

Ключевые слова: поп-музыка, рок-музыка, родина, патриотизм, песня, Город золотой, Чудесная страна, Маленькая страна; Город, которого нет; Мой адрес — Советский Союз.

Журкова Дарья Александровна
кандидат культурологии, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, Москва
jdacha@mail.ru

Keywords: pop music, rock music, homeland, patriotism, song, Golden City, Wonderful Country, Little Country; The City That Does Not Exist; My Address is the Soviet Union.

Zhurkova Daria A.
PhD of Cultural Studies, senior researcher, The
State Institute for Art Studies, Moscow
jdacha@mail.ru

ЖУРКОВА Д. А.

Родина 2.0: МОТИВ ВЫМЫШЛЕННЫХ миров в постсоветской популярной песне

Статья посвящена поп- и рок-песням трех последних десятилетий, опосредовано затрагивающим понятие родины. Обозначаются концептуальные изменения, произошедшие в песенно-патриотическом дискурсе после распада СССР. Разбирается один из сценариев замещения прежде монолитного концепта родины. Этот сценарий связан с придумыванием фантазийных мест (стран и городов), которые подразумеваются лирическими героями по-настоящему своими и родными. В качестве анализируемого материала выступают песни групп «Аквариум», «Браво», «Ленинград», ВИА «Песняры», а также исполнителей — Жанны Агузаровой, Наташи Королевой, Алены Свиридовой, Игоря Корнелюка.

ZHURKOVA DARIA A.

Homeland 2.0: the Motif of Fictional Worlds in Post-Soviet Popular Music

The article focuses on pop and rock songs of the last three decades, mediated by the concept of the homeland. The conceptual changes that took place in the song-patriotic discourse after the collapse of the USSR are indicated. One of the scenarios for replacing previously monolithic concept of the homeland is analyzed. This scenario is associated with inventing fantasy places (countries and cities), which are implied by lyrical heroes truly own and native. As the research material are the songs performed by the groups Aquarium, Bravo, Leningrad, VIA Pesnyary, as well as singers Janna Aguzarova, Natasha Koroleva, Alena Sviridova, Igor Korneliuk.

Песни патриотической направленности всегда занимали привилегированную нишу в массиве советской музыкальной эстрады и были неотъемлемой частью идеологического дискурса. Сочинение песен о родине входило в круг профессиональных обязанностей членов Союза композиторов СССР, а наличие подобных песен в репертуаре любого эстрадного певца было непреложным условием его карьеры. Важнейшую роль в популяризации (пропаганде) патриотических песен играли средства массовой коммуникации: выпускались печатные издания (сборники нот, специальные рубрики в журналах), формировался особый песенный хронотоп на радио [2], [7], записывались многочисленные передачи на телевидении [1].

Вполне закономерно, что с распадом Советского Союза отлаженная патерналистская система, инициировавшая создание патриотических опусов, канула в Лету. Исчез идеологический заказчик (коммунистическая партия), оказалась в глубоком структурном и финансовом кризисе исполнительная организация (Союз композиторов), а главное, стремительно рассыпался концепт советской родины. Однако, несмотря на обозначенные обстоятельства, все это время песни о родине с той или иной регулярностью продолжали появляться и звучать, в том числе с большой сцены. Безусловно, они во многом изменили свой настрой и содержание, а палитра представлений о том, «с чего начинается» и где заканчивается родина, стала гораздо шире. Процесс «нишеизации» массовой культуры [7] начал проявляться и в содержательном разнообразии поп-песен.

Вполне закономерно, что с начала 1990-х годов песни, отсылающие к патриотическим чувствам и затрагивающие тему родины напрямую, стали крайне редко достигать верхних позиций отечественных

хит-парадов (исключение составляют несколько композиций группы «Любэ»). Но потребность в родном пространстве, где комфортно находиться как физически, так и морально — эта потребность отнюдь не исчезла, а наоборот, усилилась.

Поп-музыка, сознательно или нет, улавливала эту проблему поиска новой идентичности, новых ментально-ценностных ориентиров, необходимых как отдельному человеку, так и нации в целом. Одним из ответов на этот запрос стало гипертрофированное внимание к радостям и горестям будничного существования. Песни активно конструировали миры, лирические герои которых коротали время за чашкой чая (одноименная песня группы «Веселые ребята», 1987) и поеданием колбасы («Два кусочка колбаски», группы «Комбинация», 1993), завязывали отношения на узелках («Узелок», Алены Апиной, 1995), а потом расставались под «Дым сигарет с ментолом» (одноименная песня группы «Нэнси», 1992) — миры, в которых главней всего была «Погода в доме» (одноименная песня в исполнении Ларисы Долиной, 1997).

