

Телемосты и звезды: зарубежная эстрада на телефестивале «Песня года»

Téléponts et stars : la musique pop étrangère au festival télévisé « La chanson de l'année »

Telebridges and stars: foreign pop music in the TV festival "Song of the year"

Daria Zhurkova

🔗 <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=944>

DOI : 10.35562/modernites-russes.944

Référence électronique

Daria Zhurkova, « Телемосты и звезды: зарубежная эстрада на телефестивале «Песня года» », *Modernités russes* [En ligne], 23 | 2024, mis en ligne le 30 décembre 2024, consulté le 26 août 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=944>

Droits d'auteur

CC-BY

Телемосты и звезды: зарубежная эстрада на телефестивале «Песня года»

Téléponts et stars : la musique pop étrangère au festival télévisé « La chanson de l'année »

Telebridges and stars: foreign pop music in the TV festival "Song of the year"

Daria Zhurkova

PLAN

Вступление: советская эстрада
Дружба народов
Вопросы географии и репертуарной политики
Долгожданные кумиры
Советские ли?
Заключение

ТЕХТЕ

Вступление: советская эстрада

- 1 Зарубежная музыкальная эстрада присутствовала в жизни советских людей в очень дозированном виде¹. С позиции коммунистической идеологии советские исследователи и авторы популярной музыки проводили целенаправленное разделение между «правильной» массовой музыкой, которая служит «вращиванию» человеческих душ, и «вредоносной» буржуазной поп-музыкой, которая

...гипнотизирует [...] своими ритмами, оглушает чрезмерными по силе звучаниями, действует отупляюще на интеллект, пробуждает низменные инстинкты, доводит аудиторию до экстатического состояния, до массового психоза и, как следствие, уводит молодежь от реальной действительности, от коренных проблем переустройства мира, от классовой борьбы, наконец. [Фрадкина, 1977: 79]

- 2 Несмотря на подобные прокламации, а, возможно, и благодаря им, рядовые советские люди имели представление о западной поп-музыке, любили, слушали ее [Юрчак, 2024; Карасюк, 2022].
- 3 Помимо нелегального рынка грампластинок [Гогоберидзе, 1964: 3], привезенных из-за рубежа и сделанных с них копий на рентгеновских снимках («музыка на ребрах»), а также ограниченных тиражей записей отдельных зарубежных исполнителей, выпускавшихся фирмой «Мелодия», большую роль в знакомстве советских граждан с зарубежной эстрадой играло телевидение. В период оттепели иностранные артисты иногда становились гостями телевизионного кафе «Голубой огонек»; например, сохранились (и доступны на интернет-канале Youtube) выпуски программ 1963 года с участием Лолиты Торрес, Ива Монтана и Симон Синьоре. В семидесятые годы выпускалось сразу несколько телепрограмм, в которых можно было услышать зарубежных эстрадных певцов: «Мелодии друзей», «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады», телевикторина «Артлото» и выпуски о гастролях этих артистов «Концерт после концерта». Помимо регулярных программ по советскому телевидению транслировались международные фестивали эстрадной песни в Сопоте (Польша), фестиваль «Золотой Орфей» (Болгария) и локальные фестивали в странах соцлагеря.
- 4 В данной статье процессы циркуляции зарубежной эстрады на советском телевидении будут исследоваться на примере, казалось бы, далеко не самой показательной программы — «Песни года», первый выпуск которой был записан 22 декабря 1971 года и вышел в эфир 1 января 1972. С одной стороны, этот телефестиваль позиционировал себя как телевизионный парад советской песни и вполне закономерно, что зарубежная эстрада не вписывалась в его репертуарную политику. Однако, с другой стороны, «Песня года» долгое время была одной из самых идеологически выверенных эстрадных телепередач, в которую, например, вплоть до 1987 года целенаправленно включались песни гражданско-патриотической тематики. Таким образом, вопрос международного взаимодействия и политического влияния Советского Союза за рубежом подспудно заявлял о себе и проявлялся на сцене концертного зала Останкино, где было записано большинство первоянварских выпусков «Песни года».

- 5 Цель статьи построить типологию музыкальных номеров, которые регулярно появлялись в «Песне года» и репрезентировали международные связи СССР. При анализе примеров мы будем учитывать следующие параметры: какие песни исполнялись, на каких языках и какие музыкально-стилистические качества в них превалировали². Особое внимание мы уделим способам проявления заграничности и несоветскости исполнителей.

Дружба народов

- 6 Первые выпуски телефестиваля «Песня года» использовали множество приемов активного включения зрителей в происходящее действие. В частности, в рамках телефестиваля устраивались внутренние мини-конкурсы, где различные группы зрителей могли проявить свои музыкальные способности и исполнить — когда из зала, а когда и прямо со сцены — какую-либо песню. Участниками одного из таких интерактивных конкурсов в «Песне-72» стали иностранные студенты, обучающиеся в советских вузах. Предваряя начало этого соревнования, редактор радиостанции «Юность» Рудольф Мануков сделал важное заявление о том, что «нашу советскую песню любит и поет не только наша молодежь, но и молодежь в любом конце нашей планеты». Подтверждением его слов стали выступления прямо из зала нескольких групп студентов. Среди исполненных ими песен оказались: эстрадно-шуточная *Ходит песенка по кругу* (О. Фельцман, М. Танич и И. Шаферан³), гражданско-комсомольская *Песня о тревожной молодости* (А. Пахмутова, Л. Ошанин), стилизованная под народную лирическую *Зачем вы, девочки, красивых любите* (Е. Птичкин, И. Шаферан) и детская азербайджанская песня *Sücalarım* (*Цыплятки*) (Г. Гусейнли, Т. Муталлибов, русский текст В. Радовильской), единственная, исполненная на двух языках.
- 7 Вокалисты-любители иногда опаздывали со вступлением, с трудом попевали за темпом песни, путали слова и подсматривали текст по бумажке, пели с сильным иностранным акцентом. Но все эти «огрехи» любительского исполнения

превращались в достоинства, так как выступление подкупало непосредственностью, живой вовлеченностью и даже содержало режиссерско-постановочные находки. Например, когда в трио девушек славянской внешности, жалостливо выводящих «Ромашки спрятались, поникли лютики», буквально вклинивались — на словах «Зачем вы, девочки, красивых любите» — колоритные латиноамериканцы и афроамериканцы.

- 8 В импровизированном втором туре студенческого мини-конкурса на «Песне-72» участники поднялись на сцену и назвали свои страны. Их спектр оказался весьма широким и включал в себя государства Южной (Шри-Ланка) и Юго-Восточной Азии (Лаос), Южной (Колумбия) и Латинской Америки (Куба), Западной Африки (Нигерия), Ближнего Востока (Ирак) и Центральной Европы (Венгрия, Польша). В продолжение музыкальной части студентам предложили, посоветовавшись, исполнить одну песню всем коллективом. Формально выбранной самими участниками⁴ композицией стал *Гимн демократической молодежи* (А. Новиков, Л. Ошанин), который был подхвачен и исполнен всем зрительным залом под тугги эстрадно-симфонического оркестра. Этот громогласный финал придал всему студенческому конкурсу ярко выраженную идеологическую окраску, во многом притупив изначальное обаяние и непосредственность любительского музицирования.
- 9 Схожий репертуарный сценарий — сначала лирическая композиция, а потом песня ярко выраженного гражданского звучания — был повторен в «Песне-75», но уже с участием Большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Виктора Попова и детей чилийских патриотов. Именно так представила группу ребят в расшитых пончо соведущая телефестиваля Валентина Леонтьева⁵. Организаторы всеми силами пытались утвердить идею интернациональной дружбы детей. Во втором куплете песни *Улыбка* (В. Шаинский, М. Пляцковский) («От улыбки станет всем светлей, /И слону, и даже маленькой улитке») к солисту хора Диме Голову присоединился чилийский мальчик, а все дети стояли обнявшись. В финале второй песни — *Улица мира* (А. Пахмутова, Н. Добронравов)

(«Потому что дружба — сильное оружие, / Главное оружие на земле!») — и советские, и чилийские дети стояли попеременно и дружно хлопали в ладоши. Но скользящая по лицам детей камера выдавала «отсутствующие» лица чилийских гостей, растерянных и молчащих из-за незнания слов. И если со студенческой молодежью эффект интернационального братания удался, то в отношении детей он, очевидно, выглядел искусственным и натянутым.

