Magistra Vitae. 2026. Т. 11, вып. 2. С. 130–143.
Magistra Vitae. 2026;11(2):130-143.

Научная статья

УДК 930.85

https://www.doi.org/10.47475/2542-0275-2026-11-2-130-143

Позднесоветская повседневность в зеркале музыкального андеграунда: на материале песен музыканта Дяди Пляса (Челябинск, 1990)

Андрей Михайлович Антипов

Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, Санкт-Петербург, Россия, buglord1941@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-4909-6886

Аннотация. На материале девяти песен магнитоальбома челябинского музыканта Дяди Пляса «Звёздочка» (1990) реконструируются характерные репрезентации повседневности позднесоветского провинциального андеграунда. Исследование опирается на авторскую методику качественного анализа текстов, при которой образы повседневности (топография, материальный мир, гендерные отношения и др.) выделяются непосредственно из поэтических строк. Источник рассматривается как эго-документ, фиксирующий субъективный опыт маргинальной молодёжи на сломе эпох. В статье систематизируются локусы социализации (парки, сады, дворы, подвалы, лестничные клетки, подземные переходы, дачи, дома культуры, танцплощадки), практики выживания в условиях тотального дефицита (сбор «бычков» и оборудование тайников для них, самокрутки из газеты, курение чая), наркотический уклад как рутина, ведущая к деградации, а также трансформация гендерных ролей (ранняя сексуализация, добрачные связи и циничное разочарование). Отдельное внимание уделено эмоциональным регистрам (бравада, усталость, зависть, ироничная ностальгия, светлая грусть) и самоидентификации андеграундного артиста (использование псевдонима, мечта о телепрограмме «МузОбоз», утрата творческой способности под грузом наркотиков, осознанный отказ от пения). Челябинский контекст сопоставляется со столичным андеграундом: слом эпох в провинции ощущался острее на фоне социально-экономических проблем, а культурные и политические влияния были менее заметны. Показано, что «красное диско» (специфическое направление позднесоветского магнитоальбома) остаётся практически не изученным источником, который, в отличие от русской рок-поэзии, фиксирует «низовую» оптику — бытовую неустроенность, дефицит, рутинный наркотизм и примитивные практики выживания. Статья вводит в научный оборот ранее не привлекавшийся материал и демонстрирует его потенциал для историко-антропологических исследований позднесоветской повседневности.

Ключевые слова: перестроечная повседневность, магнитоальбомная культура, красное диско, провинциальный андеграунд, советский дефицит, практики выживания, гендерные роли, топография социализации, эго-документ, низовая оптика, историческая антропология, молодёжные субкультуры, перестроечная лирика

Для цитирования: Антипов А. М. Позднесоветская повседневность в зеркале музыкального андеграунда: на материале песен музыканта Дяди Пляса (Челябинск, 1990) // Magistra Vitae. 2026. Т. 11, вып. 2. С. 130–143. URL: https://magistravitaejournal.ru/ru/archive/46-magistra-vitae-2-2026.html https://www.doi.org/10.47475/2542-0275-2026-11-2-130-143

Original article

https://www.doi.org/10.47475/2542-0275-2026-11-2-130-143

Late Soviet everyday life through the lens of musical underground: case study of the songs by Dyadya Plyas (Chelyabinsk, 1990)

Andrei M. Antipov

Saint-Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Saint-Petersburg, Russia, buglord1941@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-4909-6886

Abstract. Objective — to reconstruct the characteristic images of everyday life in the late Soviet provincial underground based on previously understudied musical material. Sources — nine songs from the 1990 magnetic album *Zvyozdochka* by Chelyabinsk underground musician Dyadya Plyas. Main idea — the lyrics of “red disco” capture

© Антипов А. М., 2026

a “grassroots” perspective distinct from Russian rock poetry: everyday deficit, routine drug use, early sexualization, transformation of gender roles, and the socialization loci of marginal youth. Results — the study identifies and systematizes the following images of everyday life: topography (parks, yards, basements, stairwells, pedestrian tunnels, dachas, Houses of Culture, dance floors); survival practices (rolling cigarettes from butts and newspapers, smoking tea, hiding valuables in fake electrical sockets); drugs as a way of life; gender patterns (premarital sex, the “backup man”, age taboo); emotional registers (from bravado to hopelessness); and artist self-identification (pseudonym, dream of the TV show *MuzOboz*, loss of creative ability, refusal to sing). Application — the findings can be used in historical and anthropological studies of late Soviet everyday life, as well as in courses on cultural history and youth subcultures.

Keywords: perestroika everyday life, magnetic album culture, red disco, provincial underground, Soviet deficit, survival practices, gender roles, topography of socialization, ego-document, grassroots perspective, historical anthropology, youth subcultures, perestroika lyrics

For citation: Antipov AM. Late Soviet everyday life through the lens of musical underground: case study of the songs by Dyadya Plyas (Chelyabinsk, 1990). *Magistra Vitae*. 2026;11(2):130-143. URL: https://magistravitaejournal.ru/ru/archive/46-magistra-vitae-2-2026.html https://www.doi.org/10.47475/2542-0275-2026-11-2-130-143

Введение

Дядя Пляс — челябинский музыкальный проект. Вокалист и, судя по всему, автор текстов песен — Юрий Шумов. Единственный магнитоальбом «Звёздочка» был записан в 1990 г. или несколько позже. Альбом тиражировался, а возможно, и был записан на звукозаписывающей студии «Томагавк» челябинского ДК Железнодорожников: об этом свидетельствует перебивка сразу же после первой песни «Звёздочка» — голос представляет «новую челябинскую группу Дядя Пляс» и просит «любить и жаловать». Такие студии в начале 1990-х гг. были центрами распространения русского рока и поп-музыки, предвосхитив появление профессиональных студий звукозаписи. О проекте известно мало: Шумов позже принял участвовал в «Контакт Лимитед» и «Поп Скай», также незамеченных.

Песни представляют собой городской романс / шансон в андеграундном исполнении. В перестроечное время и 1990-е гг. такие песни обычно распространялись на магнитной ленте. В среде меломанов их относят к специфическому направлению позднесоветского магнитоальбома, называемого «красным» или «перестроечным» диско, а также «кооперативным попом». Примечательно, что два сообщества энтузиастов, интересующихся такой музыкой, именуются «Red Disco» («Красное диско») и «Диско Перестройки».

Звучание «красного» диско близко к западному итало- и евродиско, широко известному в СССР и на постсоветском пространстве. Его отличают, как правило, простые аранжировки — далеко не у всех групп и исполнителей была возможность позволить себе дорогие зарубежные инструменты, а многим не хватало и мастерства. Большинство проектов «красного диско» были малоизвестными, провинциальными, «однодневными» и никогда не переиздавались, что делает их творчество уникальным источником для изучения перестроечного андеграунда.

В меломанской среде отмечается, что «в текстах прослеживается остросоциальная тематика, часто в песнях поётся о неразделённой любви, мечте о счастье, одиночестве, смысле жизни, нелёгкой женской доле. Также в текстах могли затрагиваться темы политики, войны, бедности, смерти, наркотиков, алкоголизма, проституции, будто в противовес гедонистичным текстам западного диско»[1]. Хотя ряд сюжетов сближает «красное диско» с русской рок-поэзией, некоторые темы интересовали рок-музыкантов меньше, что делает «красное диско» ценным репрезентативным источником сведений о перестроечной повседневности.

Ценность «красного диско» как исторического источника заключается в его «низовой» оптике. В отличие от рок-поэзии, сфокусированной на внутренней свободе, экзистенциальных поисках и протесте против «системы» [Смирникова, 2013, с. 539–540], «красное диско» сосредоточилось на происходящем на «кухне» и в «подвале»: борьбе за сигареты и пропитание, женской доле как проблеме ранней беременности и проституции, наркотиках как рутине, ведущей в тупик. Этот бытовой, неприукрашенный взгляд незаменим для реконструкции антропологии повседневности позднесоветской провинции.