Однако в этот же период наряду с поэтизацией повседневности в поп-музыке усиливаются противоположные тенденции, связанные со стремлением оторваться от примет времени, уйти от «бытописания» и создать особые, далекие от реальности, пространства. Такое придумывание и бегство в воображаемые миры, которое, по сути, является обратной стороной тенденции «одомашнивания» песенного пространства, становится одним из самых востребованных средств ухода из реальности. В этом видится способ защиты от сотрясающих страну реформ, новых экономических отношений и нарастающей криминализации общества.

Огромным спросом начинают пользоваться песни, создающие свои собственные, зачастую выдуманные города и страны. «Розовый фламинго» (1994) Алены Свиридовой, «Этот город» (1995) группы «Браво», «Маленькая страна» (1995) Наташи Королевой, «Город, которого нет» (2000) Игоря Корнелюка — все эти шлягеры описывают вымышленные пространства. Но именно эти пространства лирические герои считают по-настоящему родными, упорно стремятся в них и «обживают» силой воображения.

Важно подчеркнуть, что поиск таких альтернативных пространств начался параллельно со стихийной деструкцией идеологически монолитного концепта родины. Это был двухсторонний процесс. С одной

стороны, примерно с середины 1970-х годов песни о родине уже теряют свойственный им прежде панорамный размах, все больше тяготея к камерности. «Патриотическая песня, — отмечает Юрий Дружкин, — насыщается лирическими интонациями, становясь более сердечной, приобретая характер личного эмоционального высказывания», из нее уходит «прямолинейная государственность, патриотический пафос» [4, с. 186]. Родина в песнях постепенно становится соразмерна обыкновенному человеку.

С другой стороны, герои лирических песен начинают активно моделировать свои собственные пространства бытия, зачастую вымышленные, нереальные, но крайне заманчивые и притягательные. Генетически эти пространства связаны с понятием родного места как некоего хорошо знакомого пристанища, но они теряют привязку к конкретным, реально существующим территориям и к реальности как таковой. Родину больше не выбирают — теперь ее все чаще придумывают.

Одними из первых знаменитых песен, в которых были воссозданы подобные вымышленные миры, стали «Город золотой» (композитор В. Вавилов, автор слов Ан. Волохонский, 1972) [5] в исполнении Бориса Гребенщикова и группы «Аквариум», а также «Чудесная страна» (композитор Е. Хавтан, авторы слов Ж. Агузарова, И. Понизовский, 1987) в исполнении Жанны Агузаровой и группы «Браво». В первом случае в качестве идиллического пространства подразумевается небесный Иерусалим, а во втором речь идет, скорее, о некоем курортном оазисе. При всей несхожести этих песен как в содержательном, так и музыкальном плане, они обнаруживают родство в самой идее ухода от реальности. Лирические герои обеих песен проникают в иные миры и делятся пережитым опытом духовного откровения.

О песне «Город золотой» сказано много, поэтому остановлюсь лишь на важных в свете данного исследования деталях. Особую роль в создании иного мироощущения в этой песне играет музыка. Она очень сдержана, аскетична по своему характеру, но малыми средствами добивается впечатляющей выразительности. Композитору Владимиру Вавилову удалось виртуозно стилизовать мелодию под старинную, написанную задолго до XX века. Автор музыки пользуется, казалось бы, простыми, в чем-то даже наивными приемами (секвенции, изобилие

секстовых ходов, распетые мелизмы, классическая гармонизация), но достигает с их помощью предельной искренности и проникновенности, погружает слушателя в неспешный темпоритм других эпох. Немаловажную роль в этой стилизации играет и аранжировка песни. В самой популярной интерпретации «Аквариума» песня исполняется в сопровождении акустической гитары и блок-флейты — инструментов, существовавших издавна и отнюдь не ассоциирующихся исключительно с рок-музыкой. Такая инструментовка звучит под стать музыке: пронзительно и лаконично.