- 10 Разумеется, вышеописанные примеры нельзя отнести к зарубежной эстраде, это, скорее, международные, идеологически окрашенные, связи на почве эстрадной музыки. Но уже в них проявляются две характерные черты. Первая связана с тем, что зарубежные исполнители поют не свои, национальные, а советские песни и поют их на русском языке. Вторая черта заключается в постоянном балансировании между лирической и гражданской тематикой в исполняемых композициях, причем политизированности репертуара не удастся избежать даже детским коллективам.
- 11 Забегая вперед, отметим, что в последующих выпусках «Песни года» обе эти особенности были завуалированы или устранены, например, из Чехословакии выступали с песнями своего национального композитора Карела Свободы. Порой иностранные артисты пели на своем родном языке, правда, предварительно зачитав перевод текста на русском.
- 12 Необходимость гражданско-патриотической тематики поначалу вуалировалась с помощью лирических интонаций. Так, в «Песне-71» в исполнении болгарского дуэта Маргариты Николовой и Георгия Кордова прозвучала пронзительная баллада Эдуарда Колмановского *Алеша* (Э. Колмановский, К. Вашенкин) о памятнике советскому солдату в Болгарии. А югославский певец Мики Ефремович в «Песне-75» выступил с напевной и задумчивой *Московской серенадой* (Э. Колмановский, Л. Дербенев и И. Шаферан) этого же композитора. Однако уже к концу 1970-х годов непереносимое обращение иностранных певцов к композициям гражданско-патриотической тематики сходит на нет и полностью передается «на откуп» советским эстрадным певцам.

- 13 Примечательно, что в дальнейшем тема дружбы и солидарности народов воплощается в песнях, посвященных судьбам зарубежных революционеров и борцов за независимость. В «Песне-74» белорусский баритон Виктор Вуячич выступает с песней *Выстрадай, Чили* (И. Лученок, Б. Брусников), написанной в память о чилийском музыканте и борце за независимость Викторе Харе. В «Песне-81» Иосиф Кобзон исполняет песню *Памяти Че Гевары* (В. Мигуля, Н. Зиновьев) в знак несогласия со сносом памятника легендарному революционеру в Сантьяго. А в «Песне-82» Леонид Серебренников исполняет балладу-марш с испанским колоритом *Дон Кихоты* (О. Фельцман, Е. Долматовский), посвященную знаменитым участникам гражданской войны в Испании в 1936-1939 годах; в качестве героев, достойных подражания, упоминаются имена Эрнеста Хемингуэя, Пабло Неруды, Мате Залки и русского кинорежиссера Романа Кармена. Наконец, в «Песне-78» в исполнении ВИА «Пламя» звучит символическая альтернатива Гимну демократической молодежи – песня *Это говорим мы* (И. Мовсесян, Л. Ошанин), написанная специально к международному фестивалю молодежи и студентов на модный ритм румбы. Таким образом, эстафета интернационализма и солидарности с борцами за свободу всецело передается советским музыкантам, поддерживающим и романтизирующим разными средствами миф о мировой революции.

Вопросы географии и репертуарной политики

- 14 Далее необходимо приостановить повествование и объяснить, почему мы будем подразумевать под зарубежной эстрадой не только другие страны, но и некоторые союзные республики.
- 15 На Втором Пленуме правления Союза композиторов СССР, который состоялся в феврале 1975 года в Киеве, многие композиторы и музыковеды высказались о необходимости «расширения географии» «Песни года», включении в ее программу певцов и композиторов всех союзных республик⁶. Реакцией на критику стало регулярное появление с тех пор в финальных концертах телефестиваля представителей Армении,

Грузии, Азербайджана, Казахстана, Узбекистана, не считая певцов и композиторов из Белорусской и Украинской ССР, которые и до этого момента активно приглашались в телепрограмму.

- 16 Однако в рамках этой статьи под зарубежной эстрадой будут подразумеваться те страны, которые были ориентированы в сторону Запада как законодателя моды и новых течений в поп-музыке. Какие-то из этих стран — страны Балтии⁷ (Литва, Латвия, Эстония) и Молдавия — входили в состав СССР. Другие — речь идет о Польше, Чехословакии, Болгарии, Югославии — входили в число стран Варшавского договора, в отношении которых долгое время использовался термин «страны бывшего соцлагеря».
- 17 Пожалуй, самую многочисленную группу иностранных исполнителей в «Песне года» составляли представители Латвии. Негласным «крестным отцом» латышских певцов был один из главных «хитмейкеров» позднесоветской эстрады Раймонд Паулс (Raimonds Pauls), который вывел за собой целую плеяду творческих коллективов. Маргарита Вилцане (Margarita Vilcane) и Ояр Гринбергс (Ojar Grinbergs) в «Песне-77» спели на латышском языке лирико-философский шлягер *О последнем листе* (*Par pēdējo lapi*) (Р. Паулс, Я. Петерс)⁸; ансамбль «Опус» в составе Мирдзы Зивере (Mirdza Zīvere) и Иманта Ванзовича (Imants Vanzovičs) в «Песне-84» разыграли шуточную песню о нерешительных влюбленных *Надо подумать* (З. Лиепиньш, В. Костров); группа «Ремикс» с солистом Родриго Фоминсом (Rodrigo Fomins) исполнила в «Песне-86» метафорическую рок-балладу *Путь к свету* (Р. Паулс, И. Резник). Произведения Раймонда Паулса также звучали в исполнении республиканских детских коллективов. Хор мальчиков специальной детской музыкальной школы имени Эмиля Дарзиня⁹ в «Песне-82» покорила публику вальсом *Я свинопас, овцепас* (*Es esmu cūkgans, aitu gans*) (Р. Паулс, Л. Бриедис) под джазово-хулиганский аккомпанемент автора песни, а детский вокальный ансамбль «Кукушечка» латвийского телевидения и радио исполнил шутивно-трогательную песню *Золотая свадьба* (Р. Паулс, И. Резник) о семейной идиллии бабушки с дедушкой.

- 18 От Литвы за историю телефестиваля выступили всего две певицы. Дважды на сцену концертного зала Останкино выходила Бируте Петриките (Birutė Petrikytė), во многом схожая по тембру голоса, артистическому темпераменту и даже внешности с Аллой Пугачевой. В «Песне-79» она исполнила лирическую балладу *Музыка любви* (А. Мажуков, А. Поперечный) об упоении чувствами, а в «Песне-81» — шлягер о роковом расставании *Заклятье* (Е. Мартынов, Н. Ислам, русский текст М. Курганцева). В этом же выпуске телефестиваля приняла участие другая литовская певица Гинтаре Яутакайте (Gintarė Jautakaitė) со стилизованной под русскую народную песню композицией *В горнице* (А. Морозов, Н. Рубцов) с отсылкой к образу матери и природными метафорами о жизненном пути.
- 19 Любимцем публики и регулярным участником «Песни года» был эстонский певец Яак Йоала (Jaak Joala). Его дебют в телефестивале состоялся в «Песне-78» с композицией *Солнечные часы* (В. Мигуля, И. Резник) о радости бытия и подчеркнуто оптимистичном взгляде на жизнь. В «Песне-79» и в «Песне-81» он исполнил композиции Раймонда Паулса: *Подберу музыку* (на слова А. Вознесенского) и *Я тебя рисую* (автор слов А. Дементьев), в которых любовные переживания подавались через призму творчества и творческой личности. Наконец, в «Песне-84» Яак Йоала предстал в образе музицирующего за роялем влюбленного, спев романтическую балладу *Сама любовь* (Д. Тухманов, И. Шаферан). Мы вернемся к выступлениям и личности этого певца чуть позже, а пока добавим, что от Эстонии в «Песне года» также принимали участие Тынис Мяги (Tõnis Mägi) с энергичным диско-хитом *Олимпиада* (Д. Тухманов, Р. Рождественский) («Песня-80») и Анне Вески (Anne Veski) с песней *Улыбка на всех* (В. Тоомеметс, Н. Денисов) о радостях дружбы.
- 20 Не менее влиятельным композитором был семикратный лауреат телефестиваля Евгений Дога, представлявший Молдавскую ССР. Однако, в отличие от Раймонда Паулса, «выводившего в свет» каждый раз новых исполнителей, произведения Евгения Доги в «Песне года» звучали преимущественно в исполнении его соотечественницы Надежды Чепраги. Порой она выступала в дуэте с советскими певцами: в «Песне-77» с Виктором Конновым

