Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 3 | ISSN: 2658-7734
Другой в дискурсах науки и культуры | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i3.774

Conversations with a Country Road: Topological Narratives in Russian Music of the 20th and 21st centuries

Artur A. Dydrov

South Ural State University. Chelyabinsk, Russia.
Email: dydrovaa[at]susu.ru ORCID https://orcid.org/0000-0002-3288-8724

Received: 29 March 2026 | Revised: 13 April 2026 | Accepted: 21 April 2026

Abstract

Narratives integrated into semiotics and the body of musical text have traditionally served as a means of conveying meaning and messages to a specific or anonymous audience. In scientific literature and journalism, there is an established opinion that Soviet music raised generations on corporate "correct" ideas and values and was periodically subjected to the negative influence of the West, which formed well-known binary oppositions such as "friend/foe". With the collapse of the USSR, the situation in all spheres of society life changed, and musical narratives changed along with it. The proportion of scientific research on cultural trends and tendencies of the 90s is relatively high, but this cannot be said about Russian music of the second and, especially, the third decade of the 21st century. In addition to producing abstract conceptual sketches, it is necessary to study the details of narratives of contemporary music and identify their patterns depending on the selected aspect. The purpose of the study is to define and conceptualize topological patterns in musical narratives of Russian culture of the 10s-20s. of the 21st century, which is driven by the hypothesis of integrating spatial images into the texts and axiologizing topological concepts. As a result, the identified topological patterns are not only held within the framework of the traditional binary opposition of utopia/dystopia, but also probe to go beyond its boundaries, balancing on the border or trying to absorb the classical contradiction. The article is aimed at specialists in the social and humanitarian sciences, as well as all those who study musical culture or are fond of music.

Keywords

Topology; Utopia; Narrative; "Retrowave"; "Sovietwave"; Hauntology; Nostalgia; Space

This work is licensed under a Creative Commons "Attribution" 4.0 International License
© 2026 Artur A. Dydrov

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 3 | ISSN: 2658-7734
The Other in the Discourses of Science and Culture | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i3.774

Разговоры с «просёлочной дорогой»: топологические нарративы в российской музыке XX–XXI вв.

Дыдров Артур Александрович

Южно-Уральский государственный университет. Челябинск, Россия.
Email: dydrovaa[at]susu.ru ORCID https://orcid.org/0000-0002-3288-8724

Рукопись получена: 29 марта 2026 | Пересмотрена: 13 апреля 2026 | Принята: 21 апреля 2026

Аннотация

Нарративы, интегрированные в семиотику и корпус музыкального текста, традиционно служили средством передачи смысла и послания в адрес конкретной или анонимной аудитории. В научной литературе и журналистике устоялось мнение, что советская музыка воспитывала поколения на корпоративных «правильных» идеях и ценностях и периодически подвергалась негативному влиянию Запада, что формировало известные бинарные оппозиции типа «свой/чужой». С распадом СССР ситуация во всех сферах жизни социума изменилась, а вместе с ней поменялись и музыкальные нарративы. Удельный вес научных исследований о культурных трендах и тенденциях 90-х сравнительно высок, однако этого нельзя сказать о российской музыке второго и, тем более, третьего десятилетия XXI века. Помимо производства абстрактных концептуальных набросков, необходимо изучить детали нарративов современной музыки и выявить их паттерны в зависимости от выбранного аспекта. Целью исследования является концептуализация топологических паттернов в музыкальных нарративах российской культуры 10-х-20-х гг. XXI века, что обусловлено гипотезой об интеграции образов места в тексты и аксиологизации топологических концептов. В результате выявленные топологические паттерны не только удерживаются в рамках традиционной бинарной оппозиции утопии/дистопии, но и пытаются выйти за ее границы, балансируя на границе или пытаясь поглотить классическую контрадикцию. Статья ориентирована на специалистов в социально-гуманитарных науках, а также всех тех, кто изучает музыкальную культуру или увлекается музыкой.

Ключевые слова

топология; утопия; нарратив; «ретровейв»; «совьетвейв»; хонтология; ностальгия; космос

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0
© 2026 Дыдров Артур Александрович

Введение

Нарратив популярной в СССР композиции ВИА «Самоцветы» говорил о приоритете рабочих задач и монументальных строек над личными желаниями и потребностями: «сегодня не личное главное, а сводки рабочего дня». В этой связи формировались особые топологические маркеры, предписывающие аксиологически правильное отношение к месту жительства. Советский Союз – это не формальное объединение административно-территориальных субъектов, а «страна трудовая», подлинная родина и адрес проживания каждого советского человека. По артериям Союза перемещаются рабочие кадры – инженеры, техники, активисты, строители, реализующие колоссальные проекты по переустройству быта и сопротивляющиеся капризам природы. Все глубоко «личное» – любовь, симпатия, нежность, персональные практики (развлечения, хобби и т. д.) оттесняются в культурных нарративах на второй план. Персонажи популярных советских песен идентифицируют себя через принадлежность к труду и, следовательно, общему делу: «ищите на стройках меня» (ВИА «Самоцветы», «Мой адрес – Советский Союз»), «выпало нам строить путь железный, а короче – БАМ» (ВИА «Пламя», «Строим БАМ»), «холодную землю согреть нам придется» (к/ф «Голубка», «Твой поезд») и др.