Слова песни, с одной стороны, крайне символичны и наполнены глубоко религиозными смыслами. Но с другой стороны, для непосвященных эти слова загадочны и непонятны. Если не знать религиозного толкования образов, то перечисляемые животные кажутся не более, чем сказочными персонажами. Одно несомненно и схватывается вне зависимости от степени слушательской эрудиции — это то, что в песне воссоздается призрачный, хрупкий мир, сугубо внутренний и неосязаемый. Но именно этот мир подразумевается своим, хорошо знакомым и дорогим для лирического героя песни. По сути, «город золотой» становится метафорой не столько заповедного места, сколько особого состояния души — просветленной любовью, воспарившей и отрешенной от всего бренного.

Если «Город золотой» повествует об ирреальном пространстве, имеющем символическую укорененность в Священном писании, то в песне «Чудесная страна» воссоздаваемый мир подразумевается полностью фантазийным.

*Недавно гостила
В чудесной стране,
Там плещутся рифы
В янтарной волне.
В тенистых садах там
Застыли века,
И цвета фламинго
Плывут облака.
В горах изумрудных
Сверкает река,
Как сказка, прекрасна,
Как сон, глубока...*

Рисуется некий курортный оазис, в котором одновременно присутствуют янтарные волны, тенистые сады, облака цвета фламинго, изумрудные горы, река и блестящая луна. Очень сочные, красочные прилагательные, сочетание разнородных элементов ландшафта (сады и горы, река и рифы, подразумевающие море) — все это свидетельствует о стремлении перечислить как можно большее количество природных красот, неважно, совместимых друг с другом или нет. Однако упоминание сна и сказки снимает с авторов необходимость быть правдоподобными и погружает слушателя в атмосферу мечты, «сна наяву». Помимо невероятного пейзажа в песне не описывается каких-либо других особенностей искомой страны, но именно она настойчиво объявляется лучшей: «Меня ты поймешь / Лучшей страны не найдешь». Трудно недооценить, как за полвека изменилось понимание лучшей страны — от горделивого обзора многочисленных примет необъятной реальной родины (например, в «Песне о Родине» из к/ф «Цирк», композитор И. Дунаевский, автор слов В. Лебедев-Кумач, 1937) [3] оно пришло к вальжному любованию красотами некоего абстрактного курорта, вне государства, социума, даже конкретной географии.

Музыка песни в какой-то степени поддерживает описываемый в тексте оазис с помощью покачивающегося, синкопированного аккомпанемента, терпких соло саксофонов в проигрышах и завораживающего, потустороннего в своих переливах, тембра голоса Жанны Агузаровой. Но в то же время песня написана в миноре и в ней преобладают нисходящие интонации. Так, восходящие начальные фразы в куплете постоянно «гасятся» ниспадающим окончанием и даже призывно-скандирующие возгласы припева строятся на изломанных нисходящих хроматизмах. Повторение куплета и припева песни два раза без каких-либо изменений, скорее всего, обусловлено необходимостью продлить время ее звучания. Но этот прием создает двойственный эффект: с одной стороны, убаюкивает подобно гипнозу, а с другой — рождает ощущение, что за обрисованным крохотным оазисом ничего и нет, за ним — пустота.

Нельзя не вспомнить, что и «Город золотой», и «Чудесная страна» прозвучали в фильме Сергея Соловьева «Асса», во многом благодаря чему и стали известны самой широкой публике. «Город золотой» звучит в эпизоде, когда Бананан и Алика едут в вагончике по ка-

натной дороге. Музыка и визуальный ряд удивительно гармонично дополняют друг друга. Камера плавно панорамирует город, создавая ощущение парения в невесомости. Среди пасмурного осеннего пейзажа из крыш домов и голых деревьев в какой-то момент возникают позолоченные купола храма. Тем самым религиозная метафоричность текста получает визуальное продолжение. Влюбленные герои сидят в тесном вагончике друг напротив друга, внешне никак не проявляя своих чувств, но тем не менее эта прогулка, во многом благодаря саундтреку, становится одним из самых романтических и умиротворенных эпизодов фильма.

Тут, как в очень многих других случаях, пространство киногероев совершенно не совпадает с пространством песни: нет ни города золотого, ни прозрачных ворот, ни сакральных разумных животных, ни звезд. Все это есть только в их внутреннем мире, притом именно их мире на двоих, где-то между их душами, пока они существуют в унисон и в отрыве от очень противоречивой, абсолютно дисгармоничной реальности зимней Ялты. Таким образом, в «Ассе» город золотой (который в песне абсолютно реален, во всяком случае нет никаких указаний или намеков на его внутренне-духовный статус, и только) оказывается перекодированным в образ внутреннего мира влюбленных и обреченных героев. А, как показывает на протяжении всей картины Соловьев, в реальности никакого города золотого все-таки пока нет. Его предстоит созидать.