Изучение «красного диско» восполняет провинциальную проблематику истории позднего СССР — многие группы, включая Дядю Пляса, складывались в регионах. Провинциальный

[1] Макс Тукус. Диско-музыка. Красное диско // Живой Журнал. 2023. 13 января. URL: https://max-tuk20.livejournal.com/18407.html (дата обращения: 01.05.2026).

(челябинский) контекст отличается от московского или ленинградского андеграунда. Слом эпох в провинции ощущался острее из-за усугубления социально-экономических проблем, а находясь на периферии «большой истории», провинциальный андеграунд оставался в стороне от некоторых культурных и социально-политических влияний, более заметных в столицах. Обращение к повседневности провинциального андеграунда ценно на фоне того, что наиболее комплексное на сегодня исследование о повседневности Челябинска рубежа XX–XXI вв. [Синецкая, 2024, с. 169–186] сосредоточено на академической музыке и не затрагивает музыкальный андеграунд, а работы о нём (например, книга Романа Грибанова «Рок Челябинска» [Грибанов, 2018]), носят скорее краеведчески-документальный характер.

Вместе с тем такой потенциально информативный источник, как и советский нью-вейв, всё ещё не оказался в центре внимания отечественных исследователей. Они сосредоточены на русском роке, особенно на группах первого эшелона. В последние годы много внимания уделяется и рок-андеграунду — авторской песне, фолк- и панк-року, альтернативному року. Статьи и монографии, посвящённые Александру Башлачёву, Янке Дягилевой, Егору Летову, исчисляются уже десятками, если не сотнями.

На этом фоне «красное диско» остаётся практически не изученным. Существуют энтузиастские ресурсы, посвящённые «красному диско»: сообщества ВКонтакте «Хиты с магнитной ленты», «Red Disco» («Красное диско») и «Диско Перестройки», где выкладывают оцифровки альбомов, делятся ценными сведениями о них и разбирают тексты песен[2]. За исключением немногочисленных публикаций в интернет-сообществах меломанов, систематического научного изучения «красного диско» не предпринималось. В содержательном обзоре в «Живом Журнале» энтузиаст под псевдонимом Макс Тукус предпринял попытку проследить развитие «красного диско», выделить характерные черты и перечислить исполнителей жанра[3].

Методологически исследование опирается на принципы исторической антропологии и микроистории, а также на авторскую методику качественного анализа текстов, при котором репрезентации (образы) повседневности реконструируются из поэтических строк. Текстовый материал девяти песен альбома анализируется последовательно от песни к песне с последующей тематической группировкой выявленных элементов[4]. Тексты песен рассматриваются как эго-документы, фиксирующие субъективный опыт маргинальной молодёжи. Используется оцифровка магнитоальбома, опубликованная в сообществе «Хиты с магнитной ленты»[5].

Хронологические рамки исследования определяются 1990 г. — временем записи магнитоальбома «Звёздочка» (написание песен, вероятно, относится к концу 1980-х — началу 1990-х гг.). Географические рамки ограничены городом Челябинском как типичным представителем позднесоветской провинции.

Цель статьи — на основе анализа девяти песен магнитоальбома «Звёздочка» (1990 г.) выявить и систематизировать образы повседневности перестроечного андеграунда: от топографии и материального мира до наркотического уклада, гендерных отношений и культурных ориентиров. Отдельное внимание уделено эмоционально-психологическим регистрам и самоидентификации андеграундного артиста. Структура статьи обусловлена логикой самих рассматриваемых репрезентаций, каждой тематической группе которых посвящён отдельный раздел; завершает изложение сводный перечень репрезентаций повседневности перестроечного андеграунда. Источниковедческая ценность работы заключается во введении в научный оборот ранее не привлекавшегося материала андеграундной звукозаписи, а также в демонстрации его потенциала для историко-антропологических исследований позднесоветского периода.

Топография андеграунда: пространства социализации и их символика

В песнях очерчена карта мест, где проводит время молодёжь. Это не парадные городские пространства, а полукриминальные или

[2] Хиты с Магнитной Ленты 80›s-90’s: группа ВКонтакте. URL: https://vk.com/club105001236 (дата обращения: 01.05.2026); Red Disco: группа ВКонтакте. URL: https://vk.com/red_disco (дата обращения: 01.05.2026); Диско Перестройки: группа ВКонтакте. URL: https://vk.com/disko.perestrojki (дата обращения: 01.05.2026).

[3] Макс Тукус. Диско-музыка. Красное диско // Живой Журнал. 2023. 13 января. URL: https://max-tuk20.livejournal.com/18407.html (дата обращения: 01.05.2026).

[4] Песни «Звёздочка», «Лора», «Трава-мурава», «Наташа», «Иринка-Апельсинка», «Юля», «Сигаретный кризис», «Про неё» и «Ласточка».

[5] Дядя Пляс. Звёздочка: музыкальный альбом // Хиты с Магнитной Ленты 80’s-90’s: группа ВКонтакте. URL: https://vk.com/club105001236?w=wall-105001236_2606 (дата обращения: 01.05.2026).

заброшенные. В позднесоветский период традиционные институты социализации — клубная и парковая культура — переживали глубокий кризис, уступая место стихийным, «дворовым» и «подвальным» формам общения. «Звёздочка» знакомит с несколькими такими местами. Первыми упоминаются сады и парки [*«по паркам-садам»* («Звёздочка», куплет 1)] — традиционное место гуляний. Челябинский Центральный парк культуры и отдыха им. Ю. А. Гагарина, признанный лучшим в стране (1971), в середине 1980-х гг. стал угасать, а в 1990-е гг. переживал свой мрачный период: оказался заброшен, перестал быть центром организованного досуга, став зоной стихийных сборищ, местом сбора маргинальных групп и ареной столкновения молодёжных субкультур[6].

Сады и парки в контексте соседствуют с более мрачными локусами — подвалами и дворами [*«по подвалам и по разным дворам»* («Звёздочка», куплет 1)]. И двор, и подвал — сакральные места неформального общения, куда подростки уходили от взрослого контроля. В отечественной историографии сложилась традиция изучения двора как главного пространства социализации подростков в советский период. Эти исследования, однако, не затрагивают специфику подвалов и прочих «скрытых» локусов. Двор в 1980-е гг. выступал для подростков пространством автономии, где складывались свои иерархия, язык и правила. Эта практика была характерна не только для столиц, но и для провинции [Соловьёв, 2018, с. 34–35; Теплова, 2020, с. 85].

В условиях кризиса советской системы подвалы (а также бомбоубежища, чердаки и технические этажи) становились местом обитания молодёжных субкультур, неформальных сообществ и людей, вытесненных на обочину [Шмидт, 2009]. К сожалению, изучение пространств социализации городских маргиналов, особенно в позднесоветский и ранний постсоветский периоды, носит фрагментарный характер. Известные работы посвящены более поздним периодам [Тимошкин, 2021, с. 110–112, 115–122, 124–126, 130].

В «Звёздочке» подвал предстаёт дном социальной лестницы, куда герой пророчит падение «звезде», лишившейся иллюзий [*«а она споёт в подвале бомжам»* («Звёздочка», куплет 2)]. Близкую роль подвал играет и в «Лоре» [*«Ну вот и всё, опять ты вернёшься в подвал»* («Лора», куплет 2)]. Он превращается в альтернативный «дом» — устойчивую среду обитания, из которой герой безуспешно пытается «спасти» девушку. Подвал — не точка на карте, а экзистенциальный локус, определяющий судьбу. Возвращение туда означает не смену досуга, а крах попытки встроиться в «нормальную» жизнь.