молдавская певица исполнила балладу о летчиках *Мне приснился шум дождя* (Е. Дога, В. Лазарев), а в «Песне-85» с Леонидом Серебренниковым — танго *Свидание с Москвой* (Е. Дога, М. Лаписова). Помимо любовных дуэтов Надежда Чепрага представляла песни о мире на планете. Причем, чем более пафосными, идеологически «правоверными» были их слова, тем более смелым — музыкальное решение, в котором могли проявляться элементы рок-музыки (токатный пульс электрогитары в *Человеческом голосе* (Е. Дога, Р. Рождественский), «Песня-83») или религиозного песнопения (молитвенная гимничность в *Счастья вам, люди* (Е. Дога, А. Дементьев), «Песня-86»). Только один раз из шести выступлений Надежда Чепрага пела в том числе на молдавском языке, когда в «Песне-82» исполнила композицию *Молдавские Кодры* (Е. Дога, В. Лазарев). В этом выступлении черты ее сценического образа (длинные распущенные волосы, приталенное платье до пола с расклешенными, расшитыми под народный орнамент, рукавами) и тематика песни (любование родным краем) во многом перекликались с дебютным выступлением Софии Ротару — украинской певицы с молдавскими корнями, которая в «Песне-73» вышла на сцену с песней Евгения Доги *Белый город* о столице Молдавии Кишиневе. Несмотря на то, что эта баллада была изначально написана на молдавском языке, в телефестивале она исполнялась на русском¹⁰. Единственной композицией Евгения Доги, прозвучавшей на сцене телефестиваля полностью на молдавском языке, стал танцевальный шлягер *Хоровод мира* (Е. Дога, Г. Водэ) в исполнении ансамбля «Контемпоранул» с солистом Штефаном Петраке в «Песне-80».

- 21 Другими молдавскими композиторами, чьи произведения периодически попадали в заключительные концерты телефестиваля, были братья Ион и Петр Теодоровичи и Анатолий Кирияк. Их песни исполняла София Ротару и зачастую на молдавском языке, что порождало особый налет заграничности в отношении к тому времени уже признанной звезды советской эстрады, о чем мы поговорим подробно чуть позже.
- 22 Среди стран, не входивших в состав СССР, своих певцов к участию в «Песне года» делегировали Болгария, Югославия, Польша, Чехословакия. Однако очень немногие из исполнителей

приезжали лично и выступали «живьем» на сцене концертного зала Останкино. В «Песне-75» это был югославский певец Мики Ефремович (Miki Jevremović), который помимо упоминавшейся Московской серенады спел залихватскую песню военных лет *Смуглянка* (А. Новиков, Я. Шведов)¹¹ в дуэте с Софией Ротару. На следующий год, в «Песне-76», Югославию представлял уже Миро Унгар (Miro Ungar), выступивший в двух лирических дуэтах. С Людмилой Сенчиной он исполнил любовную серенаду *Обещания* (М. Фрадкин, Р. Рождественский), а с Евгением Мартыновым — задушевную *Аленушку* (Е. Мартынов, А. Дементьев)¹².

- 23 Зарубежной звездой в «Песне-77» стала польская певица Анна Герман, которая по негласной традиции представила один номер сольно (*Один раз в год сады цветут* В. Шаинского и М. Рябина¹³), а другой — в дуэте с советским певцом Львом Лещенко (*Эхо любви* Е. Птичкина и Р. Рождественского). Показательно, что при всей несхожести этих композиций, обе воспевали трепетно-трагическое переживание любви. Наконец, в «Песне-78» принял участие чехословацкий певец Карел Готт (Karel Gott). В качестве сольного номера он представил «приторный» шлягер *Скрипка Паганини* (К. Свобода, А. Вознесенский), а в дуэте с Софией Ротару исполнил песню *Отчий дом* (Е. Мартынов, А. Дементьев).
- 24 После череды блестящих выступлений зарубежных звезд в «Песне года» наступает период затишья, когда на протяжении четырех лет певцы из стран, не входивших в состав СССР, в телефестивале фактически не участвовали¹⁴. А затем сразу в двух фестивалях — в «Песне-83» и «Песне-86» — состоялись телемосты с телестудиями Берлина (ГДР), Гаваны (Куба), Софии (Болгария), Праги (Чехословакия), Белграда (Югославия), Риги (Латвия), Варшавы (Польша).
- 25 В «Песне-83» по телемосту с ГДР с философской балладой *Leben* выступили Моника Хауф (Monika Hauff) и Клаус Дитер Хенклер (Klaus Dieter Henkler), представив ее содержание как «о самом дорогом, о мире». Музыканты скромно стояли в телестудии на фоне елки со свечами и пели о принятии жизни в каждом ее дне, транслируя умиротворенную атмосферу

рождественского уюта. В этом же выпуске телефестиваля кубинский дуэт в составе Мирты Медины (Mirtha Medina) и Альфреда Родригеса (Alfredo Rodríguez), наоборот, захватил телезрителей накалом страстей, представив мелодраматичный шлягер о расставании *Siempre es igual*, содержание которого было переведено предельно лаконично как «песня о любви». Столь же обтекаемо было озвучено содержание танцевального хита *Междучасие* в исполнении болгарского певца Василя Найденова. Эта композиция была проанонсирована как песня о хорошем настроении, хотя на самом деле в ней пелось об учениках, которые с нетерпением ждут перемены, чтобы повеселиться от души¹⁵. В финальном включении по телемосту к уже участвовавшим телестудиям Берлина, Гаваны, Софии подключилась телестудия Праги, и все участники концерта исполнили Гимн демократической молодежи, поочередно подхватывая куплет каждый на своем языке. Идеологическое содержание гимна на сей раз выглядело предельно условным, уступив место идее международного общения в прямом эфире.

- 26 В «Песне-86» география телемостов, с одной стороны, расширилась, включив телестудии Белграда и Варшавы, а, с другой стороны, замкнулась и переориентировалась на телестудии советских республик — Ташкента и Риги, в частности. Более русскоязычным стал и репертуар зарубежных звезд. Югославская певица Радмила Караклаич (Radmila Karaklajić), популярная в СССР с шестидесятых, исполнила песню Буду на стихи советского поэта-песенника Михаила Танича (композитор С. Алиева). В ней ультрамодное звучание, с подключением рок-стилистики и восточных мотивов в стиле диско, сочеталось с не менее модной темой веры в чудеса («Надо, надо, надо / Всюду, всюду, всюду, всюду, / Надо верить чуду, / Надо верить чуду!»), но поданной через благообразный образ мальчишки, который осуществил свою мечту и стал капитаном («Стал мальчишка капитаном, / И давно его качают / Вовсе не бумажные моря!»). По телемосту с Ригой уже упоминавшиеся подопечные Раймонда Паулса — группа «Ремикс» и детский ансамбль «Кукушечка» — пели тоже на русском языке. Только участники из польской телестудии — актер

Станислав Микульский (Stanisław Mikulski) и певицы Марыля Родович (Maryla Rodowicz) и Алиция Маевская (Alicja Majewska) — говорили на польском, за исключением пары приветственных фраз на русском Марыли Родович. В качестве музыкального номера был представлен клип Алиции Маевской на песню *Для новой любви* (*Dla nowej miłości*) (В. Корч, В. Млынарский). Советский переводчик опять же озвучил весьма далекую от первоисточника интерпретацию названия: *Вернется ли наша прежняя любовь*, совершенно умолчав о содержании песни, которая посвящена предвкушению новой любви и всепоглощающим чувствам. Трактовка любви в этой композиции была предельно далека от соцреалистического канона, так как понималась как главный смысл жизни, как чувство, которого и ждут, и боятся, и воспринимают как преобразующую силу. Весьма нетипичным было и музыкальное решение песни, построенное на оригинальном переключении темпов неспешного блюза и импульсивного диско. Однако с точки зрения техники телевизионной съемки клип был выдержан в стилистике скромных клипов польского ТВ¹⁶: снят одним кадром с крупным планом певицы и, по сути, никак не откликался на музыкальное развитие композиции.