Даже лирический персонаж Николая Рыбникова в двухминутном «Марше монтажников», соединив тему стройки с темой страданий от одиночества и неопределенности на личном «фронте», в качестве титульной идентификации указал на принадлежность к коллективным ценностям и самоотверженность в труде. Личные потребности героя выражаются в скромном запросе «пройтись со мной слегка туда-сюда». Романтик и при этом трудоголик представляет первое свидание «на высоте». Этим маркером, очевидно, выражена семантическая двойственность: рандеву пройдет на высоком уровне, без каких-либо казусов и препон, но его местом будет высотное здание – часть гигантской стройки, где будущее создается коллективом неутомимых тружеников (включая, разумеется, и нашего героя). Личное осуществляется в полном соответствии с моральным кодексом рабочего великих строек и строителя коммунизма и, следовательно, не нуждается в укрытии от посторонних глаз.

Советские музыкальные нарративы в целом соответствовали и партийным предписаниям, и сложившемуся культурному бэкграунду. В частности, нетрудно заметить корреляцию с ранней литературной утопией. Раннесоветские литературные эксперименты, например, «Потомки Солнца» А. П. Платонова (1922 г.) или «Плутония» В. А. Обручева (1924 г.) помещали героев то в доисторические миры, то в космические дали. Так или иначе, персонажи рождались в эпоху «перестройки земного шара» (Платонов). Человек «вгрызался» машинами в недра Земли и менял ее образ в соответствии с коллективными планами. Идеологема строительства социализма

в отдельно взятой стране, очевидно, существенно повлияла на культурные нарративы. 10 февраля 1926 г. Сталин адресовал тов. Покоеву широко известные рассуждения о том, что победоносная революция на Западе может задержаться и не подоспеть на помощь советскому пролетариату. Дипломатически Сталин не отказывался от помощи заграничных сил, признавая возможность строительства социализма без помощи Запада. Однако значительное «но» заключалось в отсутствии гарантий спокойствия и мира при сохранении угрозы от иностранного капитала.

Акценты были перенесены с космоса и земного шара на отдельно взятую страну, где, как оказалось, появился внушительный перечень проблем, требующих немедленного решения. Страна требовала великой реновации в соответствии с грандиозными планами. В обновлении идеологически участвовали все слои населения. Каждый человек не просто трудился и ни в коем случае не выполнял «бредовую» работу (Гребер) – он был участником общего культуртрегерства, предполагающего онтологию общего дела. Советский Союз идеологически функционировал как исторически прогрессивное братство народов, монументальное целое, своего рода «метатопос», вмещающий разнообразие объединенных общей заботой этносов и народностей. Разумеется, претенциозность идеологии СССР как нельзя лучше передавалась в гимнических шедеврах: «мы наш, мы новый мир построим», «для нас все так же солнце станет сиять огнем своих лучей» («Интернационал», пер. Аркадия Коца, 1937 г.); «дружбы народов надежный оплот», «единый, могучий Советский Союз» (ред. С. В. Михалкова, 1977 г.). Некоторые метаморфозы были заметны уже в частных вариациях гимна. Для сравнения еще раз воспроизведем топологические маркеры исторически раннего «Интернационала»: «мир насилья», «новый мир», «всемирная великая армия труда». В полной версии А. Я. Коца использовались также «все блага мира», «мир народу». Варианты гимна, рассматриваемые специальной комиссией Д. Т. Шепилова, включали в себя идеологемы «братства и дружбы народов страна», «страна трудовая», «свет и надежда земли» (М. В. Исаковский); «Отчизна родная», «родину мы озарили», «шахты, леса и моря» (М. Ф. Рыльский), «советская наша страна», «свободная Отчизна», «путь проложили» (С. В. Михалков). Известны и варианты Твардовского – Свиридова, написанные в начале 60-х. Они, в свою очередь, содержат «отчизна-мать, страна родная», «вдаль и вширь без края твоя раскинулась земля». Стихи для первого публичного исполнения включали маркеры «бескрайни дали», «Российская земля».

Сопоставляя известные тексты, нетрудно заметить, что «мир» фактически перестал фигурировать в советских гимнических нарративах. Его сменили «отчизна», «родина», «страна» и, что характерно, «шахты». Более того, публичная вариация Твардовского содержит «Российская земля» вместо «Советская». В рабочих тетрадях Твардовского (1961 г.) неоднократно сделаны записи, включающие «Советская земля» и «земля родная», однако по неиз-

вестным причинам поэт и переводчик остановился на обозначенном варианте. Гимнические нарративы позволяют видеть значительные топологические трансформации в музыкальных текстах. От «мира» произошел постепенный, но решительный переход к «родине» и «стране», «Союзу» и даже «шахтам» (на этом, разумеется, трансформации не завершились). Очевидно, что нарративы, расставаясь с «миром», выражали монументализм – менее абстрактный, отображающий коллективные цели. Советская культура в значительной мере базировалась на тотализирующей аксиологии (это обстоятельство прямо сказывалось на топологии в нарративах).

Методология

В рамках дескрипции методологии и специальных подходов к предмету следует особо оговорить одно важное обстоятельство: мы различаем как минимум два направления работы: исследование музыки как нарратива – в частности, F. Maus (1997) и C. Abbate (1989) – и исследование повествования (текста) музыкального произведения. Первое направление имеет как сторонников, так и критиков. В частности, L. Kramer открыто говорил о несостоятельности музыкальной нарратологии. При этом критик использует герменевтический подход к исследованию элементов «повествования» в музыке (1991). Аналитика музыкального «текста» (мы закавычиваем концепт в виду дискуссий вокруг проблемы собственно музыкальной нарратологии) вдохновлена философской диалектической пресуппозицией о единстве содержания и формы: форма в некотором смысле также является содержанием (Pederson, 1996, pp. 179–180).