В «Траве-мураве» топография сворачивается до двора и квартиры. Парки и подвалы уже не нужны — наркотики сами создают точку притяжения. Двор превращается в место постоянной сходки наркоманов [*«А во дворе моём полно травы / Сюда все наркоманы собрались»* («Трава-мурава», куплет 1)], а квартира — в проходной двор [*«вечно наркоманов полон дом»* («Трава-мурава», куплет 4)]. В отличие от «Лоры», где подвал ещё хранил функцию альтернативного жилья, здесь собственное жилище утрачивает черты убежища.

Лестничная клетка из «Сигаретного кризиса» становится дополнением. Строка *«И комбик выключаем, на лестницу идём / Присядем там и круто махрятину курнём!»* («Сигаретный кризис», куплет 1) описывает ритуал: компания выключает комбоусилитель и перемещается курить самокрутки. Такое пространство — важная зона молодёжной социализации, особенно в коммуналках или при неодобрении курения родителями. Здесь собирались, слушали музыку, курили. В отличие от двора или подвала, лестница давала некоторую интимность и укрытие.

Ещё одним локусом становится подземный пешеходный переход из песни «Про неё»: *«В переходе я торчу»* («Про неё», куплет 3). В отличие от дворов и лестниц, переход — публичное, транзитное пространство, где можно «торчать» (бездельничать, наблюдать, искать случайные знакомства). В позднесоветском городе переходы были местом неформальных встреч, мелкой торговли, а иногда и попрошайничества. Здесь проступает новый тип социализации — анонимный, уличный, лишённый остаточной приватности подвала или лестницы.

Та же песня вводит пригородный локус — дачу: *«Пусть шмонается по дачам»* («Про неё», припев). В советской культуре дача ассоциировалась с летним отдыхом и семейным досугом. Однако здесь героиня использует её для беспорядочных гулянок («шмонается» — шатается без дела).

[6] Центральный парк культуры и отдыха // МКУК ЦСДБ г. Челябинска: официальный сайт. URL: https://db74.ru/nash_kray/methodics/7-chudes-chelyabinska/tsentralnyy-park-kultury-i-otdykha3338/ (дата обращения: 01.05.2026); Парк моего детства. Из прошлого в XXI век // Миссия. 2021. № 179. URL: https://missiya.info/articles/23274 (дата обращения: 01.05.2026).

Дача превращается в пространство девиантного поведения, расширяя топографию андеграунда в пригородную зону, где ослаблен социальный контроль.

Рефлексивный акцент даёт строка из «Наташи»: *«Я и сам устал шмонаться по садам и по дворам»* («Наташа», куплет 2). Это прямая отсылка к «Звёздочке» (*«по паркам-садам»*, *«по подвалам и по разным дворам»*). Герой, полный бравады в «Звёздочке» (*«У меня всё ещё впереди»*), здесь признаёт утомительность своего образа жизни. Возникает интертекстуальная связь: пространства андеграунда, казавшиеся ареной свободы, осознаются как источник усталости и рутины.

Однако топография не исчерпывается полукриминальными локусами. «Иринка-Апельсинка» вводит легальные пространства. Строка *«Детей ты учишь в школе, а я в ДК пою»* («Иринка-Апельсинка», куплет 2) фиксирует профессиональные занятия: девушка — учительница, герой — самодеятельный артист в Доме культуры. ДК — важнейший институт советского досуга, который в перестройку предоставлял площадку для самодеятельности, в том числе для андеграундных музыкантов. Это контрастирует с «подвалом» из «Звёздочки» и «Лоры», показывая, что помимо «дна» существовала официальная сторона жизни. Упоминание учёбы [*«Мы учимся с тобою»* («Иринка-Апельсинка», куплет 2)] добавляет социальный срез: герои — учащаяся молодёжь, совмещающая учёбу, работу и творчество.

Иной образ школы даёт «Юля». Здесь она выступает не как место работы или учёбы, а как символ ушедшего этапа жизни, пространство, где зарождались чувства и остались невысказанными слова: *«Закрою школьную я дверь — сюда теперь дороги нет»* («Юля», куплет 2). Закрытие школьной двери — метафора взросления, потерянный рай. В том же контексте упоминается *«пойду гулять»* — традиционная форма досуга, но лишённая конкретики подвалов и дворов, становясь просто способом заглушить тоску. Так формируется двойственный образ школы: социально одобряемый институт («Иринка-Апельсинка») и сакральное место утраченного детства («Юля»).

Ещё одна форма традиционного досуга — танцы, упомянутые в «Ласточке»: *«Не со мной хотела танцевать»* («Ласточка», куплет 1). Дискотека, школьный или клубный вечер — пространство знакомства и ухаживания, альтернатива подвальным тусовкам. В отличие от полукриминальных локусов, танцплощадка относится к сфере легальной социализации (как ДК в «Иринке»), но сохраняет романтическую ауру.

Там же возникает локус приватного свидания: *«Придёшь сегодня ко мне»* («Ласточка», куплет 2). Квартира героя — не наркопритон (как в «Травемураве»), а пространство романтической встречи, интимности и надежды. Этот образ контрастирует с домом из «Лоры» или «Травы-муравы», показывая, что даже в андеграундной среде возможны нежные свидания.

Природно-климатический фактор также дополняет топографию. В «Иринке-Апельсинке» героиня — *«холодная, как льдинка, пушистая снежинка холодных февралей»* (припев), а герой упоминает *«холод зимы»* (*«Наступит где-то время / И в холоде зимы»*). Уральская зима, февраль с морозами — не просто фон, а сезонная реалия, формирующая быт. Холод ограничивает уличный досуг, загоняя молодёжь в подвалы и подъезды. В «Ласточке» возникает весна: *«Мы познакомились с тобой этой холодною весной»* («Ласточка», куплет 1). Весна, даже холодная, символизирует обновление и надежду, в отличие от зимней тоски и безысходности, доминирующих в других песнях. Так, сезонность влияет и на выбор места общения, и на эмоциональный тон.

Таким образом, топография цикла выстраивается на контрасте: маргинальные пространства (подвалы, дворы, лестничные клетки, дома-притоны) против легальных (Дом культуры, танцплощадка, учёба). Между ними — пространства с романтическим флёром (квартира для свиданий) и школа как потерянный рай, символ расставания с детством. Эта дихотомия отражает разрыв между маргинальным существованием и попытками сохранить или обрести «нормальную» жизнь, что является одной из центральных коллизий цикла. Холодный уральский климат делает подпольные тусовки вынужденным убежищем, а короткую весну — редким просветом надежды.

Материальный мир и практики выживания

Песни фиксируют скромный, порой убогий быт, который, однако, не мешает социальной игре. Среди маркеров бедности — отсутствие обоев и ковров, символов достатка для советского человека. Это указывало на неблагоустроенность жилья, вероятно, общежитского или на окраине [*«И хотя там ни обой, ни ковров»* («Звёздочка», куплет 2)]. На фоне неустроенности героиня уделяет внимание личной гигиене и запаху

[*«Пахнешь тоже хорошо ты всегда»* («Звёздочка», куплет 2)]. «Хороший запах» становится способом выделиться, создать личный «фасад» вопреки серости среды.

На этом фоне резко выделяется «Ласточка»: в её тексте нет ни сигарет, ни наркотиков, ни алкоголя, ни следов бедности. Вместо этого — мир чувств, надежды и романтики. Контраст показывает, что даже в андеграундной среде бытовая неустроенность могла уступать место лирике.