Песня «Чудесная страна» звучит в финале «Ассы», в сцене, когда Алика, убившая Крымова, после допроса собирается отправиться в тюрьму. Главная героиня проходит через унижительную сцену, где она полуголая ждет, пока сотрудница милиции методично прощупает и выдаст ей одежду. Заглавная фраза песни — «Недавно гостила в чудесной стране» — в новом контексте воспринимается крайне символично. Именно в чудесной стране гостила Алика, познакомившись и общаясь с Банананом. Песня звучит как воспоминание о яркой, но быстро и драматично оборвавшейся истории двух влюбленных. Неприглядная и жестокая действительность противопоставляется миру сладкой, манящей песенной фантазии.

«Город золотой» и «Чудесная страна» популяризировали тему вымышленных миров, которая в 1990-х годах дала целый ряд хитов. Несмотря на всю стилистическую и содержательную несхожесть

отдельных песен, их объединяет идея конструирования особого пространства — пространства, в котором герои счастливы, которое они ощущают по-настоящему своим и куда стремятся изо всех сил. Это может быть одухотворенный город, нарисованный, словно «мелом на стене» («Этот город» группы «Браво»), сказочная страна, где душе «всегда светло и ясно» («Маленькая страна» Наташи Королевой), загробный мир — «царство приведенный», где можно «не думать о разлуке и не маяться от скуки» («Розовый фламинго» Алены Свиридовой). Или же это пространство постижения смысла жизни, где «горит очаг, как вечный знак забытых истин» («Город, которого нет» Игоря Корнелюка).

Особенности этих вымышленных мест зачастую определяются тем, от имени кого поются эти песни и какова их музыка. «Этот город» (композитор Е. Хавтан, автор слов В. Жуков, 1995) во многом продолжает линию «Чудесной страны», «оживляя» с помощью красочно-метафоричных эпитетов на этот раз урбанистические объекты («Голубые тротуары, синие цветы, / Ярко-желтые трамваи, розовые сны»).

Судя по образности мышления, город видится глазами творческого человека, то ли художника, то ли поэта. Недаром к его образу примешивается мотив странничества: «Я, пожалуй, отпущу попутный ветер / И останусь навсегда». Но слишком велика вероятность того, что город является вымышленным, существующим исключительно в воображении лирического героя. Останется ли он в этом городе надолго? Вряд ли — говорит музыка. Подвижный темп и непрерывающаяся ритмическая пульсация дают понять, что путешествие героя в скором времени продолжится, так как его предназначение как раз и заключается в том, чтобы придумывать различные волшебные миры. Успех данной композиции и группы «Браво» в целом был обусловлен тем, что в разгар экспансии западных бизнес-стратегий возник типаж героя художника, романтика и мечтателя. Героя, предельно далекого от стандартов новых экономических отношений; он противопоставляет материально-статусному успеху ценности свободы, творчества и путешествия по миру. (Эти же мотивы звучат в большинстве самых известных песен группы: «Любите, девушки», «Ветер знает», «Дорога в облака», «Оранжевый галстук» и др.)

Героиня Наташи Королевой в «Маленькой стране» (композитор И. Николаев, автор слов И. Резник, 1995) выбирает в качестве способа

ухода от реальности образ страны из детской сказки. Песня исполняется от имени девочки, мечтающей о своем собственном, приватном «безоблачном» мире. Героиню отнюдь не устраивает ее нынешнее окружение («Льет за окошком дождь осенний, / Дома сию одна»), и она рисует в своем воображении страну, населенную сказочными персонажами («звери с добрыми глазами»), гарантирующую вечное блаженство («Там, где всегда светло и ясно, / Там, где всегда весна») и личное счастье («Там ждет меня красивый мальчик / На золотом коне»). Такой универсальный, уютно-беспроблемный образ рая оказывается востребован как маленькими, так и «большими» девочками. Довершает иллюзию доброй сказки музыка с предельно ясной гармонической и интонационной структурой, а также аранжировка, тембрально колоритная, изобилующая лапидарными подголосками.