Мы полагаем, что выявление повествовательных структур как процедура допустима в границах интерпретативной практики, однако требует понимания культурных контекстов, учета сторонних интерпретаций (авторских комментариев, критики, общественного отклика), подхода к тексту как единству вербальных и невербальных конструкций. В фокус внимания преимущественно попадает второй тип нарратива. Данный тип, как правило, исследуется специалистами-гуманитариями, так как предполагает семантический анализ, определение семантических кластеров, сравнение, сопоставление текстов, а также социально-гуманитарную концептуализацию.

Во втором случае используется кластер методов, аналогичный исследованию поэзии. Текст понимается как вторичный семиозис, совокупность лексем, реализующих коммуникативную, экспрессивную, эстетическую и другие функции. Обычно внимание фокусируется на коммуникативной функции текста (способы конструирования и формат сообщения, содержание месседжа, канал трансляции). Ключевой аспект аналитики связан с топологическими маркерами, показывающими тенденции смены интерьеров (картины мира, государственной идеологии, публичных и частных нарративов и т. д.). Музыкальный план также выступает в качестве предмета аналитики, но полу-

чает вторые роли. Приоритет второго направления исследования обусловлен не только отсутствием необходимых профессиональных компетенций, но, главным образом, предметом статьи – топологическими трансформациями в музыкальных текстах. Изучение предмета предполагает оперирование историческими материалами, анализ источников (поэтические тексты, записки, интернет-микроформаты), а также некоторые философские обобщения. Последние связаны, прежде всего, с аксиологическим подходом. В самом общем виде данный подход работает на тезис об изменениях топологической маркировки в корреляции с индивидуальными и социальными ценностными трансформациями.

От бесконечности к кризису великих топологий

Исторически, если проводить параллель с философским концептуализмом, многолетняя популярность «Интернационала» совпала с активностью космизма (Федорова, Муравьева, Ярославского, Циолковского и др.). Для него категории времени (у Муравьева – «овладение временем»), мира (у А. Б. Ярославского мир – «болезненный ребенок»), человечества были частью специфического тезауруса, а также своего рода «кодом» идентификации. Шлейф космической философии и идеологической популяризации космоса четко виден в популярных советских песнях типа «Марша авиаторов» («преодолеть пространство и простор», «все выше, и выше, и выше»), «К дальним планетам» («Солнце, Луна и Венера путь освещают ему»), «Звездам навстречу» («звездам навстречу открыто окошко»), «И на Марсе будут яблони цвести» («перед нами небывалые пути»). Однако уже в последнем советском хите космонавты фигурируют в одной строке с мечтателями, что подчеркивает идеалистический и романтический характер замысла по освоению космоса. Советская песня о космосе, разумеется, не исчерпывается перечисленными примерами. Из позднесоветской музыки, запечатленной на пластинках «Мелодии», можно вспомнить, в первую очередь, “Zodiaks” (латыш.). Для советского слушателя «инструментальная рок-группа» (именно так «Зодиак» позиционировали на виниле “Disco Alliance”, 1980 г.) ассоциировалась, прежде всего, с космическими полетами, «музыкой Вселенной», легендарным миром Полудня. При этом, по оценке Ника Завриева, рок-группа «Зодиак» реализовала несколько стратегий: группа записывала хиты, звучащие в 80-х на каждой дискотеке, и была при этом «возвышенной музыкой космоса» (2024, с. 320).

В тот же период вышел саундтрек Александра Зацепина к мультфильму «Тайна Третьей планеты» (1981 г.). Целевой аудиторией Булычева были как дети, так и взрослые. Первых можно было увлечь полетами, приключениями и стычками с космопиратами, а вторых – «тихой» критикой реалий, сопоставляемых с возможным будущим, которое, столь же вероятно, не наступит. Фантастика предлагала советскому человеку идентифицировать себя в соотно-