Контрастной деталью материального мира выступает упоминание компьютера в «Иринке-Апельсинке»: *«Играю в компьютер и песни пою»* («Иринка-Апельсинка», куплет 1). В 1990 году персональный компьютер (вероятно, советский «Агат», «Корвет» или импортный ZX Spectrum, Commodore) был дорогой редкостью, свидетельствующей либо о достатке, либо об особых приоритетах. Впрочем, возможно у героя был самодельный компьютер «Радио-86РК» — это выдавало бы в нём опытного радиолюбителя. Компьютерные игры становились новым видом досуга, альтернативой «подвальным» тусовкам. Это указание на начальную компьютеризацию быта — первый намёк на технологический сдвиг, который вскоре изменит повседневность.

К музыкальному быту андеграунда относился «комбик» (комбоусилитель). В «Сигаретном кризисе» читаем: *«И комбик выключаем, на лестницу идём»* («Сигаретный кризис», куплет 1). Молодым музыкантам, репетировавшим дома или в подвалах, даже самодельный комбоусилитель позволял слышать гитару или бас и подключить драм-машину. Упоминание этой техники фиксирует роль музыки в повседневности, хотя здесь она остаётся лишь фоном для преодоления «сигаретного кризиса».

Другая грань материального мира — повсеместный дефицит, запечатлённый в «Сигаретном кризисе». *«Когда нет сигарет»* («Сигаретный кризис», куплет 1) — не внештатная ситуация, а обычное дело. Отсутствие сигарет было рядовой чертой позднего СССР, где даже ходовые товары доставались с трудом, а если и доставались, их экономили. Летом 1990 г. ситуация усугубилась до «табачного кризиса», который, вероятно, и дал название песне: сигареты и папиросы пропали из советских магазинов. В таких условиях выработались практики выживания: *«Так бычки мы соберём / Покрошим их и резко в газетку завернём»* («Сигаретный кризис», куплет 1). Из остатков табака («махрятины») и газетной бумаги крутили самокрутки. Если не было и бычков, шёл в ход дешёвый грузинский чай [*«Возьмём опять газетку, забьём туда мы чай»* («Сигаретный кризис», куплет 2)]. Курение чая давало лишь иллюзию, но и она была ценна. Пепельницей служила консервная банка из-под кильки или тушёнки [*«Весь день в консервной банке окурков дополна»* («Сигаретный кризис», куплет 2)] — такой же символ неустроенности. Даже окурки («бычки») становились ценностью: их хранили в тайнике [*«Бычки в своей розетке мы больше не пасём»* («Сигаретный кризис», куплет 3)]. «Розетка» — вероятно, сленг для укромного места, а, возможно, и настоящий тайник (в стене за розеткой делали отверстие). Сама необходимость «пасти» (стеречь) этот запас говорит о глубокой бытовой неустроенности.

Особую выразительность получает мечта о «нормальной» жизни в «Наташе». Герой, устав от «шмонанья», рисует идиллию: *«Уезжал бы на концерты я, Наташенька, с тобой / Хавал пиво и котлеты я с красавицей-тобой»* («Наташа», куплет 2). Пиво с котлетами — не изыск, а символ простого сытого существования, которого ему не хватает. Эта мечта подчёркивает глубину дефицита: даже обычная еда и питьё воспринимаются как недостижимая роскошь.

Однако реальность андеграунда знает и противоположный полюс — деструктивное поведение, зафиксированное в песне «Про неё». Алкоголь ассоциируется с агрессией и отчаянием: *«И теперь я пиво пью / И свои стаканы бью»* («Про неё», куплет 3). Если в «Наташе» пиво было элементом идиллии, то здесь битьё посуды — ритуал выплеска гнева, маркер бытовой агрессии и саморазрушения. Контрастно употребление алкоголя героиней: *«пьёт бокалы все до дна»* («Про неё», припев). Вино из бокалов противопоставлено мужскому пиву из стаканов, подчёркивая разницу в стилях поведения или социальных слоях, но объединяя обоих в деструктивном уходе от реальности. Так, материальный мир предстаёт не только через дефицит и выживание, но и через агрессивное обращение с его элементами.

Таким образом, раздел 2 охватывает шесть аспектов материального мира: убожество (отсутствие обоев, ковров), редкую технику (компьютер, комбоусилитель), повседневный дефицит и суррогатные практики (сбор бычков, самокрутки, курение чая, консервная банка как пепельница), мечту о сытости (пиво и котлеты), питейную культуру (питьё пива, употребление вина) и деструктивное поведение (битьё стаканов). Одной

из ключевых форм деструктивного поведения является употребление наркотиков — ему посвящён следующий раздел.

Наркотики как уклад жизни

Наркотикам имеет смысл посвятить отдельный раздел. Здесь обобщаются наблюдения: как психоактивные вещества меняют сознание и досуг, трансформируют жилище (дом превращается в притон) и социальное окружение (постоянные просители «хавки»).

В песнях наркотики — рутина, способ заполнить экзистенциальную пустоту. В «Лоре» она единственный досуг наравне с рефлексией о разрушенных отношениях. Строка *«Так я достану план и накурю кошака»* («Лора», куплет 2) — ключевая для понимания эпохи. «План» (анаша, марихуана) — указание на широкое распространение лёгких наркотиков в молодёжной среде конца 80-х — начала 90-х [Позднякова, Брюно, 2021, с. 16, 22]. Это не баловство, а способ ухода от реальности, доступный аналог алкоголю [*«я буду смеяться, я не буду грустить»* («Лора», куплет 2)]. Выражение «Накурю кошака» — часть быта наркозависимых: они «накуривают» котов ради развлечения, игнорируя опасность для животного. Строка подчёркивает апатию героя: он ждёт забавной реакции кота, не замечая его стресса [*«Пусть ускочет он везде — валяет дурака»* («Лора», куплет 2)].

Если в «Лоре» дурман был способом уйти от грусти, то в «Траве-мураве» он образует всё смысловое поле жизни, становясь центральным элементом быта и мировоззрения. Наркотическая рутина предстаёт как труд: *«Выкапывал траву я и косил»* («Трава-мурава», куплет 3), *«Устал я план с вещей своих сметать»* («Трава-мурава», куплет 4). Процесс выращивания, заготовки и употребления конопли предстаёт как тяжёлая, изнурительная работа. Это не столько кайф, сколько образ жизни, полный хлопот и ответственности. Впрочем, возможно, эти строки означают попытку избавиться от конопли, чтобы двор не притягивал наркоманов.

Наркотический сленг превращается в язык мышления: *«Забита маяком моя балдень»*, *«чопики устал я подбирать»*. «Маяк» (часть гашиша), «балдень» (голова в состоянии опьянения), «чопики» (окурки с остатками вещества) — лексика становится профессиональным жаргоном, непонятным посторонним.

Ломка и зависимость становятся частью повседневного самоощущения: *«Я-то знаю, отчего моя болит голова»* — симптом абстиненции. Наркотический уклад трансформирует жилище. Дом, который в других песнях (например, в «Звёздочке») ещё сохранял черты формального убежища (*«ни обой, ни ковров»*), в «Траве-мураве» перестаёт быть крепостью или местом для семьи: *«И вечно наркоманов полон дом»* («Трава-мурава», куплет 4). Он превращается в проходной двор, точку сбора зависимых. Приватность уничтожена, а дом утрачивает черты не только бытового, но и психологического убежища.

Деградация социальных связей достигает дна в образе «чудаков», просящих еду: *«И каждый день у дома чудаки / Просили хавки с самого ранья»* («Трава-мурава», куплет 3). Эти персонажи — наркоманы, опустившиеся до иждивенчества, — становятся обыденным явлением. Их появление рисует картину социального распада, где взаимопомощь замещается паразитизмом, а человеческое достоинство утрачивается.

Таким образом, «Трава-мурава» фиксирует переход от эпизодического употребления к тотальному наркотическому укладу, где исчезают любовь, творчество и надежда, а на их место приходят изнурительный труд по заготовке «травы», специфический жаргон, физиологическая зависимость, разрушение домашнего пространства и социальное дно.