Гораздо более сложным и неоднозначным представляется пространство, обрисованное в «Розовом фламинго» (1994) Алены Свиридовой. Так и остается под вопросом, насколько положителен в своей природе тот мир, куда настойчиво зовет своего визави лирическая героиня песни. Она предстает в роли медиума между двумя мирами, выступает в образе инферального проводника, наделенного сверхвозможностями («Может в жизни прошлой, мне трудно вспомнить, / Думай о хорошем, я могу исполнить»). Розовый фламинго понимается как символ заповедности, избранности того мира, в который отправляются герои песни. Влечет их туда, прежде всего, возможность отключиться от проблем и пустоты обыденной жизни:

*Ты узнаешь, что возможно здесь не думать о разлуке;
И не вздрагивать тревожно, и не маяться от скуки;
И не помнить о расплате, не играть и сбросить маску,
Мы найдем любовь и ласку.*

В предпоследней строфе звучит намек, что все эти привилегии подразумеваются заведомо «встроенными» в иную реальность, не требующими какой-либо платы. Так ли это, остается загадкой. Музыка песни часто замыкается на одной интонации и все время ходит по одному и тому же мотивному кругу. Такой прием отсылает к шаманству, некоему ритуальному действию, где неизменно повторяющийся мотив призван вызвать транс, усыпить бдительность. Но при этом от банальности мелодическую линию спасает прихотливый ритми-

ческий рисунок, к концу каждой фразы припева «закручивающийся» в скороговорку.

Наконец, совсем ирреален мир в песне-притче Игоря Корнелюка «Город, которого нет» (2000). Как и «Город золотой», эта песня повествует не о конкретном городе, а описывает путь к постижению смысла жизни, своего предназначения с пониманием того, что искомое знание (откровение) если и существует, то находится за пределами обыденной реальности. Казалось бы, вот он город, он виден — но он все равно бесконечно далек, так как расстояние измеряется не километрами и не шагами, а действиями, позициями, ценой бескомпромиссности, жажды отмщения, ценой предательства любви ради мести и т.д. Автор слов Регина Лисиц пользуется очень простыми, даже банальными метафорами («Там для меня горит очаг, / Как вечный знак забытых истин»), но музыка Игоря Корнелюка заставляет забыть об этом, подключая слушателя к переживанию глубокой драмы необратимых утрат.

Композитор проявляет себя как мастер переплетения различных стилистических средств. Во вступлении на фоне хрестоматийной гармонической фигурации звучит соло электрогитары. Оно начинается с традиционного для романсовой музыки хода по звукам тонического квартсекстаккорда, но в конце фразы «повисает» на неустойчивой седьмой ступени. Таким образом, буквально в первых тактах смешиваются три разных стиля: на аккомпанемент поп-песни накладываются интонации городского романса, исполняемые тембром из рок-музыки. Основная мелодия строится на вопросно-ответных интонациях. Вторая половина фразы все время уходит вверх на длинную ноту, расставляя смысловые акценты в тексте, меж тем как первая половина фразы как бы крутится вокруг своей оси. Сама по себе мелодия распевная, неторопливая, «зависающая» на длинных нотах, воплощает в своей структуре движение через преодоление, что полностью отвечает содержанию текста песни.

Противовесом размерности основной мелодической линии выступают тревожные, ритмически и интонационно напряженные подголоски. Они неуклонно расширяют диапазон основной мелодической линии, возгоняя ее напряжение и обнажая в ней человеческое, мирское начало, несмотря на всю философскую сдержанность слов. Наконец, в кульминации, исчерпав ресурсы интонационно-тем-

брального наращивания фактуры, Корнелюк дает соло электрогитары в лучших традициях мотивной разработки. Оно звучит подобно бессловесному речитативу, досказывающему все то, что заложено в тексте между строк. Задуманная как поп-шлягер композиция вырастает в насыщенную, полифоничную партитуру, не теряя при этом простоты восприятия и убедительности.

Повторюсь, что по своему текстовому содержанию «Город, которого нет» напрямую наследует тематику песни «Город золотой». Пусть в новом шлягере и нет привязки к конкретным религиозным образам, но его содержание также связано с поиском некоего обетованного пространства. Однако музыка двух композиций различается соответственно времени написания. От умиротворенности «Города золотого» не остается и следа, слишком противоречивой и драматичной стала окружающая реальность.

