

Артисты советской эстрады в российских сериалах: интеграция драматургических моделей психо- и социобиографии

Дарья Журкова

Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы).

Дарья Журкова. Государственный институт искусствознания (ГИИ), Москва, Россия, jdacha@mail.ru.

Статья посвящена драматургическим и музыкальным закономерностям современных российских сериалов-байопиков об артистах советской эстрады. В качестве инструмента исследования применяется концепция психо- и социобиографии польской исследовательницы Евы Мазерски. В первой части работы дается описание закономерностей предложенных драматургических моделей и прослеживается их развитие в позднесоветском кинематографе. Во второй части исследования рассматривается сближение и интеграция этих драматургических моделей на обширном материале российских сериалов, посвященных звездам советской популярной музыки. Особое внимание уделяется двум сериалам: «Анна Герман. Тайна белого ангела» (2012) и «Рожденная звездой» (2015) с элементами биографии Эдиты Пьехи. В заключительной части статьи с помощью модели психо- и социобиографии анализируется саундтрек этих двух сериалов. С одной стороны, прослеживается, как песни, звучащие в этих сериалах, соотносятся с драматургической коллизией эпизодов, в которых они появляются. С другой — определяется репертуарная политика создателей сериалов, которая прослеживается, в частности, в соотношении песен гражданской и лирической тематики. Статья приводит к выводу, что если в позднесоветский период модели психо- и социобиографии еще обнаруживали свою автономность, которая была обратно пропорциональна идеологической выдержанности фильма, то нынешний этап определяется активным сближением и интеграцией двух моделей, которые больше не существуют в «чистом» виде. Что касается музыкальной драматургии и репертуарной политики в саундтреке, — сериалы о звездах советской эпохи продолжают развивать активную лиризацию советской эстрады, замещая гражданско-патриотическую тематику хитами зарубежного происхождения. С другой стороны, песни советской эстрады своим звучанием реконструируют культурно-исторический контекст прошлого.

Ключевые слова: *советская эпоха; ретросериалы; телевидение; эстрадная музыка; ресайклинг; байопик; песня; Анна Герман; Эдита Пьеха.*

ОБРАЩЕНИЕ к советскому прошлому и его переосмысление составляет внушительную часть контента современных российских средств массовой информации. Самой популярной, активно создаваемой и обсуждаемой формой медийной «ретромании» являются художественные фильмы и сериалы о героях советской эпохи. По подсчетам исследователей на одном только Первом канале в период с 2000 по 2010 год было выпущено более 90 ретросериалов¹, и на сегодняшний день эта тенденция продолжает набирать обороты.

В потоке медийных ретронарративов отдельный жанр образуют байопики — экранизации биографий реальных, вымышленных и полувывмышленных героев прошлого. Наряду с представителями власти, науки, спорта и теневой экономики одними из самых востребованных прототипов для байопиков становятся артисты советской эстрады. За последние пару десятилетий на российском телевидении было выпущено как минимум 12 сериалов, посвященных карьере популярных певцов и поющих киноактеров — тех исполнителей, чье творчество было неразрывно связано с популярной музыкой советской эпохи.

В данной статье будут проанализированы современные российские байопики о советских поп-музыкантах с позиции их двойственного позиционирования. С одной стороны, эти сериалы создаются под влиянием голливудских конвенций жанра музыкального байопика. С другой стороны, ретросериалы работают с историческим и культурным наследием советской эпохи, которая достаточно сложно поддается формовке по законам коммерческой развлекательной индустрии. Для того чтобы отчетливее проследить столкновение и взаимодействие этих противоположных тенденций, я обращаюсь к концепции психо- и социобиографий польской исследовательницы Евы Мазерски. На ее основе будут проанализированы драматургические стратегии двух сериалов о польских певицах, прославившихся на советской эстраде. Это сериалы «Анна Герман. Тайна белого ангела» (реж. Вальдемар Кшистик, Александр Тименко, 2012) и «Рожденная звездой» (с элементами биографии Эдиты Пьехи, реж. Владимир Шевельков, Марат Ким, 2015).