шении с другими мирами (Banerjee, 2018). По мнению А. Шубиной, мультипликационная вариация, в отличие от новеллы Кира Булычева, внушала советскому гражданину куда меньше оптимизма. Ребенок остался единственной силой, разрешающей конфликты «взрослого» мира, так как последний, очевидно, решить собственные противоречия не способен. Один из фундаментальных конфликтов такого мира – контроверза между видимостью и бытием с постоянной путаницей модальностей существования (Shubina, 2022, p. 155). Саундтрек Зацепина в этой связи звучит совсем не оптимистично, а скорее ностальгически, как мечта о несбыточном мире Полудня и утраченной космической утопии. И музыка «Зодиака», и саундтрек к «Тайне Третьей планеты» являются бесспорными шедеврами электронной музыки, сопоставимыми с эмбиентом Брайана Ино или “Tangerine Dream”. Эти мелодии трудно назвать «ретротопическими» хотя бы по причине продолжения запуска космических ракет. Однако сами космические полеты существенно девальвировались как в масскульте, так и в рамках государственной идеологии. В частности, антропокультурологическое исследование Е. А. Федосова детально фиксирует популяризацию космической тематики на всех уровнях пропаганды, от официальных заявлений политиков до незначительных предметов быта (2023). Космический «бум», стимулируемый пропагандой, происходил в 50-х и 60-х гг. прошлого века. Разумеется, в подавляющем числе случаев космическая тема в музыке коррелировала с месседжем других каналов трансляции (телепрограммы, плакатное искусство и т. д.). Исключением стали иронические пассажи бардов, находившихся в неоднозначных отношениях с идеологией и властью. Хрестоматийным примером является намеренно абсурдное сочетание полета «новенького корабя» (просторечное) над Москвой и рыночных препирательств Марьи Петровны с продавщицей рыбы. Космическая тема в бардовском пассаже Окуджавы становится фоном, монументальной декорацией, установленной позади буднично-торговой сцены. Существовал и другой прецедент, когда ода одной «великой топологии» служила поводом для критики другой: «Земного мира канитель – иллюзия, мираж / Зачем тебе интриг портфель и глупостей кураж?» (Юрий Ким). В песне Кима космос предстает не загадочным, таинственным или пугающим, а «местечком», куда свободолюбивые и думающие советские граждане мечтают умчаться на межзвездном корабле подальше от повседневной глупости и «канители».

В 70-х и 80-х внимание к космосу существенно угасло. На фоне этого угасания тема, как уже было сказано, перекочевала в формат электронной музыки. Ни «подпольный» рок, ни эстрада фактически не пели о космосе (за некоторым исключением). На авансцену вышли «город», «улица», «район» и масса других локаций. В «Группе крови» высокая звезда звала в путь, а улицы ждали отпечатков ног. В общеизвестной «Звезде» также присутствует композитная топология – растрескавшаяся земля, город, подобный лоскутному

одеялу, и вечное Солнце. Аксиологическая иерархия коррелирует с символизмом нарратива, демаркацией подлинно вечного от всего того, что на вечность тщетно притязает. Упомянутые композиции ни в коем случае не обслуживают тенденцию, скорее наоборот, – их космический символизм не попадает в мейнстрим. Куда более типичной топологией в 80-е становятся «квартира как джунгли» («Чайф»), «улица Ленина» («Ноль»), «старый отель» (Агузарова и «Браво») или заграничные «экзотические» места – Сан-Франциско, Багдад, Бомбей, Карибы, Филиппины, Монте-Карло (и это все на альбоме одного дуэта) и т. д. Позднее «районы – кварталы, жилые массивы» воспроизводятся во всех жанрах и направлениях российской музыки, от эстрады до андеграундного рэпа. Значит ли это, что великие топологии исчерпали себя? Мы полагаем, что они переродились в новой, «призрачной» модальности.

Заигрывание с призраками. Хонтологическая топология

В сборнике «Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки», изданном Институтом музыкальных инициатив, в значительном числе публикаций используется концепт хонтологии и его производные. Традиционно в качестве первоисточника идеи называют Ж. Деррида и книгу «Призраки Маркса». Импульс к конструированию концепта дала знаменитая пропозиция о «бродящем» (или «бродячем»?) «призраке коммунизма» (2006). Философская новация сравнительно быстро прижилась в социально-гуманитарных науках и породила массу исследований, оперировавших хонтологией – «воображаемой наукой о призраках» (Дьяков, 2022, с. 78). Наши воспоминания, согласно констатации О. Дренды, это мир, полный призраков и остаточных изображений (2018, с. 8). Еще платоновская метафорика восковой доски (Платон, 2007, с. 300) прямо указывала на специфическую, интенциональную генетику мнения (Соболева) и фактическую корреляцию между восприятием и мнительностью. Различия дощечек по мягкости и твердости, чистоте и загрязненности существенно не меняли дела: человек не застрахован от того, чтобы мнить и, следовательно, идти по пути заблуждений.

Во введении в «Польскую хонтологию» Дренда на примере показывает, как может работать память. Почтовая открытка с играющими на ярко-зеленой лужайке мальчиком и ежиком, несомненно, вызовет умиление подавляющего большинства зрителей. Мелкий шрифт гласил, что открытка родом из ГДР 1989 года. Страна умирающей утопии с кризисной экономикой и дефицитом потребительских товаров порождает идиллические сюжеты (данная открытка вряд ли была исключением), что может вызвать аксиологический диссонанс у любого, переживавшего «те» времена, и даже не родившегося в ГДР и советский период (Дренда, 2018, с. 9). Если у первой категории подобные слепки прошлого способны, например, вызвать смутное чувство ностальгии или, напротив, стимулировать критическое отношение к пропаганде, то у второй

категории есть все шансы попасть под обаяние «кадрированного» прошлого. Никто, разумеется, не отрицает того, что открытка содержала референтное изображение (сегодня такой уверенности уже могло и не быть). Дело в том, что с ростом числа «артефактов» и качества трансляции идиллических (равно и демонических) «кадров» прошлое может получить обобщающую оценку, а современность, согласно правилам утопии, станет новым «железным» веком.

