиданно певец отделяется от этого интерьера и начинает воспарять вверх, а другая камера, располагающаяся еще выше, показывает, что певец

Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

вместе с оператором поднимаются краном над декорацией. Столь тщательно воссозданный интерьер оказывается не более чем картонной бутафорией. Столь же бутафорской, искусственной начинает выглядеть и пластика Меладзе перед камерой – «движение души», которое пытается жестами передать Меладзе, дезавуируется вместе с «демонстрацией» исходного контекста. Однако на этом режиссерская фантазия не останавливается, и в следующем эпизоде Меладзе предстает в белоснежном костюме, окруженный сонмом тел танцовщиц в костюмах бразильского карнавала.

Такое прочтение диссонирует сразу со всеми смыслами изначального содержания песни. Во-первых, оно никак не сочетается с балладным характером музыки. Во-вторых, оно полностью нивелирует смысл слов, когда любовное признание-оплакивание сопровождается визуальным рядом, подразумевающим безудержное карнавальное веселье. Лирическая исповедь реконструируется по законам телесной оргии, обесценивая любые ностальгические чувства по советскому прошлому. Но самое примечательное заключается в том, что Валерий Меладзе так и не выходит из образа «печального рыцаря», всем своим обликом демонстрируя полный разрыв между смысловым наполнением и внешним антуражем исполняемой композиции. Рвется не только связь времен, но и логика воплощения художественного образа. Однако этот факт уже мало кого волнует, так как по законам новой игры в художественном образе важна прежде всего его зрелищность, а не достоверность и тем более искренность.

Заключение

Характеризуя состояние современной популярной музыки, Жан Хогарти приходит к выводу, что «мы живем в эпоху ретрокультуры, которую заполнили призраки прошлого популярной музыки» [24, с. 2]. В своей монографии исследователь подробно анализирует экономические, политические и экзистенциальные причины произошедшего поворота, когда современное поколение ностальгирует по тем временам, в которых ему даже не довелось жить, и создает свое собственное футуристическое прошлое.

Сопоставив драматургические подходы к музыкальному номеру в оригинальном и реконструируемом контексте «Старых песен...», мы

выявили важный концептуальный сдвиг в отношениях современности с советским прошлым. От умиленного, во многом наивного и добродушного взгляда на героев советского времени, от буколического переименования их мотивационных установок «Старые песни о главном» приходят к тотально ироничной деконструкции всех исходных контекстов и смыслов. «Эта ирония – по мнению Марка Липовецкого – мягкая и привлекательная: она должна помещать постмодернистские кавычки вокруг „заимствованных“ аспектов системы соцреализма и сглаживать швы между этими элементами и другими компонентами, вовлеченными в производство массовой культуры» [25, с. 358].

В первом выпуске как бы невзначай подменялись профессии песенных героев и их морально-нравственные ориентиры. Второй выпуск наряду с этим стал активно внедряться в структуру художественного текста, для внешней достоверности привлекая «живых персонажей» прошлого и предметы материального быта. Но уже на этом этапе стали очевидны проблемы с воссозданием духа минувшего времени, за счет которого первый выпуск так остро резонировал в массовом сознании. В попытке нивелировать на глазах рассыпающуюся картину мира, к третьему выпуску создатели программы приходят к идее окончательного отказа от цельности художественного образа, заменяя ее экстравагантным визуальным пиршеством по мотивам максимально широкого спектра музыкальных и кинематографических произведений советского времени. В итоге то, что начиналось как ностальгия по советскому времени, незаметно трансформировалось в тотальную деконструкцию этой ностальгии. Герои советских песен и фильмов предстали в виде паноптикума причудливых персонажей, казалось бы, хорошо узнаваемых, но лишившихся своей органичности, одухотворенности и убедительности. Вместе с ними своей ауры лишились и песни, потерявшие изрядную долю эмоционального потенциала, превратившиеся в благозвучный фон для хаотичного нагромождения киноцитат. Таким образом, вместо обстоятельного и обаятельного ретро телепроект вылился в стихийный постмодернизм в формате популярной культуры.