- 27 Посредством телемостов певцы исполняли песни своих композиторов-соотечественников и поначалу часто на своем родном языке. Традиция пересказывать сюжет песни на русском языке остается, но часто ограничивается очень условным и приблизительным переводом, что, скорее всего, связано с «неудобством» истинного содержания песен с точки зрения соцреалистической эстетики.
- 28 Таким образом, в телемостах намечается принципиальный поворот, когда иностранными оказываются не только певцы, но и исполняемые ими песни. Другой вопрос, что этих певцов допускают до (теле)зрителя только посредством экрана, более того, нередко демонстрируя заготовленный видеоклип. То есть эффект непосредственного, прямого общения и со-творчества, от которого столь сильно зависит функционирование и восприятие музыкальной эстрады¹⁷, сводится к нулю. Вместо

международного общения посредством музыки возникает ситуация «телесмотрения» на звезд зарубежной поп-музыки.

- 29 Подводя промежуточные итоги, отметим, что большинство зарубежных исполнителей в «Песне года» пело на русском языке. До начала восьмидесятых исполнить композицию на родном языке могли только певцы из республик, входивших в состав СССР. Но даже в этом случае песня или исполнялась сразу на двух языках (покуплетно), или перед ее исполнением зачитывался полный перевод на русском языке. Певцы из союзных республик были в более привилегированном положении и потому, что могли себе позволить исполнить песню своего национального композитора. Включение зарубежных поп-певцов посредством телемостов существенно расширило репертуарную политику «Песни года», хотя шлягеры иностранных авторов все равно подавались очень дозированно.
- 30 Интернациональное взаимодействие подразумевалось в том, что зарубежные звезды, во-первых, зачастую исполняли произведения советских (русских) композиторов, а, во-вторых, непременно выступали в дуэте с советским певцом (или певицей). Однако нельзя не заметить, что зарубежные исполнители, выступавшие в «Песне года» «живем», склонялись в сторону «неблагонадежных» композиторов-песенников, личности и произведения которых критиковались на пленумах Союза композиторов и в профессиональной периодике. Это были композиторы, которым вменяли излишнюю мелодраматичность (Эдуард Колмановский, Евгений Мартынов)¹⁸ или слишком смелое экспериментирование со стилями и склонность к «дешевой шлягерности» (Давид Тухманов, Владимир Шаинский)¹⁹. Немаловажно и то, что зарубежные исполнители могли позволить себе исполнять исключительно лирические песни, без обращения к композициям гражданско-патриотического звучания, которые были обязательны в репертуаре советских певцов.

Долгожданные кумиры

- 31 Зрители телефестиваля с нетерпением ждали выступления именно зарубежных певцов, что, однажды, даже было обыграно в

драматургии программы. В «Песне-78» ведущие — Александр Масляков и Светлана Жильцова — периодически зачитывали записки с вопросами из зрительного зала и в одной из них спрашивалось, планируется ли выступление зарубежных певцов на фестивале песни. Ведущие сохранили интригу, оставив вопрос без конкретного ответа, но в дальнейшем они вернулись к нему, представляя Карела Готта.

- 32 Чехословацкий певец своим появлением и выступлением нарушил сразу множество правил в ритуале телефестиваля. Во-первых, перед своим выступлением он сидел в зрительном зале и вышел на сцену прямо из гущи зрителей, а не из-за кулис. Во-вторых, Карел Готт стал напрямую обращаться к аудитории, что было не принято в рамках «Песни года», где певцы никогда не говорили, а только пели в микрофон. В-третьих, он самолично представил исполняемую песню и ее авторов, забрав эту прерогативу у ведущих. В-четвертых, певец лукаво подчеркнул, что поет «живьем» («Я здесь, среди вас, это не запись»), что тоже было серьезным исключением из правил телефестиваля, который с середины семидесятых целиком записывался под фонограмму. В-пятых, а на самом деле — в главных — Карел Готт излучал счастье, с его лица не сходила улыбка, он создавал иллюзию полной радости бытия. И, конечно, исполняемое им произведение разительно отличалось от общей массы композиций, звучащих в телефестивале. Это была уже упоминавшаяся песня *Скрипка Паганини* — с елейной мелодикой, в которой томные опевания сочетаются с выразительными, эффектными и неподготовленными скачками и «зависаниями», с ажурной аранжировкой с солирующей скрипкой и мандолиной в аккомпанементе. Ее сюжет, посвященный тайне творчества и загадочному роману гениального скрипача с его инструментом, рождал пикантные ассоциации и тематически перекликался с песней *Женщина, которая поет* (Л. Гарин, А. Пугачева; К. Кулиев, русский текст Н. Гребнева), исполненной Аллой Пугачевой перед выходом Карела Готта. В тот период размышления о творческой личности и ее судьбе только зарождались на советской эстраде, впоследствии вылившись в череду хитов за авторством Раймонда Паулса, многие из которых тоже прозвучали в «Песне года»²⁰.

- 33 После исполнения первой песни Карел Готт вновь спустился в зрительный зал и очень живо и непосредственно стал общаться с космонавтами Борисом Волиновым и Виталием Севастьяновым. Речь зашла об особо остром восприятии родного дома после возвращения из длительного полета. Карел Готт ответил, что понимает и разделяет чувства космонавтов, потому что «мы — артисты и певцы — тоже все время летаем, но немножко ниже»²¹. После чего певец представил следующую песню — *Отчий дом*, которая как бы случайно продолжила тему беседы с космонавтами. Во время ее исполнения Карел Готт тоже как бы случайно, в творческом порыве подхватил за руку сидевшую в зале с микрофоном Софию Ротару, и они очень стильной, гармоничной парой, слегка обнявшись, допели эту яркую композицию про упоение теплом родного дома.
- 34 При всей своей обаятельности, струящемся ощущении счастья, иллюзии искренности и непосредственности поведения на публике Карел Готт, отнюдь, не терял голову и очень тонко чувствовал меру. Каждая его импровизация была хорошо спланирована — от выхода из зрительного зала до темы беседы с космонавтами, от реплики про пение «живьем» до элегантного приглашения к дуэту красивой певицы. Его раскованность не была равна искренности, скорее, Карел Готт следовал правилам школы представления и преподносил себя как артиста-звезду, как кумира и небожителя (в этом контексте беседа с космонавтами имела символическое значение). Певец балансировал между воплощением сценического образа и самолюбованием, которое было табуировано на советской эстраде и поэтому производило столь яркое, завораживающее впечатление.
- 35 Сценический образ другого зарубежного певца — Яака Йоалы — в отличие от Карела Готта, был очень сдержанным и не подразумевал и намека на нарциссизм. Еще одно важное отличие между певцами заключалось в том, что эстонский певец налаживал контакт прежде всего с телезрителями, а не зрителями в зале.
- 36 Яак Йоала отличался от советских артистов тем, что делал ставку на повышенную интимность коммуникации. Она проявлялась,

во-первых, в содержании песен, сюжет которых разворачивался в пространстве между «ты» и «я». Чувства могли быть драматичными (*Я тебя рисую*) и даже болезненными (*Подберу музыку*), но желанными и переживаемыми с полной самоотдачей. Публику захватывало упоение эмоциями, которое из советских исполнителей могла себе позволить только Алла Пугачева. Во-вторых, Яак Йоала воспринимал выступления в «Песне года» именно как телешоу. Он пронзительно смотрел прямо в камеру и виртуозно переключал взгляд при смене ракурса. Организаторы телефестиваля шли ему навстречу, часто приглушая свет в зале, выделяя его фигуру лучом прожектора и оставляя наедине с телезрителями. Внешний вид и пластика эстонского артиста формально вписывались в каноны дресс-кода и поведения на советской эстраде, но буквально на грани. Волосы — чуть длиннее, чем принято²²; неременный брючный костюм, но или с водолазкой и щегольскими белыми ботинками, или в «обратном сочетании» цветов рубашки и галстука. Общепринятым было сочетание светлой рубашки и темного галстука, а Яак Йоала в «Песне-84» был одет в черную рубашку и белый галстук. Певец достаточно свободно передвигается по сцене, порой еле сдерживая телесный отклик на музыку, например, покачивая бедрами в такт танцевального ритма (*Солнечные часы, Я тебя рисую*).