В рамках новой волны русского рока космические нарративы «Мумий Тролля» были скорее исключением, нежели правилом. Речь идет, прежде всего, об «Инопланетном госте» («ты зашел бы сам в мир иной, друг дорогой?») и позднем «Космическом десантнике» («летаю по крышам, трогаю воздух, вхожу в стратосферу»). В композиции осуществляется рецессия к миру Полудня: романтический герой ненадолго оживает, чтобы назначить свидание с любимой у «межгалактических огней», так как это «проще», чем встречаться у метро или в соловьиной роще. В последний раз воскрешение героя происходит уже в ироническом ключе: некогда он был романтиком, но пришельцы забрали любимую – отныне персонаж стал кем-то вроде Дарта Вейдера, одержимого местью абстрактному врагу и экспансией галактик. Космос становится топосом романтики и мести, полярных и «слишком человеческих» отношений, бескрайней сценой драмы.

Реверсия к «советским» топосам в российской (и СНГ) музыке – это отдельная тема, содержащая массу примеров. Многие из них давно обобщены музыковедами в т. н. «ретровейв» и его частное направление «совьетвейв». Преимущественно воскрешением страны советов на российской сцене занимаются коллективы постпанка («Сова», «Перемотка», «Свидание», «ТеплоЭлектроЦентраль» и др.). Стоит оговориться, что «воскрешают» эти коллективы не конкретные советские исторические темы, а «вайб» ВИА с мягким и мелодичным инструменталом и особой, «доброй» поэзией. Каноническим примером лирики «новых добрых» можно считать трек «Совы» «Гроза»: «Отмеряю шагами этажи / Я сегодня живу и не тужу / Говоришь: “Минутку подожди” / Хорошо, не страшно, я подожду». На авансцену выходит лирический, милый и застенчивый рок-персонаж, поющий на балладный манер, без экстремальных вокальных приемов типа харша или гроулинга. Он в принципе не способен на месть, подлость, клевету или любого рода экзальтацию. По оценке Кристины Черновой, совьетвейв можно позиционировать как стратегии реанимации культурной памяти (2020, с. 91). Примеры игры на памяти поколений были в поп-музыке, – в частности, в клипе Тимы Белорусских «Витаминка». Сам исполнитель не обладал «советской» памятью, однако клипмейкеры воссоздали «советский» вайб комнаты с настенным ковром, старым телевизором и ретроконсолью. Чистая школьная влюбленность, без тени пошлости или кокетства, также работает на «советскую» атмосферу. Нечто похожее в визуальном плане попыталась сделать «Агата Кристи» в клипе «Секрет», за одним важным исключением – школа стала местом локальной

любовной драмы с жестокостью и детским садизмом. Хонтологическое «советское» в российской музыке XXI в. – это отнюдь не только школы или комнаты. Утопия «совьетвейв» распространяется на все топологии, от малых до великих.

Обращение к «ретро» может быть продиктовано различными обстоятельствами – спонтанной модой на музыкально-визуальные тренды, запросами целевых аудиторий, исполнительскими вкусами и предпочтениями и т. д. Одна из причин эксплуатации ремейков и семплирования (это справедливо во многом и для киноиндустрии) заключается в специфике культурной политики капитализма, извлекающего прибыль из устойчиво популярных форматов и идей (Хохлова & Хохлов, 2020, с. 52). На наш взгляд, ссылка на запросы капитализма отвечает на многие вопросы, но далеко не на все. В частности, с ее помощью еще хоть как-то можно объяснить мелодичный ретровейв “Kim & Buran” – инструментально-электронного коллектива, фактически специализирующегося на «космической» музыке. Их альбомы “Orbita”, “Tramplin” и «Мама» изданы в форматах лонгплеев, CD и кассет на одном популярном российском лейбле, имеющем выходы на международные рынки и зарубежных звезд. Труднее, апеллируя к капитализму, объяснить «поведение» коллектива «Артек Электроника». Группа ежегодно выпускает релизы и сотрудничает с так называемыми «инди»-исполнителями и группами. Тем более ссылка на капитализм не поможет в объяснении музыкальной политики «Уран-08», имеющих на стриминге «Яндекс» число прослушиваний в диапазоне от 6 до 30 в месяц. В целом, можно согласиться с Иваном Белецким в том, что «ретровейв» и «советская» волна, в частности, пытались воскресить «утопический советский импульс», угасший примерно с 80-х гг. прошлого века (2020, с. 47). Однако категоризация этой мысли привела бы к тому выводу, что все упомянутые и многие другие исполнители (Moskva-Kassiopeya, «ЛУЧ», «Протон-4», «Наукоград», некоторые композиции “Driada” и др.) работают на одну и ту же идею из прошлого. «Последний день в СССР» «Артек Электроника» открывался известной речью М. С. Горбачева о прекращении деятельности на посту руководителя Советского Союза и перемежался с обрывочными высказываниями первого и последнего президента СССР. Композиция эксплуатирует тему ностальгии у тех, кто помнит социальную политику Советского Союза и, тем более, склонен идеализировать ее. Однако значительное число композиций трудно назвать политическими: «И я, и ты вечность проведем с тобой», «Сны юного космонавта», «Звездный архитектор», «Догнать горизонт», «Новый дивный мир», «Утро. Любовь на кухне» предполагают широкий спектр топологий – от воображаемых и великих до малых, близких и родных. Звезды, горизонт, «вечные» солнце и море Крыма, «разная» Казань и, наконец, кухня создают топологический континуум. Композиции приглашают слушателя переступить границы собственного жилища и бытовых проблем, на мгновение ослабить кандалы