Телепроект «Старые песни о главном»:

судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

Список литературы:

- 1 Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: Изд. СПбГУКИТ, 2003. 92 с.
- 2 Бойм С. Советские песни: «Спокойной ночи, родина», «Гуд бай, Америка»: опыт сравнительной мифологии // Культурологические записки. В. 13. М.: ГИИ, 2011. С. 382–394.
- 3 Гладильщиков Ю. Игры в ящик // Итоги, 19.01.1998, № 1.
- 4 Гурьев С. Двадцать шесть попсовых эмиссаров // Новая газета, № 2, 13.01.1997.
- 5 Гурьев С. Попса на полустаночке. «Старые песни о главном-3» в Новый год на ОРТ // Новая газета, 12.01.1998.
- 6 Гонтер Х. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. М., 1997, № 4. С. 46–61.
- 7 Дружкин Ю.С. Была ли Клавдия Шульженко философом? Антропологические аспекты отечественной эстрадной песни // Художественная культура, 2018, № 2. С. 220–247.
- 8 Дружкин Ю.С. Метаморфозы телепесни. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2012. 184 с.
- 9 Дубин Б. Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года // НЛО, 2006, № 2 (78). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения 04.05.2019).
- 10 Живов Д.С. Киномюзикл. Зарождение и развитие жанра // Музыка и время, 2017, № 5. С. 10–14.
- 11 Кондаков И.В. Феномен «эстрадности» в культуре оттепели // Художественная культура, 2018, № 4. С. 162–195.
- 12 Лелеко В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (вторая половина 1950-х – начало 1980х годов). Дисс... канд. культурологии. СПб., 2011.
- 13 «Нас не догонят!». Интервью Генерального директора «Первого канала» Константина Эрнста Миле Кузиной // Газета «Известия», 21.07.2004.
- 14 Петрушанская Е. О «мистической» природе советских массовых песен // Russian Literature. 1999, № XLV. Pp. 87–102.
- 15 Разлогов К. Вперед в прошлое // Искусство кино, 1997, № 3. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5> (дата обращения 10.05.2019).
- 16 Разлогов К. Жанр кризиса // Искусство кино, 1999, № 4. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1999/04/n4-article18> (дата обращения 10.07.2019).
- 17 Раку М.Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009, № 100. С. 184–203.
- 18 Розинер Ф. Советская волшебная массовая песня // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гонтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 1007–1009.
- 19 Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 471 с.
- 20 Сальникова Е.В. Телевидение для нас: три эпохи. Картина мира и организация экранной реальности // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. А.С. Вартанов. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 402–451.

- 21 Степанова Е.А. «Все проходит. Остается Родина – то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // *Лабиринт – журнал социально-гуманитарных исследований*. № 4, 2015. С. 28–42.
- 22 Тяжелникова В.С. Советская песня и формирование новой идентичности // *Отечественная история*, 2002, № 1. С. 174–181.
- 23 Усманова А. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // *НЛО*, 2004, № 69. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/povtorenie-i-razlichie-ili-eshhe-raz-pro-lyubov-v-sovetskom-i-postsovetskom-kinematografe.html> (дата обращения 17.07.2019).
- 24 Hogarty J. Popular Music and Retro Culture in the Digital Era. New York: Routledge, 2017. 139 p.
- 25 Lipovetsky M. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period // *Slavic and East European Journal*, 2004, Vol. 48, No. 3. Pp. 356–377.
- 26 Nadkarni M., Shevchenko O. Politics of Nostalgia in the Aftermath of Socialism's Collapse. F case for Comparative Analysis // *Anthropology and Nostalgia*. Ed. by O. Ange and D. Berliner. New York: Berghahn, 2014. Pp. 61–95
- 27 Oushakine S. “We’re Nostalgic but We’re Not Crazy”: Retrofitting the past in Russia // *The Russian Review*, 2007. Vol. 66, No. 3. Pp. 451–482.
- 28 Platt K. M. F. Russian Empire of Pop: Post-Socialist Nostalgia and Soviet Retro at the “New Wave” // *The Russian Review*, 2013. Vol. 72, No. 3. Pp. 447–469.