- 37 Не имея возможности подробно оговорить каждое участие зарубежных певцов в «Песне года», суммируем их отличительные черты, которые так привлекали рядовых советских (теле)зрителей. Во-первых, очень стильные и в то же время необычные наряды: яркое сочетание цветов в одежде, отсутствие галстука или замена рубашки водолазкой, вычурные элементы декора; например, большой галстук-бабочка и пышные рюши на рубашке в костюме Миро Унгара, или окантовка из перьев в кардигане (а может быть, даже пеньюаре) кубинской певицы Мирты Медины. Во-вторых, большая амплитуда эмоций, проживание чувств, о которых поется в песне, всем лицом и телом, и, соответственно, гораздо большая пластическая раскрепощенность. К этому же примыкает степень допустимой свободы в выражении чувств к противоположному полу.

Показательно, что все зарубежные певцы, выступавшие в дуэте с советскими певицами, непременно приобнимали свою партнершу, предельно сокращали дистанцию между своими телами, смотрели на нее, не отрывая глаз. Самым показательным примером из выступлений «живьем» стал дуэт югославского певца Миро Унгара с Людмилой Сенчиной в «Песне-76». Певец, очарованный красотой и декольте советской певицы, даже пропустил свое вступление, что видно и слышно на видеозаписи.

- 38 Еще дальше в проявлении сексуального влечения пошли уже упоминавшиеся кубинские исполнители Мирта Медина и Альфредо Родригес, чье выступление предвосхитило эру латиноамериканских сериалов на позднесоветском телевидении. Он — молодой и жгучий мужчина — буквально сжимал в объятиях ее, ярко накрашенную женщину в годах. Такое сосредоточение латиноамериканских артистов на сугубо романтических переживаниях символически перечеркивало, обесмысливало все гимны советских певцов во славу зарубежных революционеров. Выяснялось, что рядовые кубинцы (чилийцы, испанцы и т. д.) совершенно равнодушны к идеям гражданской борьбы и заняты проблемами исключительно приватного характера. Стремясь скрыть это ненарочное развенчание интернациональной революционной мифологии, в финале этого же выпуска телефестиваля участники всех телестудий, опять же по телемосту, исполнили уже упоминавшийся Гимн демократической молодежи, компенсируя просочившуюся излишнюю интимность коллективным, квази-идеологическим порывом.
- 39 В то же время зарубежные певцы могли не надевать яркие наряды, не демонстрировать телесную раскрепощенность и вообще не приближаться к партнеру, но при этом создавать художественный образ высочайшей степени пронзительности. Здесь мы имеем в виду единственное сохранившееся выступление Анны Герман, которая в «Песне-77» спела в дуэте со Львом Лещенко *Эхо любви*. Певица предстала в «домашнем» облике: с длинными распущенными (а не уложенными!) волосами, в темном платье с золотистой шалью на плечах. На протяжении всей композиции певцы находились на большом расстоянии, так и не подойдя друг к другу²³. Но от этого

эмоциональная связь между лирическими героями песни («Мы эхо, мы долгое эхо друг друга») воспринималась гораздо острее, искреннее и подлиннее. В такой мизансценической трактовке Эхо любви приобрело буквально трагическое звучание.

Советские ли?

- 40 Иллюзия заграничности порой возникала и в отношении советских артистов. Из тех, кто был допущен к участию в финальных концертах «Песни года», такой звездой с аурой несоветскости была Эдита Пьеха. Она не вписывалась в канон советской эстрадной певицы по нескольким параметрам. Во-первых, из-за своего грудного, низкого тембра голоса, в то время как общепринятым и распространенным был «сопрановый регистр, который, по укоренившейся еще в опере ассоциации, символизирует традиционные девические добродетели: юную неиспорченность, беспечную веру в будущее и т. п.» [Чередниченко, 1993: 132]. Во-вторых, как продолжает Татьяна Чередниченко, слушателями

<ж>адно ухватывался и «иностранный» выговор в пении Э. Пьехи тех лет (1960-х годов, Д. Ж.), тоже ломавший привычную гладкость звучания, тоже наделявший вокал какой-то добавочной тяжестью. [...] Пение обростало телесными призвуками. Специально акцентировался шум дыхания, что позволяло слуху наблюдать процесс пения как бы «изнутри», из органической глубины звучания. Шепот в микрофон волновал, как горячее признание на ухо слушателю. На эстраде возникала атмосфера интимной близости. [Чередниченко, 1993: 132]

- 41 В-третьих, Эдита Пьеха поражала воображение рядовых советских (теле)зрителей своими потрясающими нарядами. Причем все ее платья имели длину до полу и закрытую зону декольте, то есть формально соответствовали строгому дресс-коду телефестиваля. Но от струящейся фактуры ткани, яркого цвета и оригинальных деталей (рукава-бусы, рукава-крылья, пышный тканевый цветок, меховой воротник) ее нарядов веяло буржуазным лоском, небудничной и нездешней изысканностью их обладательницы²⁴. Наконец, еще одним подтверждением несоветскости Пьехи стал вокальный ансамбль под управлением

Григория Клеймица, который неизменно сопровождал выступления певицы. Это был мужской квартет, все участники которого были одеты с иголки в одинаковые, идеально сидящие костюмы с контрастными жилетами и галстуками-бабочками. Квартет исполнял буквально несколько фраз (то есть с музыкальной точки зрения мало что приносил в песню), но, что называется, делал Пьеху королевой, выступая в качестве ее символической свиты.

- 42 Показательно, что в том репертуаре, с которым Эдита Пьеха становилась лауреатом «Песни года», поначалу преобладали исключительно лирические песни, их главной темой была любовь и обращение к воображаемому возлюбленному: *Белая лебедь* (А. Флякорский, Л. Дербенев, «Песня-72»), *Прозрение* (О. Фельцман, М. Геттуев, «Песня-76»), *Придет и к вам любовь* (М. Фрадкин, Р. Рождественский, «Песня-78»), *Придумай мне такое имя* (М. Фрадкин, Ф. Алиева, «Песня-80»). Со временем в образе ее лирической героини стали брать верх философские размышления о жизни, певица общалась со слушателями как бы с высоты прожитых лет и от упоения любовью переходила к сдержанной мудрости: *А жизнь продолжается* (А. Морозов, М. Рябинин, «Песня-79»), *Не бойтесь любви* (М. Фрадкин, А. Ковалев, «Песня-81»), *Баллада о старом рояле* (А. Морозов, Ю. Марцинкевич, «Песня-82»), *Помолчим* (А. Третьяков, Ю. Поройков, «Песня-83»). Таким образом, певица на протяжении всей своей сценической карьеры выделялась сначала своим заграничным флером, а с годами подчеркнутой серьезностью на фоне танцевальной беззаботности (периода перестройки). Примечательно, что в финале своей карьеры она стала обращаться к патриотическому репертуару²⁵, что в тот момент (середина 1980-х — 1990-е годы) было, опять же, шагом против течения.
- 43 Несмотря на то, что Эдита Пьеха прекрасно знала польский и французский языки, в рамках «Песни года» ей ни разу не представилась возможность спеть на них. В отличие от нее София Ротару, владевшая украинским и молдавским языками, неоднократно исполняла на них песни. В начале восьмидесятых годов певица сразу в трех выпусках телефестиваля вступила с композициями на молдавском языке, чем привнесла в своей