капитализма и рабочей рутины. При этом музыка «Артека» и других «ретровейв»-коллективов далека от революционных призывов и пропаганды. На это утверждение «работает» буквально все, от особенностей мягкого вокала без резких подъемов и экстремальных практик, до мелодизма семплов, голосов советских дикторов и синтезаторных партий. По-видимому, редким «экземпляром» нарративного «ретровейва» является «Новый дивный мир» «Артек Электроника». Название, хоть и отсылает к культовой антиутопии, намеренно меняет порядок слов – речь пойдет вовсе не о резервациях, инкубаториях и стимуляции психики, а о надежде на лучшее: «Капли на твоем лице / От дождя грибного / Мы построим новый мир / Без вражды и ссоры» / Путеводная звезда / Изредка сверкает / И ведут огни туда / В небе исчезая». Космический вайб старых синтезаторов и инструментала «В кольцах Сатурна» или «Ночной старт» («ЛУЧ») не случайно назван «ретрофутуризмом»: «совьетвейв» вдохновляется прошлым, указывая на иную аксиологию – мира, гармонии, простых человеческих отношений, дружбы и любви, ценность мгновения. Отвлеченное знание об этих ценностях и экзистенциальное самопроектирование в соответствии с ними, разумеется, являются глубоко различными вещами.

В нарративах «Артек», «ЛУЧ», “Kim & Buran” и «ретровейва» как такового заключается коренное отличие от других «новых дивных миров», будь то нейросетевые рэп-эксперименты “Norimyxxxo”, сатирическая поэзия “Louna” («мы мясные властелины лучшей из планет», «непрерывный и прекрасный ядерный рассвет») или классика от «Технологии» («программируя свой персональный рай, сделай так, чтоб всего было через край»). В случае с упомянутыми «дивными мирами», нарративы обличают и критикуют политические решения, потребительство, технологии, жажду прибыли и т. д. «Совьетвейв», в отличие от пафоса критиков, становится на позицию носителя надежды. Ее объектом, по известной оценке Э. Фромма, выступает «более полная жизнь», «жизненность», а не вещь (2022, с. 13). Однако технологическая природа «волны» существенно затрудняет обозначенную интенцию надежды и превращает ретро-эксперименты в локальные утопии.

Выводы

В контексте технокластера социальных сетей, а де-факто, по Г. Ловинку, платформ (2024) и стриминговых сервисов, алгоритмизации запросов и рекомендаций в совокупности с монетизацией и капитализацией интеллектуальной собственности продвижение музыки стало приоритетной задачей многих агентов индустрии – от самих музыкантов до лейблов и продюсеров. Стриминг технически существенно облегчает задачу презентации музыки и вместе с тем размещает ее в пространстве «похожих» исполнителей, обобщаемых алгоритмами. Композиция оказывается в «архиве» и потенциально становится ресурсом частных пользовательских «волн», четко не демаркиру-

ющих музыку. Последнее обстоятельство обусловлено самой онтологией волны – она не состоит из дискретных и статичных элементов, транспонируя энергию без переноса вещества. Не случайно, например, следующий трек на «Яндексе» «съедает» концовку предыдущего. В эти секунды треки причудливо смешиваются, порождая эффекты композиций без начала и конца. Схожий эффект воспроизвели уже упомянутые «Уран-08» в треке «Урановая пластинка 2», где на последних секундах ремикса «Звезды по имени Солнце» начинается «кашель» Винса Ланчини (Vince Lancini). Волновая онтология треков разрушает привычное позиционирование музыки, изоморфное визуальному искусству, – «композицию». У последней есть автор с его биографической легендой и генерацией идей, строение, этапы реализации, форма воплощения, претензия на уникальность и репрезентацию смысла. По иронии судьбы, поэтическая «музыка волн» (Виктор Цой) приобрела технологический смысл.

“Kim & Buran”, «ЛУЧ», “Moskva-Kassiopeya”, «Артек Электроника», «Протон-4», «Уран-08» и некоторые другие проекты продолжают идею советских монументальных топологий. Однако сегодня эти топологии безуспешно конкурируют с локальными и подвергаются волновому рассеянию. В логике постмодерна, который, по оценке С. Джеффриса, не сменился «мета», «пост-пост» или какими бы то ни было еще «модернами», рассеяние обусловлено имманенцией капитализма: «подрывное» и «маргинальное» переходит на сторону критикуемого и «официозного» только потому, что начинает играть по правилам рынка (2021, с. 12). Некая «глубокая» идея легко тиражируется и оказывается на поверхности. Последняя, по Джеффрису, в принципе предпочтительнее «глубины» – она превратилась в метафору, и о ней говорят с долей условности или иронии. Постмодернистский рынок побуждает высокое искусство и низкую культуру «осквернять друг друга в крепких объятиях» (2021, с. 138). Сказанное Джеффрисом распространяется и на топологические нарративы: музыкальный космос с солидным бюджетом (например, «Звезды» от “Uma2rman”) перемешан на платформах и стримингах с «Москвой», «Питером», «районами», «блоками» и другими локациями. «Совьетвейв», играющий на ностальгии, продуцирует хонтологическую «память» об эпохе, но фактически ничего об этом времени не знает. Собственно, эта «советская волна» сама встроена в логику рынка и стримингов.