Телепроект «Старые песни о главном»:

судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры

References:

- 1 Berezovchuk L. *Zhanrovyy kanon myuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god* [The genre canon of musical in foreign cinema from 1972 to 2002]. St. Petersburg, SPbGUKIT Publ., 2003. 92 p. (In Russ.)
- 2 Boym S. Sovetskiye pesni: “Spokoynoy nochi, Rodina”, “Gud bay, Amerika”: opyt sravnitel'noy mifologii [Soviet songs: “Good night, motherland”, “Good-bye, America”: a comparative mythology essay]. *Kul'turologicheskiye zapiski* [Cultural notes]. Vol. 13. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2011, pp. 382–394. (In Russ.)
- 3 Gladilshchikov Yu. Igrv y yashchik [Playing with the box] // *Itogi* [Results], 19.01.1998, № 1. (In Russ.)
- 4 Guryev S. Dvadsat' shest' popovykh emissarov [Twenty-six pop emissaries]. *Novaya Gazeta* [The New paper], no. 2, 01/13/1997. (In Russ.)
- 5 Guryev S. Popsa na polustanochke. “Staryye pesni o glavnom-3” v Novyy god na ORT [Pops on a half-station. “Old songs about the main-3” on New Year's Eve on ORT] // *Novaya Gazeta* [The New paper], 12.01.1998. (In Russ.)
- 6 Gunther H. Poyushchaya rodina. Sovetskaya massovaya pesnya kak vyrazheniye arkhetaipa materi [The Singing Homeland. Soviet mass song as an expression of the mother's archetype]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. M., 1997, no. 4, pp. 46–61. (In Russ.)
- 7 Druzhkin Yu.S. Byla li Klavdiya Shul'zhenko filosofom? Antropologicheskiye aspekty otechestvennoy estradnoy pesni [Was Claudia Shulzhenko a philosopher? Anthropological aspects of the domestic pop song]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture], 2018, no. 2, pp. 220–247. (In Russ.)
- 8 Druzhkin Yu.S. *Metamorfozy telepesni* [The metamorphosis of television songs]. Moscow, Gumanitarnyy institut televideniya i radioveshchaniya im. M.A. Litovchina Publ., 2012. 184 p. (In Russ.)
- 9 Dubin B. Staroye i novoye v trekh teleekranizatsiyakh 2005 goda [Old and new in three television screens of 2005]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 2006, no. 2 (78). Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizatsiyah-2005-goda.html> (accessed 04.05.2019). (In Russ.)
- 10 Zhivov D.S. Kinomyuzikl. Zarozhdeniye i razvitiye zhanra [Cinema musical. The origin and development of the genre]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2017, no. 5, pp. 10–14. (In Russ.)
- 11 Kondakov I.V. Fenomen “estradnosti” v kul'ture ottepeli [The phenomenon of “variety” in the thaw culture]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture], 2018, no. 4, pp. 162–195. (In Russ.)
- 12 Leleko V. *Mifopoetika sovetskoy massovoy muzykal'noy kul'tury (vtoraya polovina 1950-kh – nachalo 1980-kh godov)* [Mythopoetics of the Soviet mass music culture (second half of the 1950s – beginning of 1980s)]. Dissertatsiya kandidata kul'turologii [PhD thesis]. St. Petersburg, 2011. (In Russ.)
- 13 “Nas ne dogonyat!”. Interv'yu General'nogo direktora Pervogo kanala Konstantina Ernsta Mile Kuzinoy [“Not gonna get us!” Mila Kuzina's interview with Konstantin Ernst, CEO of Channel One] // *Izvestiya* [The News], July 21, 2004. (In Russ.)
- 14 Petrushanskaya E. O “misticheskoy” prirode sovetskikh massovykh pesen [On the “mystical” nature of Soviet mass songs]. *Russkaya literatura* [Russian Literature]. 1999, no. XLV, pp. 87–102. (In Russ.)
- 15 Razlogov K. Vpered v proshloye [Step forward into the past]. *Iskusstvo kino* [The Cinema Art], 1997, no. 3. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5> (accessed 05/10/2019). (In Russ.)
- 16 Razlogov K. Zhanr krizisa [The genre of crisis]. *Iskusstvo kino* [The Cinema Art], 1999, no. 4. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/1999/04/n4-article18> (accessed 07/10/2019). (In Russ.)