сценический имидж ощущение звезды зарубежной эстрады. В «Песне-81» она исполнила *Верь мне (Crede me)* Иона Теодоровича (автор слов Штефан Петраке), в «Песне-82» *Меланхолия (Melancolie)* Петра Теодоровича (на слова Грегоре Виеру). Название песни было переведено далеким от него словосочетанием *Нежная мелодия*²⁶. Наконец, в «Песне-84» София Ротару блистала с песней *Романтика (Romantică)* Анатолия Крияка (автор слов Грегоре Виеру). Все эти песни, что явствует уже из их названий, были посвящены любовным переживаниям. Их музыка была очень яркой, интонационно броской и запоминающейся, с обволакивающими распевами и терпкой аранжировкой, одним словом, уводила в мир грез и романтического настроения. София Ротару представала в образе обольстительной женщины, кокетливо улыбаясь и строя глазки на камеру, легко перемещаясь по залу и даже присаживаясь к зрителям для совместного пения. Как и Карел Готт несколькими годами ранее, София Ротару купалась в лучах славы и всеобщего обожания, внушала ощущение беззаботности и растворения в чувствах. Все это превращало хорошо знакомую певицу, только что певшую выдержанные в соцреалистическом каноне советские песни²⁷, в импровизированную звезду зарубежной эстрады. Такая амбивалентность образа, свободное перемещение между символически полярными мирами социалистического и западного образа жизни — все это возносило певицу на пьедестал зрительских симпатий, делало ее образ многогранным и притягательным.

Заключение

44 В своем исследовании советского телефестиваля американская исследовательница Кристин Эванс писала:

«Песня года» была нацелена на то, чтобы предоставить советской молодежи альтернативу западной поп- и рок-музыке, — альтернативу, из которой зарубежные композиторы и исполнители явным образом исключались, — и в то же время показать, что вкусы у молодых людей, в конце концов, не такие уж и странные. [Эванс, 2024: 180]

- 45 Как показало наше исследование, это высказывание не до конца справедливо. Организаторы «Песни года» стремились представить спектр поп-музыки из других стран. Да, это были страны соцлагеря. Да, большинство песен исполнялось на русском языке, но зарубежные певцы привносили с собой то, что нельзя было проконтролировать и «залитовать»: они несли в себе другое мироощущение, не чурались широкой амплитуды эмоций, были склонны к рефлексии, а иногда и самолюбованию. Чем дальше, тем чаще они пели на своих родных языках и композиции своих соотечественников. Безусловно, редакторы программы пытались скрыть неудобное содержание песен за приблизительным, а порой и откровенно далеким переводом текстов. Но помимо собственно слов кардинальное влияние западной поп-музыки на советскую эстраду ощущалось в смещении тематики в сторону лиризации песенного дискурса, повышенного внимания к теме внутренних переживаний и понимание любви как чувства, не исключającego драму и боль.
- 46 Дополнительной приметой «озападнивания» советской эстрады стало повышение статуса певцов. Это достигалось несколькими способами. Прежде всего, при съемке концертов телефестиваля все чаще появляются крупные планы артистов.

Вместо панорамных видов залитого светом, иерархически выстроенного зала камера все больше фокусировалась на отдельных исполнителях. Использование этих крупных планов, а также затемнение зала для особенно лиричных и интимных песен или особенно популярных исполнителей значительно участились во второй половине 1970-х. [Эванс, 2024: 194]

- 47 Исследовательница справедливо отмечает, что «<э>та стратегия подчеркивала сильные эмоции — любовь, тоску, потерю» [Эванс, 2024: 194], но, на наш взгляд, напрасно связывает эти эмоции с патернализмом государства и общим опытом. Скорее, наоборот, эти эгоцентричные эмоции свидетельствовали об отпадении советского человека от официальных институций, об усилении роли личных переживаний, о трансформации советского человека в просто человека с большим диапазоном очень разных, далеко не всегда правильных и поощряемых переживаний.

- 48 Роль певца росла также по мере снижения внимания к фигуре композитора. Показательно, что в первых выпусках «Песни года» при объявлении композиции указывались только ее авторы, без упоминания имен исполнителей, которые представлялись единожды на общем парад-алле в начале церемонии. А с течением времени, наоборот, фигуры композиторов были изъяты из телефестиваля, в какой-то момент их даже перестали приглашать на запись программы. Показательно, что в «Песне-86» проводился конкурс среди зрителей в зале на угадывание имени композитора по шаржам. К удивлению всех участников выяснилось, что публика крайне смутно ориентируется в композиторах и в том, как они выглядят. К тому же популярность певцов подтверждалась вниманием к ним вне стен концертного зала. У них порой брали интервью после выступления («Песня-84») или даже приглашали на роль соведущих телефестиваля. В «Песне-82» в этой роли выступили Валентина Толкунова, Лев Лещенко, Эдита Пьеха и Юрий Богатиков.
- 49 Отход от соцреалистического канона проявлялся в репертуаре, облике, артистическом амплуа и поведении на сцене советских и зарубежных певцов. Обобщим кратко эти проявления заграницы и заграничности на телефестивале «Песня года». В концертном зале Останкино выступали: 1) непрофессиональные певцы, то есть студенческая молодежь и дети из дружественных стран, 2) профессиональные иностранные артисты, которые пели либо «живьем», либо посредством видеозаписей, либо в рамках телемостов с зарубежными телестудиями, 3) профессиональные советские певцы, которые производили впечатление принадлежности к зарубежной эстраде. Наконец, работа оператора и ожидания публики способствовали росту характерной для Запада звездности тех или иных исполнителей.

BIBLIOGRAPHIE

Références en russe

Алексеев Александр, 1959, О легкой музыке и воспитании вкусов, Советская музыка, № 3, с. 162-165.

Астин Г., Зак Владимир, 1959, Есть ли свой голос у молодых песенников?, Советская музыка, № 12, с. 24-29.

Вартанов Анри, 1981, Эстетические проблемы взаимоотношений эстрады и телевидения, Телевизионная эстрада. Отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов, Москва, Искусство, с. 9-25.

Генина Лиана, 1972, «Я гляжу ей вслед...» (Полемические заметки), Советская музыка, № 4, с. 13-27.

Гогоберидзе Григорий, 1964, Музыка из-под полы, Вечерняя Москва, 6 октября, с. 3.

Карасюк Дмитрий, 2022, Как мы любили Битлз, Екатеринбург, Москва, Кабинетный ученый.

Максименков Леонид (ред.), 2013, Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов, 1917-1991, Москва, МФД.

Пахмутова Александра, 1976, Доклад на пленуме правления Союза композиторов СССР, посвященном советской песне, Песня и время. По материалам Второго пленума Правления Союза композиторов СССР (4-8 февраля 1975 г.). Под ред. П. И. Савинцева, Москва, Советский композитор, с. 9-60.

Савинцев Петр (ред.), 1976, Песня и время. По материалам Второго пленума Правления Союза композиторов СССР (4-8 февраля 1975 г.), Москва, Советский композитор.

Сохор Арнольд, 1959, Русская советская песня, Ленинград, Советский композитор.

Фрадкина Элеонора (ред.), 1977, Поп-музыка. Взгляды и мнения, Ленинград, Советский композитор.

Чередниченко Татьяна, 1993, Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры, Москва, РИК «Культура».

Эванс Кристин, 2024, Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения, Москва, Новое литературное обозрение.

Юрчак Алексей, 2024, Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение, 8-е изд., Москва, Новое литературное обозрение.

Références en anglais

Mazierska Ewa, 2024, Polish estrada music. Organisation, stars and representation, Abingdon-on-Thames, Routledge.