В этой же постмодернистской логике уравнивание в контексте капитализма не означает тождества в плане репрезентаций – здесь работает механика различий и уникальности. В данном контексте уместно вспомнить известную постмодернистскую формулу «плюрализм = монизм» (Делез & Гваттари, 2010, с. 37). На стыке функционирования механизмов капиталистического мейнстрима и производства уникальности образуется продукт, обладающий уже «знакомыми» чертами и при этом отличающийся от ряда иных продуктов. Получается, что мы имеем дело как минимум с двумя форматами размножения. М. Буркхардт говорил об избыточности оригинала в ситуации

бесконтрольного размножения цифровых копий (2021, с. 170). Мы же имеем дело и с размножением способом незначительных рекомбинаций. «Совьетвейв» уникален, легко отличим от других волн и при этом является множеством, не лишенным гомогенизации. В эпоху господства «либидинальной» экономики (Фишер, 2024, с. 54) космос – это конкурирующая и «плоская» топология, лишенная былого иерархического статуса и вписанная в контекст таких же «плоских» онтологий. Ее место, в свою очередь, находится в стриминговых списках. Неслучайно список, или перечень, является репрезентантом новых онтологий (Богост, 2019). В фокусе пристального внимания капитализма теперь находятся данные – специфическое сырье, потеснившее традиционные ресурсы. Именно данные «учат» алгоритмы «правильной» работе (Хумарян, 2019, с. 171) и создают «волны» на основе множества исходных параметров. Именно поэтому алгоритмическая «волна» кажется очень знакомой. По сути, в искусстве было два этапа вейвмейкинга – исторически ранним процессом волнообразования стала концептуализация музыкальных феноменов с акцентировкой на сходствах стилистики, мелодики, инструментала и формата репрезентации. Актуальный и второй способ вейвмейкинга предлагают платформы, разрушая традиционную онтологию композиции.

Заявления автора

Согласие с политиками и положениями сетевого издания

Автор данной рукописи был уведомлен и согласен с действующими политиками и положениями сетевого издания, изложенными на веб-сайте.

Оригинальность и эксклюзивность рукописи

Автор подтверждает, что рукопись является оригинальной, ранее не публиковалась ни полностью, ни частично и не находится на рассмотрении для публикации в других изданиях.

Авторство и вклад (CRediT)

Концептуализация, проведение исследования и написание текста статьи — Дыдров А. А.

Политика в отношении препринтов и предыдущих версий

Автор подтверждает, что нет препринта/рабочей версии.

Конфликт интересов

Конфликтов нет.

Финансирование

Данная работа не профинансирована ни одним спонсором.

Использование генеративного ИИ и вспомогательных инструментов

Инструменты искусственного интеллекта не указаны в качестве авторов; любой вклад (редактирование текста, перевод, иллюстрации, код) описан в разделе «Методы»; точность, оригинальность и соблюдение прав проверены.

Разрешения на использование (тексты, изображения, карты, иллюстрации)

Все материалы, защищённые авторским правом, воспроизводятся с разрешения правообладателя; соблюдаются условия лицензии (включая Creative Commons).

Благодарности и вклады без авторства

Отсутствуют.

Список литературы

Abbate, C. (1989). What the Sorcerer Said. *19th-Century Music*, *12*(3), 221–230. https://doi.org/10.2307/746503

Kramer, L. (1991). *Music As Cultural Practice, 1800–1900*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520354555

Maus, F. E. (1997). Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *55*(3), 293–303. https://doi.org/10.2307/431799

Pederson, S. (1996). The Methods of Musical Narratology. *Semiotica-La Haye Then Berlin*, *110*, 179–196.

Shubina, A. (2022). Alisa Seleznëva, a Girl Alone in Outer Space: Rethinking Gender, Family and State in Late-Soviet Children's Science Fiction and Animation. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, *16*(2), 141–158. https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2052684

Белецкий, И. (2020). Будущее в прошедшем: Три сюжета об утопии и ностальгии в постсоветской музыке. В *Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки* (сс. 20–47). ИМИ.

Богост, Й. (2019). *Чужая феноменология, или Каково быть вещью?* Hyle Press.

Буркхардт, М. (2021). *Краткая история цифровизации*. Ад Маргинем Пресс.

Гребер, Д. (2020). *Бредовая работа. Трактат о распространении бессмысленного труда*. Ад Маргинем Пресс.

Делез, Ж., & Гваттари, Ф. (2010). *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. У-Фактория; Астрель.

Деррида, Ж. (2006). *Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал*. Logos-altera; Ecce homo.

Джеффрис, С. (2021). *Всё, всегда, везде. Как мы стали постмодернистами*. Ад Маргинем Пресс.

Дренда, О. (2018). *Польская хонтология. Вещи и люди в годы переходного периода*. Ад Маргинем Пресс.

Дьяков, А. В. (2022). Призраки Деррида: Между дискурсом памяти и историей философии. *Вестник Северного (Арктического) Федерального Университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*, *22*(5), 78–85. https://doi.org/10.37482/2687-1505-V208

Завриев, Н. (2024). *Планетроника. Популярная история электронной музыки*. Бомбора.

Ловинк, Г. (2024). *В плену у платформы. Как нам вернуть себе интернет*. Ад Маргинем Пресс.

Платон. (2007). Теэтет. В *Сочинения в 4 томах* (Т. 2, сс. 229–327). Издательство Санкт-Петербургского университета; Издательство Олега Абышко.

Рейнольдс, С. (2015). *Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого*. Белое Яблоко.