1. Завершинская Н., Завершинская П. Кинематографические «прочтения» советской эпохи как проекция воспоминаний и забвений современного российского общества // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2017. № 3. С. 14.

Модели психо- и социобиографии в советском кинематографе

В своем исследовании байопиков о польских популярных музыкантах Ева Мазерска выделяет два типа драматургических моделей. В центре внимания западных экранизаций оказывается личность артиста, столкнувшегося со сложными жизненными обстоятельствами. «Репрезентации артистов на западном экране, — пишет Мазерска, — часто подчеркивают их исключительные качества, гениальность, конфликт с внешним миром и несчастья, уделяя меньшее внимание историческим обстоятельствам, в которых развивалось их искусство»². Такую драматургическую модель Мазерска вслед за Гризельдой Поллок³ определяет как *психо-биографию*. В отличие от западных байопиков, экранизации биографий в странах социалистического лагеря представляют собой тип *социобиографий*. «В таких фильмах артисты, — замечает Мазерска, — не оторваны от истории, а полностью интегрированы в нее. Это особенно характерно для фильмов, снятых во времена гегемонии социалистического реализма, когда от кинематографистов требовалось сосредоточиться на типичном человеке»⁴.

Крайне важно уточнить, что типичное в таком контексте — «это не то, что встречается чаще всего, а то, что наиболее убедительно выражает сущность данной социальной силы. С марксистско-ленинской точки зрения типичное не означает какого-то среднего статистического значения <...> Типичное — это та жизненная сфера, в которой проявляется партийный дух реалистического искусства»⁵. Другими словами, социобиографии подразумевают, что судьба артиста определяется не столько его/ее индивидуальной волей, сколько временем и окружением, в котором он/она живет.

Эта концепция вполне продуктивна и для основного корпуса советских байопиков. Однако она претерпевает кардинальную трансформацию с конца 1970-х годов. В 1978-м на советские экраны выходит фильм «Женщина, которая

2. Mazierska E. Beyond Authenticity, Beyond Romanticism: Films About Maanam // IASPM Journal. 2017. Vol. 7. № 1. P. 58–59.

3. Pollock G. Artists, Mythologies and Media — Genius, Madness and Art History // Screen. 1980. Vol. 21. № 3. P. 57–96.

4. Mazierska E. Op. cit. P. 59.

5. Ibid. P. 59.

поет» (реж. Александр Орлов), где в центре повествования оказывается судьба эстрадной певицы, в восприятии зрителей прочно связанная с биографией исполнительницы главной роли Аллы Пугачевой. После феноменального успеха в кинопрокате этой картины⁶ появились байопики с другими популярными артистами в главных ролях. Это «Душа» (1981, реж. Александр Стефанович) с Софией Ротару и «Начни сначала» (1985, реж. Александр Стефанович) с Андреем Макаревичем, которые были посвящены драматичному кризису в карьере эстрадной певицы и рок-музыканта соответственно. Все три ленты, конечно, нельзя всецело отнести к жанру байопика, так как формально они посвящены судьбам вымышленных героев и прослеживают лишь отдельные эпизоды их творческого пути. Однако по многим параметрам эти картины соответствуют определению музыкального байопика, которое приводит Ян Инглис. Он характеризует байопик о поп/рок музыкантах «как фильм, который призван рассказать, частично или полностью, биографию музыкального исполнителя (живого или мертвого) и содержит значительную часть его или ее музыки»⁷.

Во многом попадая в жанр музыкального байопика, «Женщина, которая поет», «Душа» и «Начни сначала» фактически не соответствуют канонам советского биографического фильма и, следовательно, не укладываются в модель социобиографии. Их основные сюжетные ходы разворачиваются по структурной модели голливудского музыкального байопика студийной эпохи, предложенной Брюсом Бабингтоном и Питером Уильямсом Эвансом: 1) восхождение; 2) конфликт и/или несчастье; 3) отставка и возвращение; 4) успех и примирение⁸. Более того, эти ленты всецело сосредоточены на индивидуальности и личности своих героев и практически не затрагивают исторический контекст их творчества. Таким образом, все три фильма смело можно отнести к типу психобиографий.