NOTES

- 1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00787, ИРЛИ РАН.
- 2 Безусловное влияние западной поп-музыки на «Песню года» проявлялось в музыкально-стилистических заимствованиях из зарубежной эстрады. Этот сюжет, главным героем которого должен стать Давид Тухманов, не входит в задачи данной статьи.
- 3 Здесь и далее после названия песен первым указывается композитор, затем автор или соавторы слов.
- 4 Не обратив внимания на то, что студенты выбирали песню коллегиально уже на сцене (по крайней мере, со стороны их решение должно было выглядеть самостоятельным), Кристин Эванс пишет, что ведущий конкурса Юрий Ковеленов «пригласил нескольких студентов на сцену спеть “Гимн демократической молодежи мира”» [Эванс, 2024:182].
- 5 Главными ведущими «Песни-75» были дикторы Центрального телевидения Анна Шилова и Игорь Кириллов. Делегирование Валентине Леонтьевой детского «раздела» телефестиваля выглядело закономерным, так как она к тому времени была ведущей популярных детских телепередач и «Будильник» и «Спокойной ночи, малыши!».
- 6 Это направление было задано Александрой Пахмутовой в пленарном докладе: «Заключительные передачи этих всесоюзных телевизионных фестивалей («Песен года», Д. Ж.) праздничны по своему образному строю. Однако следует более ярко, более систематически, на более высоком художественном уровне делать рекламные передачи (имеются в виду промежуточные выпуски программы, на основании которых телезрители выбирают песни, Д. Ж.). Необходимо расширить и географию звучащих песен. Лучшие из них, рожденные в наших республиках, должны занять достойное место в песенной панораме» [Пахмутова, 1976: 44-45]. Это пожелание поддержали в своих речах другие участники Пленума. Например, В. Соловьев-Седой (Ленинград): «Нужно, чтобы каждая республика демонстрировала своих лучших исполнителей с лучшими песнями, отсняла их на пленку и присылала в Москву, чтобы из этих песен отбирались лучшие, чтобы никто не был забыт, ничто не забыто » [Савинцев, 1976: 161].

- 7 В советской терминологии использовалось слово «Прибалтика».
- 8 К сожалению, видеозапись выступления не сохранилась.
- 9 Руководитель и дирижер — заслуженный деятель искусств Латвийской ССР Янис Эренштрейт (Jānis Erenštreits).
- 10 Песня была написана для документального музыкального фильма о Кишиневе *Днестровские мелодии* (1973, реж. И. Миж). В нем песня прозвучала на русском и молдавском.
- 11 Песня была написана в 1940 году, но полноценно исполняться на сцене только с начала 1944 года.
- 12 Запись выступления не сохранилась.
- 13 Запись выступления не сохранилась.
- 14 Единственным исключением стало выступление Яака Йоалы в «Песне-81». Скорее всего разрыв международных связей на почве эстрадной музыки был во многом спровоцирован вводом советских войск в Афганистан и началом Афганской войны (1979-1989). Однако документальных подтверждений этому предположению пока найти не удалось.
- 15 Видимо, перевод смысла песни был столь далек от первоисточника потому, что в ее сюжете (в том числе и в выпущенном клипе, которые есть на интернет-канале YouTube) время урока понимается как предельно скучное, пустое время, а настоящая жизнь бурлит исключительно на переменах.
- 16 Подробнее о популярной музыке на польском телевидении: Mazierska, 2024: 181-186.
- 17 Это свойство эстрады и эстрадной музыки многократно подчеркивали теоретики советского телевидения в коллективной монографии *Телевизионная эстрада*: «Непосредственное обращение к публике, установление живого, сиюминутного контакта [...] — одно из важнейших качеств эстрадного искусства, составляющее его эстетическую специфику» [Вартанов, 1981: 16].
- 18 Вот, например, выдержка из первоначального варианта отчетного доклада правления Союза композиторов СССР на Третьем Всесоюзном съезде композиторов в 1962 году, который должен был прочитать секретарь правления, композитор Тихон Хренников: «Напомню только о справедливой критике некоторых эстрадных опусов Эдуарда

Колмановского: этот безусловно способный композитор, завоевавший известность своей удачной песней “Я люблю тебя, жизнь”, в последнее время прельстился шумным эстрадным успехом и стал усиленно воскрешать уныло слезливый “интим” — явно мещанского пошиба» [Максименков, 2013: 570]. А вот высказывание ленинградского музыковеда Михаила Бялика (на Пленуме композиторов 1975 года в Киеве) о песне Евгения Мартынова на слова Андрея Дементьева *Баллада о матери*, которая была исполнена в «Песне-74»: «Конечно же, горе матери, потерявшей на войне сына, — тема бесконечно волнующая, тема святая. Но, обращаясь к ней, художник обязан проявить величайшую тактичность. Здесь таковая как раз отсутствует. Та до нелепости странная, фантастическая картина, которую набросал поэт (мать через много лет после гибели сына увидевшая его живым в военной кинохронике, бросилась к экрану, чтобы защитить его от пули, а земляки кричали: «Алексей, добеги»), то безмерное, доходящее до истерии, нагнетание сентиментальных чувств, которые ощутим и в музыке, и в исполнении даровитой Софии Ротару — все это “игра на слабых струнах”, весьма мало общего имеющая с подлинным драматизмом (а ведь настоящее горе обычно сдержанно в своих проявлениях — как впечатляло оно в прозвучавших на концертах пленума поистине замечательных песнях “Враги сожгли родную хату” М. Блантера и М. Исаковского или “Кто отзовется” А. Пахмутовой и Н. Добронравова!)» [Савинцев, 1976: 173].

19 Так, музыковед Лиана Генина в программной статье о путях развития советской песни, опубликованной в журнале *Советская музыка*, неоднократно «проходится» по шлягерам Владимира Шаинского и Давида Тухманова, отчитывая композиторов за развязные фокстротные интонации на мелодраматических секвенциях, за склонность к водевильным куплетам и «жестокому» городскому романсу с «цыганским отливом», и объясняет востребованность этих стилистических приемов особой ударной силой «сведенных в схему, обнаженных бытовых псевдохудожественных “биотоков”» [Генина, 1972: 17-18].

20 Речь идет о таких его песнях как *Маэстро* (русский текст И. Резника), *Миллион алых роз* (русский текст А. Вознесенского), *Я тебя рисую* (слова А. Дементьева), *Подберу музыку* (слова А. Вознесенского).

- 21 Это шутовское замечание певца могло быть прочитано двояко, так как под полетом могли пониматься как постоянные перелеты артистов в гастрольных турах, так и творческий процесс (парение над обыденностью) и последующая слава («небожителство»), которая вполне могла быть сопоставима, а нередко и превышать славу космонавтов. В этом случае в словах Карела Готта звучало лукавство, сквозила ложная скромность.
- 22 За длиной волос у артистов мужчин щепетильно следили, так как длинные волосы ассоциировались с западной рок-музыкой, которая официально порицалась в СССР.
- 23 Существует предположение, что подобная мизансцена музыкального номера была обусловлена тем, что Анна Герман была значительно выше ростом Льва Лещенко. И «разведением» певцов режиссеры программы стремились скрыть эту диспропорцию.
- 24 Подтверждением и продолжением этой репутации стали роли, которые Эдита Пьеха сыграла в 1970-е годы в кино. В шпионском фильме *Судьба резидента* (1970, реж. В. Дорман) она выступила в роли агента западной разведки Жозефины Клер. В фильме *Неисправимый лгун* (1973, реж. В. Азаров) Пьеха сыграла камео. Поскольку по сюжету фильма главному герою никто не верил, что он общался со знаменитой певицей, то Пьеха, по сути, была персонажем-призраком, по мнению большинства героев фильма не существующим в реальности. В фильме *Бриллианты для диктатуры пролетариата* (1975, реж. Г. Кроманов) Эдита Пьеха выступила в роли певицы Лиды Боссэ, которая пела в белоэмигрантском кабаре в Талине и на сей раз помогала советскому разведчику, сообщая важные сведения о посетителях заведения. Таким образом, при всей несхожести ролей, создатели фильмов останавливали свой выбор на Пьехе как типаже женщины, которая не вписывается в советские реалии, а достойна исключительно заграничного или вообще фантастического окружения.
- 25 В «Песне-85» она спела лирико-патриотическую балладу *Облака* (И. Олейников-Ростовский, Н. Дуксин), а в «Песне-93» композицию *Россия* (В. Мигуля, А. Очирова).
- 26 Отказ от перевода названия *Melancolie* вполне подходящим словом *меланхолия*, свидетельствует о том, что соцреалистический канон продолжал влиять на официальную эстраду. Вплоть до начала семидесятых в исследованиях и критических статьях о советской

песне слова *меланхолия* и *меланхоличность*, неизменно употреблялась с эпитетами *унылая* или *черная* и напрямую связывалась с порицаемой нэпмановской эстрадой и жанром «псевдоцыганского» романса. См. на эту тему: Алексеев, 1959; Астин, Зак, 1959; Сохор, 1959.