Однако было бы неполным ограничиваться только описанием наркотического уклада. В «Иринке-Апельсинке» звучит сознательная альтернатива: *«Я водку не пью, не курю ганджубас»* («Иринка-Апельсинка», куплет 1). Герой подчёркнуто противопоставляет себя маргинальной среде, где алкоголь и психоактивные вещества были рутиной (как в «Траве-мураве» или даже в бытовых зарисовках «Звёздочки»). Упоминание отказа от них создаёт важный контрастный фон: внутри той же социальной страты существовали люди, делавшие выбор в пользу трезвости. «Ганджубас» — сленговое название конопли, перекликающееся с «планом» и «травой» из «Лоры» и «Травы-муравы». Такой контраст не позволяет абсолютизировать наркотический уклад. Он остаётся одной из линий поведения в цикле (пусть и доминирующей) — наряду с попытками сохранить нормальный образ жизни.

Гендерные отношения и мораль переходного периода

Тексты рисуют жёсткий, циничный взгляд на женскую судьбу, фиксируя столкновение традиционной морали с распадом устоев. Среди

тем — ранний секс, конфликт укладов, социальная конкуренция, легализация добрачных связей и новые гендерные роли. Например, возникает фигура «запасного» мужчины: женщина поддерживает с ним общение, не строя серьёзных планов, используя как «подушку безопасности».

«Звёздочка» шокирует конкретикой: *«Как девчонкою тринадцати лет / Смыла честь свою в чужой туалет»* («Звёздочка», куплет 1). Потеря «чести» в чужом туалете — так описан ранний сексуальный опыт. Это указывает на сексуализацию подростков, отсутствие приватности и грубость нравов. Прослеживается и прагматичный взгляд на отношения [*«Ну и что, что ты мне не давалася / У меня всё ещё впереди»* («Звёздочка», припев)]. Отказ воспринимается не как драма, а как временная неудача. В той же песне заметен родительский контроль: *«Ты домой приходишь в 10 часов»* — контраст между формальными правилами и реальной жизнью подростков.

Если в «Звёздочке» девушка — объект обсуждения и притязаний со стороны дворовой компании, то в «Лоре» герой оказывается внутри драматических отношений. Здесь обнажается конфликт укладов: *«Я же просто хотел твою жизнь изменить»* («Лора», куплет 2). Попытка «вытащить» девушку из привычной среды наталкивается на её нежелание или неспособность покинуть подвальную жизнь [*«Ну вот и всё, опять ты вернёшься в подвал»* («Лора», куплет 2)]. Так выглядит драма непонимания между людьми, принадлежащими к разным — пусть и смежным — стратам андеграунда. Песня также ярко демонстрирует психологическую усталость и бытовое насилие: *«Я так устал от ссор и твоего вранья»*, *«Я теперь уже почти ненавижу тебя»* («Лора», куплет 1). Высокий уровень агрессии и взаимного раздражения, зафиксированный в этих строках, оказывается прямым следствием бытовой неустроенности, социальной фрустрации и невозможности построить стабильные отношения в маргинальной среде.

«Наташа» вносит мотив социальной конкуренции и выбора «правильного» мужчины. Свадебный ритуал дан через деталь: *«Ты надела платье белое в холодном октябре»* («Наташа», куплет 1). Белое платье невесты в октябре — символ попытки сыграть свадьбу по канонам, даже если обстоятельства (холод, бытовая неустроенность) этому не соответствуют.

В центре — конфликт типов: герой-музыкант (*«прыгаю красиво и пою я хорошо»*), против «деревенского мужичка». Герой выражает классовое презрение к «колхознику», который, по его мнению, *«ещё себя проявит как последний дурачок»*, но тот, как ни странно, оказывается предпочтительнее с точки зрения обывательской морали («Наташа», куплет 1). Герой самокритичен (*«может я не вышел рылом или покривил душой»*), но не может принять выбор девушки.

Показательно и отношение к замужеству: *«Быстро замуж ты влетела — не успела погулять»* («Наташа», куплет 2). Брак воспринимается как конец свободы («гулять»), но одновременно герой признаёт усталость от своей беспорядочной жизни. «Наташа» фиксирует разрыв между маргинальной идентичностью и тягой к «нормальному» семейному укладу, который оказывается недосягаемым.

«Иринка-Апельсинка» демонстрирует рутинизацию добрачных связей. Герой открыто говорит о постоянном партнёре девушки: *«Есть друг у тебя, ты о нём говоришь, / Что каждую субботу ты с ним в постели спишь»* («Иринка-Апельсинка», куплет 2). Добрачные связи становятся нормой, обсуждаемой без стыда. Герой недоумевает: *«Зачем он тебе? На меня посмотри!»* Примечательна и временная привязка: суббота как день встреч указывает на ритм городской жизни — рабочая неделя, а выходной посвящён личным отношениям.

Здесь же проступает роль «запасного варианта». Герой надеется, что когда «Вова бросит» (а это, по его мнению, неизбежно), девушка вспомнит о нём. Это отражает пассивную позицию и определённый тип мужского поведения в любовной конкуренции: не борьба за внимание, а терпеливое ожидание своего часа. Такой подход контрастирует как с циничной бравадой «Звёздочки», так и с драматическим «спасением» в «Лоре».

Совершенно иной регистр задаёт «Юля» — тема первой, неразделённой любви с важным возрастным акцентом. Герой вспоминает: *«Как жалко, что тебе пока всего тринадцать лет»* («Юля», куплет 2). В «Звёздочке» этот возраст был маркером ранней потери «чести» и грубости нравов, здесь же — символ чистоты и недосягаемости. Герой осознаёт невозможность отношений из-за возраста, что говорит о сохранении этических рамок даже в маргинальной среде.

Коммуникация осуществляется через письма: *«Спасибо за письмо!»* («Юля», куплет 1). В эпоху до интернета и мобильной связи письма были основным (и очень интимным) способом общения на расстоянии, особенно когда прямой контакт

затруднён (разница в возрасте, школьная дверь, которая вот-вот закроется). Герой горько признаёт свою несостоятельность: *«Нет, я не верю, Юля, что мы снова встретимся с тобой / Прощай, я точно знаю то, что я совсем не твой герой»* («Юля», куплет 1). Это осознание себя «не героем» контрастирует с бравадой «Звёздочки» (*«У меня всё ещё впереди»*) и завистью «Наташи», добавляя в галерею мужских образов ещё один — рефлексирующий, смирившийся с поражением.

«Ласточка» открывает романтический регистр. Герой открыто выражает симпатию: «Ты мне понравилась, и это я не скрою от тебя» («Ласточка», куплет 1). Ласковое обращение «Ласточка моя перелётная» использует природный образ, в отличие от нейтральных или ироничных обращений в других песнях («Звёздочка», «Иринка-Апельсинка»). Герой рисует идеализированную картину: «Чтобы мы с тобой целовались и / Вместе по утрам просыпались бы» («Ласточка», припев). Здесь нет и намёка на сексуальную агрессию или прагматизм — в отличие от «Звёздочки» (с её «не давалася») или «Иринки-Апельсинки» (где «ты с ним в постели спишь»).

При этом у девушки есть «другой», а ей самой «наплевать» на героя. Однако герой не испытывает ненависти к сопернику (как в «Лоре» или «Наташе»), а лишь хочет, чтобы девушка «забыла про него». Это мягкое, ненавязчивое отношение контрастирует как с драматическим «спасением» в «Лоре», так и с классовой неприязнью в «Наташе». «Ласточка» показывает, что даже в андеграундной среде, где доминируют цинизм и прагматизм, сохраняется пространство для романтической надежды и нежности.