6. Картина заняла первое место по итогам кинопроката 1979 года, собрав 55 миллионов зрителей. Статья о фильме в Википедии. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Женщина,_которая_поёт (дата обращения: 20.07.2021).

7. *Inglis I. Popular Music History on Screen: the Pop/Rock Biopic*// *Popular Music History*. 2007. Vol. 2. № 1. P. 77.

8. *Babington, B. Evans P. W. Blue Skies and Silver Linings: Aspects of the Hollywood Musical*. Dover, NH: Manchester University Press, 1985. P. 55. Цит. по: *Schlotterbeck J. K. The Popular Musical Biopic in the Post-Studio Era: Four Approaches to an Overlooked Film Genre*. PhD (Doctor of Philosophy) Thesis. [University of Iowa]. 2010. P. 18.

Тип социобиографий с середины 1980-х годов в СССР нашел свое воплощение в фильмах о рок-музыкантах, бунтующих против системы. Двумя знаковыми лентами подобного типа оказались фильмы «Взломщик» (1987, реж. Валерий Огородников) и «Асса» (1987, реж. Сергей Соловьев). В первом случае одним из центральных (хотя формально и не главным) героев является рок-музыкант Костя (Константин Кинчев), который пытается найти себя в многоликой андеграундной субкультуре Ленинграда. В другом случае участником драматического любовного треугольника становится чудаковатый выдумщик Бананан, который поет в рок-группе, выступающей в ялтинском ресторане, и сооружает причудливые арт-объекты. Опять же, эти два фильма нельзя отождествлять с жанром «чистого» байопика, но они, безусловно, определили восприятие личности рок-музыканта в позднесоветском обществе⁹.

В итоге к концу 1980-х годов советский музыкальный байопик окончательно утрачивает гегемонию социобиографической драматургической модели. Фильмы «Женщина, которая поет», «Душа», «Начни сначала» сосредоточены прежде всего на индивидуальности своих главных героев, на их личной драме, то есть в них превалируют черты психобиографии. А картины «Асса» и «Взломщик» — это коллективный портрет перестроечного поколения, их во многом можно рассматривать через тип «социобиографии». В этом, пусть и условном, разделении обнаруживается определенный парадокс: в более конформистских к официальному режиму советских музыкальных байопиках голливудские стандарты прослеживаются гораздо ярче, нежели в фильмах, герои которых выступают против патерналистской системы. Другими словами, получается, что чем фильм более новаторский и «взрывной» по социальному содержанию, тем он более «соцреалистический» по драматургической сути.

Однако этот парадокс вполне объясним, если его рассмотреть не с идеологической, а с социокультурной точки зрения. Фильмы «Женщина, которая поет» и «Душа» снимались в так называемую эпоху застоя, и их героини жили в то время, когда негласно разрушалась система советских идеалов коллективизма и идеологии и стихийно возникал культ приватности, в центре оказывалась мечта о личном счастье. Как замечает Екатерина Сальникова, в советском кинематогра-

9. Подробнее см.: Цукер А. Рок в отечественном кинематографе 1980-х годов // Музыкальная академия. 2019. № 4. С. 140–155.

фе 1960-х — начала 1980-х годов происходит «переключение людей с проблем социального большого мира на проблемы приватного толка. В социальном большом мире можно активно и даже успешно существовать. Но не с ним все чаще связывают самое главное, самое ценное, самое желанное»¹⁰. То есть не столько голливудские стандарты проникли в советский кинематограф, сколько внутри соцлагеря сформировалась мечта о совершенно несветском типе звезды, артиста, человека вообще, которую сознательно или нет отразили эти (и, конечно, не только эти) фильмы.