Недаром «Город, которого нет» звучит в качестве саундтрека к ключевому телепроизведению постперестроечной эпохи — сериалу «Бандитский Петербург» (реж. В. Бортко, 2000). В его первой части, с катастрофическим финалом и гибелью двух главных героев, эта песня, с одной стороны, обозначала невозможность гармоничной развязки, предчувствие несчастья, даже прощание с надеждами. С другой стороны, в этом жестоком мире, с перевернутыми полюсами добра и зла, пронзительность песни, подлинность переданных в музыке эмоций, становились единственным, пусть и призрачным, оазисом человечности. Песня символизировала само сознание необходимости иметь духовное пристанище, мир, альтернативный насквозь криминальной действительности, явленной в то время не только в сериале, но и в самой жизни.

Итак, как мы могли заметить, образы родных миров, создаваемые в песнях, словно находятся в полемическом диалоге с кричаще дисгармоничной российской реальностью конца XX века. И в большинстве случаев будет некорректно говорить об эскапизме именно потому, что песни разомкнуты в нашу несовершенную действительность, ориентированы на обсуждение картины реального мира.

Воссоздаваемые в песнях виртуальные миры сплошь и рядом оказываются далеко не безоблачными. Потеря чувства принадлежности к какому-либо конкретному месту может обернуться созданием виртуальной реальности, балансирующей между интернет-троллин-

гом и алкоголизмом. Речь идет о хите «WWW» (2002) Сергея Шнурова и группы «Ленинград». Звучащая рефреном строка «мой адрес не дом и не улица» — прямая цитата из шлягера советских времен «Мой адрес — Советский Союз» (композитор Д. Тухманов, автор слов В. Харитонов, 1972). Две композиции на одну и ту же тему, написанные с разницей в тридцать лет, заведомо претендуют на сопоставление. Вернее, Шнуров на него напрашивается и им бравивирует.

Начнем сравнение с характеристики лирических героев. Герою песни «Мой адрес — Советский Союз» мыслится человек, для которого «не личное главное, а сводки рабочего дня»; который полностью пренебрегает собственными интересами ради большого общего дела. Он ощущает себя, прежде всего, частью огромной системы, занятой построением «светлого будущего». В 1970-х уже не так много советских людей в своей личной биографии были готовы искренне воплощать эту жизненную модель. Легкий и даже легкомысленно игровой характер музыки предназначался скорее для того, чтобы слушатель мог без натуги «проглотить» идеологию слов, не относясь к ней серьезно и не слыша по-настоящему серьезного отношения лирического героя к «моему адресу». Танцевальные ритмы должны были заглушить идеологический текст, сделать позицию героя скорее игровым освоением идеологических требований к личности, а не подлинной жизненной стратегией.

«WWW» в свою очередь, исполняется от лица шептунского гуляки, который в пьяном угаре пытается иронизировать над собой и над миром с помощью отсылы к виртуальной реальности. Предполагается, что лирический герой в виртуальной реальности пребывает постоянно, только эта реальность не компьютерная, а алкоголическая. Однако за приемами иронической постмодернистской игры со смыслами прячутся куда более серьезные проблемы, чем может показаться при первом приближении. За бесшабашным юродством скрываются, на мой взгляд, глубоко личные счеты с советским прошлым и чувством родины в том числе.

Несмотря на бойкий, задиристый характер и музыки, и ее героя, содержание песни представляется далеко не радужным. Возникает особый тип смеха — пляски «на костях», на развалинах как личной судьбы, так и судьбы страны в целом. Судьба героя сводится к беспросветному пьянству и припоминанию деталей своих походов.

А судьба страны — это прощание с советским наследием. Если раньше «не дом и не улица» были синонимом «единого, общего дома-страны, родственного и близкого в любой точке необъятного пространства СССР» [6, с. 115], то теперь отсутствие постоянного места жительства намекает, скорее, на бездомность героя. Привязка к конкретному городу звучит как горькая издевка, так как адрес подразумевается заведомо выдуманным, виртуальным, существующим, максимум, только в интернете. Более того, вместо прежнего Ленинграда новое название города сводится к трем согласным — СПб, напоминающим, с одной стороны, о советских аббревиатурах, а с другой — о скорости современной жизни, в которой стремительно ужимаются как слова, так и смыслы. Наконец, в завершении песни звучит характерный возглас: «Даешь интернет, б...», который становится саркастическим парафразом на лозунги советских агитплакатов.