- 17 Raku M.G. Poiski sovetskoj identichnosti v muzykal'noy kul'ture 1930–1940-kh godov: lirizatsiya diskursa [Looking for the Soviet identity in the music culture of 1930s–1940s: lyrization of discourse]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Observer]. 2009, no. 100, pp. 184–203. (In Russ.)
- 18 Roziner F. Sovetskaya volshebnyaya massovaya pesnya [Magical Soviet mass song]. *Sotsrealisticheskiy kanon* [Social-realistic canon], ed. H. Gunther and E. Dobrenko. St. Petersburg, Academic project Publ., 2000, pp. 1007–1009. (In Russ.)
- 19 Salnikova E.V. *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nyye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, heroes, plots]. Moscow, Publishing house LCI, 2008. 471 p. (In Russ.)
- 20 Salnikova E.V. Televideniye dlya nas: tri epokhi. Kartina mira i organizatsiya ekrannoy real'nosti [Television for us: three epochs. Picture of the world and the organization of screen reality]. *Televideniye mezhdru iskusstvom i massmedia* [Television between art and mass media]. Ed. A.S. Vartanov. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2015, pp. 402–451. (In Russ.)
- 21 Stepanova EA “Vse prokhodit. Ostayetsya Rodina – to, chto ne izmenit nikogda”: obraz Rodiny v sovetskoy pesne [“All things pass. Motherland remains – something that will never betray you”: image of the Motherland in Soviet songs]. *Labirint – zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy* [Labyrinth – social humanitarian research journal], no. 4, 2015, pp. 28–42. (In Russ.)
- 22 Tyazhelnikova V.S. Sovetskaya pesnya i formirovaniye novoy identichnosti [Soviet song and the formation of new identity]. *Otechestvennaya istoriya* [History of the Fatherland], 2002, no. 1, pp. 174–181. (In Russ.)
- 23 Usmanova A. Remyk kak forma istoricheskoy reinterpretatsii [Remake as a form of historical reinterpretation]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Observer], 2004, no. 69. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/povtorenie-i-razlichie-ili-eshhe-raz-pro-lyubov-v-sovetskom-i-postsovetskom-kinematografe.html>. (accessed 07/17/2019). (In Russ.)
- 24 Hogarty J. *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. New York, Routledge, 2017. 139 pp.
- 25 Lipovetsky M. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period. *Slavic and East European Journal*, 2004, vol. 48, no. 3, pp. 356–377.
- 26 Nadkarni M., Shevchenko O. Politics of Nostalgia in the Aftermath of Socialism's Collapse. A case for Comparative Analysis. *Anthropology and Nostalgia*. Ed. by O. Ange and D. Berliner. New York, Berghahn, 2014, pp. 61–95.
- 27 Oushakine S. “We're Nostalgic but We're Not Crazy”: Retrofitting the past in Russia. *The Russian Review*, 2007, vol. 66, no. 3, pp. 451–482.
- 28 Platt K. M. F. Russian Empire of Pop: Post-Socialist Nostalgia and Soviet Retro at the “New Wave”. *The Russian Review*, 2013, vol. 72, no. 3, pp. 447–469.