«Взломщик» и «Асса» — киноленты перестроечной эпохи, когда стагнация и безвременье сменились всеобщим бурлением, ощущением общественной остроты и критичности исторического момента. Как справедливо отмечает Денис Карпов, «образ человека рок-культуры <...> во многом стал определяющим для культуры описываемого периода [Перестройки], одним из векторов формирования нового представления о „культурном герое“ новой России»¹¹. Культурные герои своего времени Костик и Бананан переживают ситуацию социального напряжения вместе со своими современниками и в этом повторяют общий драматургический прием соцреалистической «социобиографии».

Таким образом, советские фильмы о поп-рок-музыкантах 1970–1980-х годов оказываются весьма разнообразными в своих посылах, чутко отзывающимися на социальные умонастроения и сложно поддающимися схематизации.

Интеграция драматургических моделей на российском телевидении

Применяя свою концепцию к материалу современных польских байопиков, Ева Мазерска приходит к выводу, что в начале 2000-х годов на восточноевропейском экране происходит сближение и интеграция драматургических моделей психо-

10. Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 310.

11. Карпов Д. Рок и рок-герои в советском и российском кинематографе второй половины 1980 — первой половины 1990 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. трудов. Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург, Тверь, 2021. Спецвыпуск. Рок+. С. 5–6.

и социобиографии¹². С одной стороны, очевиден сдвиг в сторону приватной жизни героев байопиков. С другой стороны, в посткоммунистических польских фильмах о музыкантах «большой, чем на Западе, упор делается на исторические обстоятельства и участие артиста в более широкой политической жизни»¹³.

В отношении современных российских сериалов-байопиков о звездах советской эстрады концепция психо- и социобиографий по-прежнему остается действенной. Однако ее содержательное наполнение существенно трансформируется. Вполне закономерно, что голливудские конвенции жанра музыкального байопика теперь открыто воплощаются и утверждаются в российской киноиндустрии. Поэтому столь велик интерес продюсеров к артистам со сложной судьбой. Например, в биографии Валерия Ободзинского¹⁴ подчеркивается его пристрастие к наркотикам, в биографии Людмилы Гурченко¹⁵ — череда неудачных браков и тяжелое материальное положение, вызванное периодом невестрелованности в кино. В двойной биографии Любви Орловой и Григория Александрова¹⁶ реконструируется их сложный, почти любовный, треугольник со Сталиным. Если же судьбы знаменитых артистов внешне выглядят слишком благополучными, то создатели сериалов конструируют различного рода конфликты как личного, так и профессионального характера. Для этого в повествование вводятся вымышленные злопыхатели, которые нередко выдавая себя за друга/подругу главного героя, старательно плетут хитроумные интриги¹⁷. Безусловно одно — в подавляющем большинстве музыкальных байопиков основной нарратив составляет частная жизнь и любовные переживания популярного исполнителя, то есть наблюдается нескрываемый перевес в сторону голливудской модели психобиографии.

12. *Mazierska E. Polish Popular Music on Screen*. L.: Palgrave Macmillan, 2020. P. 18.

13. *Mazierska E. Beyond Authenticity, Beyond Romanticism: Films About Maanam*. P. 60.

14. Сериал «Эти глаза напротив» (2016, реж. Сергей Комаров).

15. Сериал «Людмила Гурченко» (2015, реж. Сергей Алдонин, Александр Имакин).

16. Сериал «Орлова и Александров» (2015, реж. Виталий Москаленко).

17. Яркими примерами подобной драматургической модели являются сериалы «Она не могла иначе» (2013, реж. Александр Ефремов; прототип — Валентина Толкунова), «Людмила» (2013, реж. Александр Павловский; прототип — Людмила Зыкина), «Кураж» (2014, реж. Александр Стефанович, прототип — Алла Пугачева) и «Магомаев» (2020, реж. Дмитрий Тюрин, Роман Прыгунов).

Вместе с тем модель социобиографии не исчезает полностью, но получает новое прочтение. Эта модель проявляется, во-первых, в стремлении показать, как события большой истории влияли на судьбу популярного артиста. Проследить подобную панораму удастся в сериалах, которые охватывают большую часть жизни своего героя¹⁸. Во-вторых, элементы социобиографии присутствуют практически во всех российских ретросериалах, так как их ведущим лейтмотивом является конфликт героя с представителями государственных институций¹⁹. Чтобы подкрепить свои наблюдения конкретными примерами, я хочу проанализировать два сериала. В происхождении и судьбе их главных героинь прослеживаются общие черты, и в то же время эти ленты совсем по-разному работают с моделями психологии и социобиографий.