Крайня точка цинизма — «Про неё». Герой похваляется многочисленными случайными связями: *«Сколько всех я не любил / И в кровати не валил»* («Про неё», куплет 1). Секс отделён от чувств, а мужская идентичность строится на количестве побед — это продолжение темы, начатой в «Звёздочке» (*«не давалася»*), но уже с противоположной, хвастливой стороны.

За бравадой скрывается глубокое разочарование. Герой хочет найти «путёвую» женщину: *«Можно мне теперь пойти / И путёвую найти»* («Про неё», куплет 2), но сталкивается с выводом: *«Только в том моя беда / Что все другие как она»* («Про неё», куплет 2). Личная неудача переводится в универсальную гендерную разочарованность — все женщины одинаковы, и попытки найти иную обречены. Цикличность подчёркивают строки: *«Промелькнула там одна / Только снова не судьба / Разве был я виноват / В том, что гонит и она?»* («Про неё», куплет 3). Очередная женщина «гонит» (отвергает, ведёт себя так же), что закрепляет чувство безысходности. Так «Про неё» фиксирует кризис маскулинности: хвастовство множеством связей соседствует с тоской по «нормальным» отношениям и горьким осознанием их недостижимости.

Итак, «Звёздочка» даёт внешний, почти фольклорный портрет девушки из подвала, «Лора» обнажает внутреннюю драму, где любовь и попытка «спасения» разбиваются о быт, «Наташа» добавляет социальную конкуренцию и сожаление об упущенном браке, «Иринка-Апельсинка» фиксирует новую сексуальную этику и роль «запасного варианта», «Юля» — первую любовь и возрастное табу, «Ласточка» — романтическую надежду. Завершает ряд «Про неё» с её тотальным цинизмом и разочарованием.

Культурные ориентиры и медиасреда

Переломный момент времени фиксируется через упоминание конкретных брендов и культурных явлений.

Маркер эпохи — группа Roxette [*«Или просто слушать группу Roxette»* («Звёздочка», куплет 1)]. В 1990 г. советская молодёжь активно слушала западную поп-музыку, а шведский дуэт был невероятно популярен: их песни звучали на всех дискотеках. Roxette стала символом доступной через магнитофоны «свободной» культуры, приходящей на смену официальной эстраде.

В той же песне описана мечта о сцене как социальный лифт для провинциальной девушки [*«Хочешь ты певицей скромною стать»* («Звёздочка», куплет 2)]. Такие мечты подкреплялись примерами успеха женских групп, собранных в регионах — самым ярким стала группа «Комбинация», созданная в Саратове в 1988 г. Её участницы сознательно использовали образ провинциальных девушек, который находил отклик.

В этой же песне фигурирует культовая программа «МузОбоз» (ведущий Иван Демидов) — главное окно в шоу-бизнес для провинциалов [*«В МузОбозе я спою, своровам»* («Звёздочка», куплет 2)]. Программа вышла в эфир 1 февраля 1991 г. Это ставит под сомнение распространённую датировку альбома 1990 годом.

Ироничное «своровам» может указывать на криминальный оттенок, сопутствующий успеху. В начале 1990-х криминальные деньги действительно играли роль в шоу-бизнесе, хотя

на момент записи альбома (1990) это явление ещё не было столь значительным.

Вероятнее, Дядя Пляс иронизирует над практикой заимствований западных мелодий. Отечественные артисты эпохи перестройки часто копировали аранжировки из-за информационного вакуума и отсутствия строгого контроля авторских прав. Заимствования варьировались от прямого плагиата (возможно, то самое «своровам») до «творческого переосмысления». Яркий пример — группа «Забытый разговор», образованная в 1991 г. как «наш ответ» Modern Talking.

Эмоционально-психологические регистры

Раздел посвящён эмоциональным тональностям и психологическим состояниям героев (бравада, усталость, зависть, апатия и т. д.) Разные регистры выступают маркерами социального падения.

Энергия и надежда звучат в «Звёздочке» (*«У меня всё ещё впереди»*). «Лора» приносит усталость от отношений и ненависть. «Трава-мурава» демонстрирует тотальную усталость от самого себя и своего образа жизни. Слова *«устал я план с вещей своих сметать»*, *«достала полностью меня»* (речь о траве) — крик о помощи, замаскированный под ироничный припев (*«Ой, трава-мурава»*).

Особое место занимает «Наташа» с мотивом зависти. *«Я завидую, и часто представляю я во сне»* («Наташа», куплет 2). Зависть становится открытым чувством. Если «Звёздочке» царила бравада, в «Лоре» — ненависть и усталость, в «Траве-мураве» — апатия, то «Наташа» привносит щемящую ноту сожаления об иначе сложившейся жизни. Герой завидует чужому «нормальному» счастью (браку, стабильности). Это добавляет психологической глубины портрету героя эпохи, показывая, что за циничной бравадой скрывается острая тоска по несбывшемуся.

Светлый, почти подростковый регистр открывает «Юля» — чистая грусть по недоступной любви. Герой вспоминает о девушке, с которой вынужден расстаться, и его переживания лишены какой-либо бравады или агрессии. Эта показывает, что в среде, где процветали подвалы и наркотики, существовали и трогательные чувства.

Вместе с тем состояние героя «Юли» не лишено тревожных нот. Строка *«Забуду, только если крякнет мой чердак или балда»* («Юля», куплет 2) — важная автохарактеристика. «Чердак» и «балда» (в просторечии — голова, ум) указывают на возможное помутнение рассудка. В контексте цикла, где наркотики («план», «трава») уже показали свою разрушительную силу, эта ироничная угроза звучит как намёк на сумасшествие или изменённое состояние сознания. Так, герой «Юли» оказывается связан с миром «Травы-муравы». Короткое *«Я закурю»* («Юля», куплет 2) выступает как способ успокоиться, элемент мужского поведения в стрессовой ситуации — ещё один штрих к портрету человека, пытающегося справиться с душевной болью через привычный ритуал.

«Ласточка» задаёт нежную надежду. В отличие от бравады «Звёздочки», усталости «Лоры» и апатии «Травы-муравы», здесь — только искреннее желание понравиться. Припев повторяет *«так хочу тебе я понравиться»* — мотив, отсутствующий в остальном цикле. Герой не требует, не завидует, не спасает, а просто надеется на взаимность. Эта тональность показывает, что даже в андеграундной среде, где правит цинизм, сохраняется место для чистой, почти наивной романтики.

Отдельного упоминания заслуживает тональность песни «Сигаретный кризис». В отличие от перечисленных выше песен, здесь нет ни трагизма, ни экзистенциальной тоски. Напротив, текст подаётся с юмором и даже некоторой гордостью за умение «выходить из положения». Ирония в том, что кризис (отсутствие сигарет) преодолевается изобретательностью (сбор «бычков», самокрутки из газеты, курение чая), но при этом сама ситуация дефицита остаётся нормой. Эта тональность — ироничная ностальгия — перекликается со стилем Дяди Пляса, сочетающим дворовую серьёзность и иронию. Она показывает, что даже в условиях бытовой неустроенности сохраняется способность смеяться над собой и своими «кризисами».

Крайняя точка эмоционального спада — «Про неё». Здесь доминирует усталый цинизм, граничащий с отчаянием. Припев — *«Пусть она пропадёт одна… Мне она больше не нужна»* — звучит, как заклинание, попытка убедить самого себя, но освобождения не происходит: схема повторяется, очередная женщина «гонит», и герой остаётся в том же круге разочарования. Надежда уступает место усталому цинизму.

Особую выразительность придаёт строка, где подвал становится метафорой душевного состояния: *«Да и жизнь её пуста / Как подвальная тоска»* («Про неё», куплет 1). Подвал, который в «Звёздочке» и «Лоре» был конкретным пространством социализации, а в «Траве-мураве» — наркопритоном, здесь превращается в символ экзистенциальной пустоты и безысходности. Это

радикальное углубление символики подвала фиксирует окончательную интернализацию маргинального пространства: внешний локус превратился во внутреннее состояние.