Соболева, М. Е. (2016). «Знание» и «мнение»: Платон против Геттиера. *Вопросы философии*, (2), 158–167.

Федосов, Е. А. (2023). Идеологема «космос» в образах советской визуальной пропаганды 1957-1965 гг. *Новейшая история России*, 13(1), 200–218. https://doi.org/10.21638/spbu24.2023.112

Фишер, М. (2024a). *Посткапиталистическое желание. Последние лекции*. Ад Маргинем Пресс.

Фишер, М. (2024b). *К-punk. Избранное*. Ад Маргинем Пресс.

Фромм, Э. (2022). *Революция надежды*. АСТ.

Хохлова, Д., & Хохлов, Н. (2020). «Советский Союз не развалился»: Ретромания, постирония и ностальгия в российской популярной музыке. В *Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки* (сс. 48–79). ИМИ.

Хумарян, Д. (2019). «Капитализм платформ» Ника Срничека: Кризис—Реакция—Бум—Кризис—И снова реакция. *Экономическая социология*, 20(3), 164–179. https://doi.org/10.17323/1726-3247-2019-3-164-179

Чернова, К. (2020). Советская волна: Ностальгия и практики конструирования утопии. В *Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки* (сс. 80–101). ИМИ.

References

Abbate, C. (1989). What the Sorcerer Said. *19th-Century Music*, 12(3), 221–230. https://doi.org/10.2307/746503

Beletsky, I. (2020). The future in the past: Three plots on utopia and nostalgia in post-Soviet music. In *New Criticism: Contexts and Meanings of Russian Pop Music* (pp. 20–47). Institute of Musical Initiatives. (In Russian).

Bogost, I. (2019). *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Hyle Press. (In Russian).

Burckhardt, M. (2021). *A Brief History of Digitalization*. Ad Marginem Press. (In Russian).

Chernova, K. (2020). Soviet wave: Nostalgia and practices of constructing utopia. In *New Criticism: Contexts and Meanings of Russian Pop Music* (pp. 80–101). Institute of Musical Initiatives. (In Russian).

D'yakov, A. V. (2022). Ghosts of Derrida: Between the Discourse of Memory and the History of Philosophy. *Vestnik of Northern (Arctic) Federal University. Series Humanitarian and Social Sciences*, 22(5), 78–85. https://doi.org/10.37482/2687-1505-V208 (In Russian).

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. U-Faktoriya; Astrel. (In Russian).

Derrida, J. (2006). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Logos-altera; Ecce Homo. (In Russian).

Drenda, O. (2018). *Duchologia polska: Things and People in the Years of Transition*. Ad Marginem Press. (In Russian).

Fedosov, E. A. (2023). The "Space" Ideologeme in the Soviet Visual Propaganda of 1957–1965. *Modern History of Russia*, 13(1), 200–218. https://doi.org/10.21638/spbu24.2023.112 (In Russian).

Fisher, M. (2024a). *Postcapitalist Desire: The Final Lectures*. Ad Marginem Press. (In Russian).

Fisher, M. (2024b). *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*. Ad Marginem Press. (In Russian).

Fromm, E. (2022). *The Revolution of Hope*. AST. (In Russian).

Graeber, D. (2020). *Bullshit Jobs: A Theory*. Ad Marginem Press. (In Russian).

Jeffries, S. (2021). *Everything, All the Time, Everywhere: How We Became Postmodern*. Ad Marginem Press. (In Russian).

Khokhlova, D., & Khokhlov, N. (2020). "The Soviet Union did not collapse": Retromania, post-irony, and nostalgia in Russian popular music. In *New Criticism: Contexts and Meanings of Russian Pop Music* (pp. 48–79). Institute of Musical Initiatives. (In Russian).

Khumaryan, D. (2019). Nick Srnicek's Platform Capitalism: Crisis — Response — Boom — Crisis — and Response Again. What Do We Know About the Digital Economy? Book Review: Srnicek N. (2019) Kapitalizm Platform [Platform Capitalism] (Russian Transl. by Maria Dobryakova), Moscow: HSE Publishing House (in Russian). 128 pp. *Journal of Economic Sociology*, 20(3), 164-179. https://doi.org/10.17323/1726-3247-2019-3-164-179 (In Russian).

Kramer, L. (1991). *Music As Cultural Practice, 1800–1900*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520354555

Lovink, G. (2024). *Stuck on the Platform: Reclaiming the Internet*. Ad Marginem Press. (In Russian).

Maus, F. E. (1997). Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(3), 293–303. https://doi.org/10.2307/431799

Pederson, S. (1996). The Methods of Musical Narratology. *Semiotica-La Haye Then Berlin*, 110, 179–196.

Plato. (2007). Theaetetus. In *Works in 4 vols.* (Vol. 2, pp. 229–327). St Petersburg University Press; Oleg Abyshko Publishing House. (In Russian).

Reynolds, S. (2015). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Beloe Yabloko. (In Russian).

Shubina, A. (2022). Alisa Seleznëva, a Girl Alone in Outer Space: Rethinking Gender, Family and State in Late-Soviet Children's Science Fiction and Animation. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 16(2), 141–158. https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2052684

Soboleva, M. E. (2016). "Knowledge" and "Opinion": Plato against Gettier. *Voprosy Filosofii*, (2), 158–167. (In Russian).

Zavriev, N. (2024). *Planetronics: A Popular History of Electronic Music*. Bombora. (In Russian).