Анна Герман vs Эдита Пьеха: драматургические стратегии двух сериалов

Главные героини обоих сериалов — певицы польского происхождения, прославившиеся на советской сцене. Сериал «Анна Герман. Тайна белого ангела» — это экранизация биографии польской певицы Анны Герман, в то время как главным прототипом сериала «Рожденная звездой» стала советская эстрадная певица Эдита Пьеха. Сразу необходимо сделать несколько важных уточнений. Если создатели байопика об Анне Герман придерживались фактов из биографии певицы и даже привлекали в качестве консультантов ее родственников²⁰, то сериал «Рожденная звездой» является по-

18. К таковым, например, можно отнести сериалы: «Утесов. Песня длиною в жизнь» (2006, реж. Георгий Николаенко), «Петр Лещенко. Все, что было...» (2006, реж. Владимир Котт), «Людмила Гурченко» (2015).

19. Подробнее об особенностях подобного конфликта см.: Брюханова Ю., Олейников И. Современный российский байопик: реализация сюжета «Художник и Власть в эпоху застоя» // Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 273–285; Журкова Д. Ретросериалы об артистах советской эстрады: между конвенциями, прошлым и реальностью // Художественная культура. 2021. № 4. С. 298–331.

20. В качестве консультанта сериала об Анне Герман выступил ее муж Збигнев Тухольский («„Анна Герман“: почему нельзя пропустить сериал». URL: <https://www.itv.ru/movies/statyi/anna-german-pochemu-nelzya-propustit-serial> (дата обращения: 29.05.2021)).

лывымышленным байопиком, или так называемым фильмом с ключом²¹, в отношении которого создатели говорят о собирательном образе главной героини, созданном на основе биографий сразу нескольких советских эстрадных певиц. Чтобы избежать прямых параллелей, авторы дали своей героине вымышленное имя — Клаудия Коваль, но оставили за ней польское происхождение, карьеру в качестве солистки вокального ансамбля и роман с его руководителем, композитором Павлом Шаховским (прототип этого героя — советский композитор и первый муж Эдиты Пьехи Александр Броневицкий).

В обоих сериалах основной драматургический конфликт носит черты психобиографии и строится вокруг противопоставления сценической карьеры певиц и их реализации в любовных отношениях. В «Рожденной звездой» этот конфликт усиливается за счет того, что главная героиня выходит замуж за руководителя вокального ансамбля, в котором сама поет. Примечательно, что обе героини изначально не стремились к вокальной карьере, никогда не учились музыке и как бы случайно оказались на большой сцене. При этом при всей схожести вводных данных, сериалы отличаются своим отношением ко времени в его историческом и драматургическом измерениях.

Хронологические рамки сериала об Анне Герман охватывают период с конца 1930-х — до начала 1980-х годов, внутри которого прослеживается судьба героини через призму исторических событий, начиная с детских лет и вплоть до самой смерти. Так, отец главной героини становится жертвой большого террора, мать и бабушка вынуждены во время Второй мировой войны скрывать свое истинное происхождение и бежать от преследований. Персонифицированным олицетворением репрессивной государственной системы и личным преследователем семьи становится сотрудник НКВД, который появляется в решающие моменты и во многом определяет как личную судьбу, так и профессиональную карьеру главной героини. Примечательно, что из кровного врага семьи он со временем становится ее тайным покровителем, а в финале сериала именно он привозит Герман и ее мать на могилу расстрелянного им отца, что воспринимается как жест покаяния. Таким образом, сери-

21. Подробнее об особенностях такого подхода см.: *Brackett D. Banjos, Biopics, and Compilation Scores: The Movies Go Country//American Music. 2001. № 19. P. 265, 247–290.*

ал аккумулирует социобиографическую драматургическую модель, вплетая исторические события в судьбу главной героини, делая общую и частную истории неотделимыми друг от друга.