27 Например, в первом отделении «Песни-82» София Ротару исполнила пафосный патриотический гимн об угрозе ядерной войне *Вставайте* (Р. Амирханян, Х. Закиян), а в первом отделении «Песни-84» квази-фронтной вальс *Не могу забыть* (Д. Тухманов, В. Харитонов), который по сложившейся к тому времени на советской эстраде традиции повествовал об ужасах Великой Отечественной войны через личную трагедию фронтной медсестры.

RÉSUMÉS

Русский

Советская массовая песня на протяжении всего периода существования СССР позиционировалась ведущим (мета)жанром популярной музыки. Особенности этого жанра регулярно и активно обсуждались в центральных газетах, специализированных музыкальных журналах, просветительских брошюрах и научных монографиях, а также на региональных и всесоюзных Пленумах Союза композиторов. Во всех этих дискуссиях непременно формулировались задачи, стоящие перед советской песней, и обозначалась её специфика, неразрывно связанная с соцреализмом. Его основные принципы в отношении песни формулировались следующим образом: 1) доступность широким массам, 2) приоритет ясной песенной мелодики, 3) строгая избирательность в отношении стилей и жанров, 4) нравственная направленность песенных образов, 5) тематическое разнообразие вкупе с приоритетом песен гражданско-патриотической тематики, 6) ограниченный круг допустимых эмоций, особенно вызываемых любовными переживаниями и, наконец, 7) высокие профессиональные стандарты для композиторов, поэтов и певцов. Телефестиваль «Песня года», стартовавший в самом начале 1970-х годов, задумывался как (хит)парад официально одобряемой советской музыкальной эстрады. Однако его участниками порой оказывались зарубежные певцы и композиторы. Музыкальные номера, которые регулярно появлялись в «Песне года» и репрезентировали международные связи СССР, делятся на три группы. Первую группу составляют выступления непрофессиональных певцов — студенческой молодежи и детей из дружественных стран. Вторая группа складывается из песен, исполненных профессиональными иностранными певцами. Они выступали как «живьем», так и посредством видеозаписей и телемостов с европейскими

телестудиями. Третью группу образуют музыкальные номера советских певцов и композиторов, но в отношении которых возникала иллюзия их принадлежности к зарубежной эстраде. На советской сцене популярные зарубежные песни подвергались языковой и тематической адаптации. Тем не менее особенности сценического имиджа зарубежных певцов и певиц, неизменно отходили от соцреалистического канона, характерного для популярных советских композиторов и исполнителей.

Français

En URSS, la chanson de masse se concevait, durant toute la période soviétique, comme un (méta) genre à la pointe de la musique populaire. Ses missions et enjeux furent régulièrement débattus dans la presse centrale, les revues de musique, dans des opuscules instructifs et ouvrages de recherche, ainsi qu'au cours des réunions plénières de l'Union des compositeurs. Ces débats formulaient et reformulaient les qualités de la chanson soviétique, inséparables des préceptes du réalisme socialiste. Ces derniers, en ce qui concerne la chanson, préconisaient : 1) l'accessibilité pour les masses les plus larges, 2) la priorité accordée à la clarté de la mélodie, 3) des styles et des genres rigoureusement choisis, 4) la probité morale de l'imaginaire mis en place par les textes, 5) une diversité thématique, et en même temps la priorité accordée aux sujets patriotiques et idéologiques, 6) un nombre restreint d'émotions exprimées, notamment lorsqu'il s'agissait de l'amour, 7) de hauts standards professionnels exigés de la part des compositeurs, poètes et interprètes. Le festival télévisé « La chanson de l'année », inauguré au tout début des années 1970, fut conçu comme une (hit) parade des variétés soviétiques officiellement approuvées. Aussi des compositeurs et chanteurs étrangers y participaient-ils de temps en temps. Leurs numéros musicaux, qui incarnaient les relations internationales de l'URSS, se divisaient en trois groupes. En premier lieu nous délimitons les chanteurs amateurs, étudiants et enfants, originaires des pays « amis ». Ensuite viennent les chanteurs de métier, représentant les pays du « bloc socialiste » ; ils venaient à Moscou ou bien prenaient part au festival grâce aux enregistrements vidéo et téléponts qui reliaient la salle d'Ostankino aux studios européens. Enfin, nous considérons comme un groupe à part entière les artistes soviétiques qui produisaient une impression d'appartenance à la scène occidentale. Les paroles et les sujets des célèbres chansons étrangères ou « quasi-étrangères » étaient adaptés, mais les particularités de l'image scénique des chanteuses et chanteurs occidentaux s'affranchissaient toujours des canons du réalisme socialiste propres aux compositeurs et interprètes soviétiques.

English

Throughout the USSR's existence, the Soviet (mass) song was positioned as the leading (meta)genre of popular music, frequently discussed in national newspapers, music magazines, educational brochures, and scientific monographs, as well as at regional and all-Union plenums of the Union of

composers. All these discussions inevitably outlined the tasks of Soviet song and defined its characteristics, which were inseparable from the principles of socialist realism. Its basic principles for songwriting were as follows: 1) accessibility to the masses, 2) prioritizing clear, song-like melodies, 3) strict selectivity in the genres and styles to be promoted, 4) moral virtues of song characters, 5) thematic diversity with a priority for civic and patriotic themes, 6) a limited range of normative (permissible) emotions, especially those related to love, and 7) high professional standards for composers, poets and singers. The TV festival “Song of the year”, launched in the early 1970s, was conceived as a (hit) parade of officially approved Soviet popular music. However, foreign singers and composers occasionally participated. The article considers three groups of musical performances regularly featured in the festival, reflecting the USSR’s international relations. The first group consists of performances by non-professional singers — students and children from friendly countries. The second group is comprised of songs performed by professional foreign singers, either “live” or via video recordings and telebridge with foreign TV studios. The third group consists of musical numbers by Soviet singers and composers that created the illusion of belonging to the foreign stages. Drawing on extensive material, this article analyzes the linguistic and thematic adaptation of popular songs, their musical and stylistic patterns, the stage image of foreign singers, and the departure from the socialist-realist canon by Soviet composers and performers.

INDEX

Mots-clés

musique populaire, chanson soviétique, variétés, musique à la télévision, réalisme socialiste, German (Anna), Gott (Karel), Doga (Eugen), Joala (Jaak), Pauls (Raymond), Pieha (Edita), Rotaru (Sofia)

Keywords

popular music, Soviet song, musical variety, music on television, socialist realism, German (Anna), Gott (Karel), Doga (Eugen), Joala (Jaak), Pauls (Raymond), Pieha (Edita), Rotaru (Sofia)

Ключевые слова

популярная музыка, советская песня, музыкальная эстрада, музыка на телевидении, соцреализм, Герман (Анна), Готт (Карел), Дога (Евгений), Йоала (Яак), Паулс (Раймонд), Пьеха (Эдита), Ротару (София)

AUTEUR

Daria Zhurkova

Docteur en histoire culturelle, directrice de recherche et professeur à l'Institut national de l'histoire de l'art à Moscou ; ses principaux domaines de recherche sont : la musique populaire russe, les variétés soviétiques et postsoviétiques, la musique dans le cinéma et les médias visuels.

IDREF : <https://www.idref.fr/274021331>