Таким образом, эмоциональная палитра цикла включает широкий спектр регистров: от бравады и надежды («Звёздочка») до усталости и ненависти («Лора»), апатии («Трава-мурава») и зависти («Наташа»). Затем следуют светлая грусть («Юля»), романтическая надежда («Ласточка»), ироничная ностальгия («Сигаретный кризис») и, наконец, усталый цинизм с безысходностью («Про неё»). Каждый регистр служит маркером социального положения и степени деградации или адаптации в перестроечной повседневности.

Самоидентификация андеграундного артиста

В этом разделе анализируется, как герой осознаёт себя творцом, рефлексирует о своём творчестве и способности петь и мечтает о славе. В песнях он неоднократно упоминает псевдоним «Дядя Пляс».

Маркер профессиональной идентификации — строка из «Наташи»: *«Ведь недаром погоняют меня люди Дядя Пляс!»* («Наташа», куплет 1). Упоминание фиксирует статус андеграундного артиста. Он уже не «чудак» из подвала, а персонаж с именем, узнаваемый в своей среде. Это самоназывание — акт утверждения себя в противовес анонимности и безликости маргинального существования.

Сходный, но эмоционально иной пример даёт «Иринка-Апельсинка». Герой вновь прибегает к автохарактеристике: *«Ты вспомни, что есть рядом весёлый Дядя Пляс!»* («Иринка-Апельсинка», куплет 3). Здесь псевдоним закрепляет образ локального персонажа, готового поддержать девушку в трудный час, оставаясь другом, а не любовником. В отличие от горделивого самоутверждения из «Наташи», здесь акцент сделан на дружелюбии и доступности — артист не противопоставляет себя среде, а вписывается в неё как свой, весёлый спасатель.

Иной тип самоидентификации — в «Ласточке». Герой не упоминает псевдоним и не позиционирует себя как артист. Творчество предстаёт как интимный, приватный акт: *«И о тебе тайком от всех я эту песню напишу»* («Ласточка», куплет 2). Песня пишется не для публики, не для «МузОбоза», а для любимой девушки, скрыто от посторонних. Герой — просто человек, выражающий чувства через творчество. Этот полюс — творчество как лирическое высказывание, лишённое амбиций, — расширяет спектр самоидентификации.

Однако эта идентичность хрупка. В «Траве-мураве» мы сталкиваемся с утратой творческой способности. Строка *«У меня не подбираются для песен слова»* («Трава-мурава», припев) — это негативная творческая рефлексия. Герой пытается писать, но наркотическое помутнение [*«не лезло мне в башку ну ни шиша»* («Трава-мурава», куплет 2)] блокирует эту возможность. Это контрастирует с мечтой о сцене («Звёздочка»), с самоуверенным пафосом («Наташа»), дружеским тоном («Иринка») и интимным творчеством («Ласточка»). В «Траве-мураве» мечта умирает, и творчество исчезает под грузом наркотической повседневности.

Осознанный отказ от пения на определённую тему — в «Про неё». Герой, который в «Наташе» и «Иринке» позиционировал себя как узнаваемый персонаж, а в «Звёздочке» мечтал о «МузОбозе», здесь объявляет о творческом разрыве: *«Про неё я песни пел / Но опомниться успел / Хватит, всё, себе сказал / Эту песню написал / И поклялся я тогда / Что последняя она»* («Про неё», куплет 1). Это автобиографический жест, завершающий цикл песен о женщинах. В отличие от наркотической блокировки в «Траве-мураве», здесь отказ от творчества — результат рефлексии и сознательного решения. Герой ставит точку, но сам факт написания песни «Про неё» означает, что эта клятва нарушается уже самим её произнесением — парадокс, характерный для андеграундной саморефлексии.

Таким образом, выстраивается эволюция самоидентификации: от гордого называния себя по псевдониму («Наташа») через образ «весёлого Дяди Пляса» («Иринка-Апельсинка») и интимное творчество («Ласточка») к творческой импотенции под грузом наркотиков («Трава-мурава») и, наконец, к осознанному отказу петь на определённую тему («Про неё»). Каждый этап фиксирует разные грани существования артиста в перестроечном андеграунде.

Сводный перечень репрезентаций повседневности перестроечного андеграунда

В результате анализа девяти песен был составлен сводный перечень репрезентаций повседневности, формирующих в этих текстах картину перестроечного андеграунда:

• **типы жилых пространств:** жильё с признаками бедности (отсутствие обоев, ковров); подвал как постоянное место обитания или альтернативный «дом»; дом или квартира как наркопритон; квартира как место романтического свидания; подвал как метафора душевной пустоты;

• **локусы социализации:** парки, сады; дворы, подвалы; лестничная клетка (курение, общение, прослушивание музыки); подземный переход (*«торчание»*); дача (пригородная зона девиантного поведения); школа (место работы, учёбы, символ ушедшего этапа); Дом культуры; танцплощадка/дискотека;

• **дворовая и андеграундная культура:** сленг, обсуждение личной жизни; наркотическая лексика (*«план»*, *«накурить кошака»*, *«маяк»*, *«балдень»*, *«чопики»*, *«ганджубас»*); курительная субкультура (сбор бычков, самокрутки, суррогаты); агрессивное питейное поведение (битьё стаканов); романтический дискурс (ласковые обращения, признания в симпатии);

• **социальные лифты и иллюзии:** семья и брак как альтернатива; легальная творческая самореализация (выступления в ДК); утрата иллюзий (крушение надежд на сцену, брак, «нормальную» жизнь); иллюзия романтической любви;

• **технологические новшества:** персональный компьютер; комбоусилитель (*«комбик»*);

• **культурные ориентиры и медиасреда:** западная поп-музыка (Roxette); телепрограмма *«МузОбоз»*;

• **гендерные отношения и мораль переходного периода:** ранний секс (в т. ч. в антисанитарных условиях); регулярные добрачные связи (суббота — день встреч); любовные треугольники, социальная конкуренция; роль «запасного варианта»; неразделённая любовь и возрастное табу (13 лет); замужество как социальная норма и конец «свободы»; циничное обобщение (*«все другие как она»*); романтическое ухаживание (мотив *«хочу понравиться»*); письма как форма романтической коммуникации;

• **приметы криминализации:** ироническое *«своровам»*; выращивание, хранение и употребление наркотиков;

• **семейный уклад:** родительский контроль (комендантский час); профессиональная занятость (учительница, артист ДК); учёба;

• **наркотики как уклад жизни:** употребление как уход от реальности; выращивание и заготовка конопли как труд; физиологическая зависимость (ломка, головная боль); наркотический сленг; дом как притон; социальное дно (наркоманы, просящие еду); сознательный отказ как альтернатива;

• **экзистенциальная усталость и агрессия:** хроническая усталость; ненависть и взаимное раздражение в паре; зависть к чужому счастью; светлая грусть по недоступной любви; агрессивное саморазрушение (битьё стаканов); позитивный фон (надежда, влюблённость);

• **иждивенчество и социальное дно:** наркоманы, просящие еду (*«хавку»*);

• **физиология зависимости:** никотиновая зависимость; головная боль как симптом абстиненции;

• **самоидентификация андеграундного артиста:** псевдоним (*«Дядя Пляс»*); рефлексия о творчестве; мечта о славе (*«МузОбоз»*); утрата творческой способности под грузом наркотиков; осознанный отказ петь (клятва); творчество как интимный акт (песня для любимой *«тайком от всех»*);

• **свадебная обрядность и брак:** белое платье (даже в холодном октябре) — стремление к канону; брак как конец свободы; добрачные романтические отношения;