Нельзя не заметить разницы и в музыкальной организации двух песен. Казалось бы, обе они написаны в подвижных темпах и подразумевают коллективное исполнение несмотря на то, что формально поются от первого лица. Однако при внешней схожести эти пункты обнаруживают принципиальные внутренние различия. В советском шлягере подвижный темп и непрерывная ритмическая пульсация передают ощущение рабочей занятости героя, его погруженности в трудовые будни. Вместе с тем вокальная партия изобилует лирическими интонациями, а в купе с нежными тембрами голосов «Песняров» уравнивает производственную целеустремленность героя, придавая его образу пусть и не индивидуальность, но определенную задушевность. В современном хите речь главного героя сводится к скандированию и напоминает речовку. Куплет, построенный на яркой ритмической фигуре, не требует вокализации. С одной стороны, он звучит жизнеутверждающе и вызывает безотчетное желание подпевать, с другой стороны, в нем легко проступает агрессивное начало.

Ансамблевый характер исполнения в первом случае обусловлен стилистикой ВИА и намерением создать ощущение коллективной общности, правда, скорее музицирующей молодежи, нежели работающей где-нибудь на «стройках социализма». Во втором случае роль коллектива играют виртуозные соло духовых инструментов. Однако цель коллективной деятельности изменилась до неузнаваемости.

Если раньше формально подразумевалось, что все вместе дружно работают, то теперь — дружно пьют.

Если иметь в виду традиционалистский, сформированный в советской официальной культуре концепт родины, неотделимый от концепта патриотизма, то все вышеописанные песни следует ему скорее противопоставлять. Однако парадокс заключается в том, что в постсоветской реальности песни, пытающиеся выстроить свои собственные вселенные, далекие от реальной действительности, гораздо честнее работают с понятием родного, по-настоящему близкого пространства, нежели бесчисленные современные композиции с ярко выраженной патриотической тематикой.

Устройство вымышленных миров как в зеркале отражает особенности реального мира. Несуществующие миры, по сути, заполняют «ментальные бреши» в существующей действительности, сигнализируют о том, чего остро не достает в реальности. Спросом пользуются понятия, связанные с духовным поиском («Город золотой», «Город, которого нет»), творческой свободой («Чудесная страна», «Этот город»), поведенческой раскрепощенностью («Розовый фламинго», «WWW») и личным счастьем («Маленькая страна»). Для героев всех этих песен воссоздание желанного для жизни пространства начинается с его умозрительного моделирования, а в конечном итоге только в этом пространстве им и оказывается возможным существовать.

Таким образом, чувства сопричастности, собственной востребованности и полноты жизни отрываются от географических мест, находя свое выражение в индивидуальных фантазиях. Больше нет крепко сплоченного, укорененного на конкретных широтах национального или государственного сообщества. Теперь расцветают исключительно индивидуальные, сочиняемые миры, которые создаются, по аналогии с технологией «Web 2.0», самими же героями-«пользователями». Но именно эти миры, альтернативные официально-патриотическому дискурсу «родных просторов», собирают вокруг себя новые общности. Рассматриваемые песни сделались столь популярны не в силу случайности, но потому, что им удалось в концентрированном виде предложить свой ответ на вызовы крайне сложной и противоречивой современной эпохи.

Список литературы:

- 1 Генина Л. С песней наедине // Советская музыка, № 3, 1978. С. 16–28.
- 2 Горяева Т. «Великая книга дня...» Радио и социокультурная среда в СССР в 1920–30-е годы // Советская власть и медиа. Сб. статей под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнгген. СПб.: Академический проект, 2005. С. 59–75.
- 3 Гюнтер Х. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. М., 1997, № 4. С. 46–61.
- 4 Дружкин Ю. С. Песня как социокультурное действие. М.: ГИИ, 2013. 225 с.
- 5 Зеев, Гейзель (Владимир). История одной песни. URL: http://www.israbard.net/israbard/pressview.php?press_id=1049809438. Дата обращения 28.07.2017.
- 6 Лелеко В. В. Мифопоэтический образ родины в советской песне 1940–1980-х годов // Вестник СПбГУКИ, № 4 (17) 2013. С. 112–116.
- 7 Петрушанская Е. М. Путь к утрате взаимности? О ценностях российской музыкальной культуры 1917–1970-х годов // Высокое и низкое в художественной культуре. Том II. Отв. ред. Ю. А. Богомолов. М., СПб.: Нестор-История, 2013. С. 139–178.
- 8 Стракович Ю. В. Современная цивилизация: демассификация художественного спроса // Художественная культура — электронный рецензируемый журнал, 2016 № 2 (18). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5040.html>