• **гастрономические мечты и практики:** *«пиво и котлеты»* как символ простого, сытого, устойчивого быта; консервная банка как импровизированная пепельница; газета для самокруток; курение чая;

• **природно-климатические условия:** холодные февралии, уральская зима (ограничивают уличный досуг); холодный октябрь (свадебный фон); холодная весна (время года, символизирующее начало отношений и надежду);

• **распорядок недели:** суббота как день регулярных интимных встреч (ритм рабочей недели); идея непрерывного пребывания вместе (*«весь вечер, утро, день и ночь»*);

• **образовательный статус:** учащаяся молодёжь, совмещающая учёбу, работу и творчество;

• **психологические мотивы:** прощание с детством (закрытие школьной двери); новая встреча (романтическая надежда); *«все другие как она»* — циничное обобщение; уникальность *«ласточки»* — антитеза циничному обобщению;

• **символы и образы:** образ птицы (*«ласточка»*) как романтический символ (весна, свобода, возвращение); подвал как экзистенциальный локус (определяющий судьбу) и метафора душевной пустоты;

• **тональность (эмоционально-психологические регистры):** бравада и надежда («Звёздочка»); усталость и ненависть («Лора»); апатия

(«Трава-мурава»); зависть («Наташа»); ироничная ностальгия («Сигаретный кризис»); светлая грусть («Юля»); романтическая надежда («Ласточка»); цинизм («Про неё»).

Перечень не исчерпывает всех ракурсов, но задаёт вектор для дальнейших исследований. Каждый выделенный тип может стать предметом самостоятельного анализа на материале перестроечной лирики — не только «красного диско», но и русского рока, нью-вейва, авторской песни. Сравнительное изучение одних и тех же сюжетов (дефицит, гендерные роли, наркотики, мечты о славе) в разных жанрах позволит внести вклад в реконструкцию антропологии повседневности позднесоветской эпохи.

Заключение

Анализ девяти песен магнитоальбома «Звёздочка» позволяет сделать ряд обобщений о перестроечной повседневности провинциального андеграунда.

Во-первых, песни фиксируют разнородность самой среды: рядом с наркотической деградацией («Трава-мурава») и циничным разочарованием («Про неё») сосуществуют попытки сохранить «нормальность» («Наташа», «Иринка-Апельсинка»), романтическая надежда («Ласточка») и светлая грусть по первой любви («Юля»). Андеграунд представлял собой спектр стратегий: от полной маргинализации до легальной занятости, творчества или трезвости.

Во-вторых, тексты — ценный источник по истории повседневности, поскольку акцентируют то, что оставалось за рамками официальных документов и даже рок-поэзии: бытовой дефицит («Сигаретный кризис»), рутинный наркотизм («Трава-мурава»), раннюю сексуализацию («Звёздочка»), гендерные роли и модели поведения («запасной вариант», «все женщины одинаковы»). «Низовая» оптика жанра позволяет реконструировать материальный мир, локусы социализации (подвал, лестница, переход и др.) и эмоциональные регистры — от бравады до безысходности.

В-третьих, челябинский контекст показывает специфику провинциального андеграунда: при остроте социально-экономических проблем и меньшей интенсивности культурно-политических влияний он был тесно связан с общекультурным фоном [западная поп-музыка (Roxette), программа «МузОбоз», мечты о славе, подкреплённые примерами успеха провинциальных групп]. Эти наблюдения обобщены в сводном перечне (см. раздел 8).

Ограничения исследования. Об исполнителе (Юрий Шумов) известно крайне мало, что не позволяет установить биографический контекст создания песен. Анализу подвергся только один магнитоальбом одного коллектива, что не даёт права на широкие обобщения о всём жанре «красного диско». Географические рамки ограничены Челябинском, а хронологические — 1990 годом. Полученные выводы требуют верификации на материале других групп и регионов.

Список литературы

1. Грибанов Р. Рок Челябинска. Провинциальные истории (не)популярной музыки : в 2 т. Челябинск : Авторское издание, 2018. 860 с.

2. Позднякова М. Е., Брюно В. В. Сравнительный социологический анализ изменений ситуации с потреблением наркотиков в России за 30 лет: 1990–2020 гг. // Вопросы наркологии. 2021. № 5 (200). С. 15–51.

3. Синецкая Т. М. Академическая музыка в Челябинске на рубеже веков // Динамика повседневной жизни города в спектре измерений (по материалам г. Челябинска) : коллективная монография / Е. В. Тищенко и др.; под общ. ред. С. Б. Синецкого, С. С. Соковикова, Н. Н. Штолер. Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры, 2024. С. 169–186.

4. Смирникова Е. В. Экзистенциальные основания отечественного рок-андеграунда 1980-х годов // Известия Самарского научного центра РАН. 2013. № 2 (2). С. 534–541.

5. Соловьёв А. В. Социокультурная эволюция городского двора как общественного пространства // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2018. № 2 (59). С. 32–40.

6. Теплова Е. Ф. Детство в городе 1950–1980-х гг.: двор как пространство социализации // Этнодиалоги. 2020. № 1 (59). С. 85–94.

7. Тимошкин Д. О. Сны о пройденной границе: беспризорники, торговцы, городские политические режимы в «войнах памяти» о городе «девяностых» // Полития. 2021. № 1 (100). С. 106–136.

8. Шмидт С. Ф. Мысленаблюдения // Новый мир. 2009. № 7. С. 143–159.

References

1. Gribanov R. Rok Cheljabinska. Provincial'nye istorii (ne)populjarnoj muzyki = Rock of Chelyabinsk. Provincial stories of (un)popular music. In 2 vols. Chelyabinsk: Self-publishing; 2018. 860 p. (In Russ.).

2. Pozdnyakova ME, Bryuno VV. Comparative sociological analysis of changes in the drug use situation in Russia over 30 years: 1990–2020. *Voprosy narkologii = Issues of narcology.* 2021;(5):15-51. (In Russ.).

3. Sinetskaya TM. Academic music in Chelyabinsk at the turn of the century. In: Tishchenko EV, Sinetskii SB, Tarasova YuB, Shtoler AV, et al. Dinamika povsednevnoj zhizni goroda v spektre izmerenij (po materialam g. Cheljabinska): kollektivnaja monografija = Dynamics of everyday city life in the spectrum of dimensions (based on materials from Chelyabinsk): collective monograph; edited by Sinetskii SB, Sokovikov SS, Shtoler NN. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Institute of Culture; 2024. Pp. 169-186. (In Russ.).

4. Smirnikova EV. Existential foundations of the Russian rock underground of the 1980s. *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN = Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.* 2013;(2):534-541. (In Russ.).

5. Solovyev AV. Social and cultural evolution of the urban courtyard as a public space. *Vestnik Rjazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S. A. Esenina = Bulletin of Ryazan State University named after S.A. Yesenin.* 2018;(2):32-40. (In Russ.).

6. Teplova EF. Childhood in the city of the 1950s-1980s: the yard as a space of socialization. *Etnodialogi = Ethnodialogues.* 2020;(1):85-94. (In Russ.).

7. Timoshkin DO. Dreams of the crossed border: street children, traders, urban political regimes in the "memory wars" about the city of the "nineties". *Politija = Polity.* 2021;(1):106-136. (In Russ.).

8. Shmidt SF. Thought observations. *Novyj mir = A new world.* 2009;(7):143-159. (In Russ.).

Информация об авторе

А. М. Антипов — преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения.

Information about the author

A. M. Antipov — lecturer at the Saint-Petersburg State University of Aerospace Instrumentation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Статья поступила в редакцию 04.05.2026; одобрена после рецензирования и принята к публикации 29.05.2026.

The author declares no conflicts of interests.

The article was submitted 04.05.2026; approved after reviewing and accepted for publication 29.05.2026.