Нарратив сериала «Рожденная звездой» охватывает относительно небольшой временной промежуток — примерно с середины 1950-х до конца 1960-х годов. Стержнем сюжета является роман двух главных героев, который никак не соотносится с какими-либо политическими событиями того времени. Представители власти в «Рожденной звездой» показаны как невыразительная масса чиновников, постоянно придирающихся к главным героям и не дающих им раскрыть свой талант в полной мере. Преследование за покупку зарубежной пластинки, бесконечные художественные комиссии и вызовы «на ковер» в министерство культуры, обсуждение внешнего вида и репертуара участников популярного ансамбля, тайно влюбленный в главную героиню представитель органов, помогающий ей с выездной визой и организующий ее поездку в элитный санаторий, — вот «круг полномочий», отведенных представителям государственных инстанций. Они не всемогущая и непреодолимая сила, а, скорее, досадное, но необходимое препятствие, необходимое создателям сериала для разворачивания интриги. Таким образом, в этом сериале главенствует модель психобиографии, в которой исторический контекст выглядит не более чем эффектным, «декоративным» фоном для «костюмированной» мелодрамы.

Личное vs публичное: драматургические особенности саундтрека и репертуарной политики

Интересно проанализировать, как модели психо- и социобиографий работают не только в драматургии, но и в саундтреке этих двух сериалов. Здесь возможны два ракурса рассмотрения. С одной стороны, имеет смысл проследить, как песни, звучащие в сериале, соотносятся с драматургической коллизией эпизодов, в которых они появляются. С другой стороны, важно посмотреть на соотношение «внешней» и «внутренней» тематики в саундтреке в целом, другими словами, оценить, сколько звучащих песен посвящено гражданским ценностям, а сколько — глубоко личным переживаниям.

Для классических голливудских мюзиклов студийной эпохи и для музыкальных байопиков, снятых после 2000-х годов, характерна закономерность, согласно которой песни, исполняемые героями, напрямую соотносятся с их персональным опытом и являются непосредственным выражением их эмоций²². Складывается устойчивое представление, согласно которому «песни отражают жизнь, и погружение в жизнь [музыканта] говорит нам больше о [его/ее] песнях»²³. Тем самым саундтрек голливудского байопика о поп-музыканте зачастую напрямую соотносится с сюжетной фабулой и представляет собой музыкальное продолжение психобиографической модели.

В отношении анализируемых сериалов нельзя говорить о доминировании этой концепции, так как в них музыка то иллюстрирует внутренние переживания героев, то необходимо, чтобы реконструировать определенную эпоху в звуках. Ведь, как известно, «песня и в жизни, и в фильмах легко рождает воспоминания. Именно через мелодии и слова песен часто воскрешаются исторические события»²⁴.

В сериале об Анне Герман большая часть песен звучит как фон эпохи или как концертный репертуар, который опосредованно соотносится с фабулой конкретного эпизода. Создатели избегают прямых параллелей между словами песен и событиями из жизни главной героини²⁵. Но так как многие песни звучат неоднократно, то они из внешнего фона-обрамления могут превратиться в сгусток дополнительных смыслов. Например, песня «Вернись в Сорренто»²⁶ поначалу звучит в концертном исполнении во время гастролей Герман по Италии. Однако в эпизоде перед злополучной автокатастрофой героиня говорит о том, что соскучилась по дому и мечтает вернуться в Польшу. Она напевает «Вернись в Сорренто», как бы озвучивая свою тоску по родине. Для сериала

22. Schlotterbeck, J. K. Op. cit. P. 138–139.

23. Marshall L., Kongsgaard I. Representing Popular Music Stardom on Screen: the Popular Music Biopic // *Celebrity Studies*. 2012. Vol. 3. № 3. P. 351.

24. Шилова И. Проблемы звуковой образности в советском кино. М.: Знание, 1984. С. 33.

25. Одним из редких исключений становится композиция «Надежда», где строка про «взлетные огни аэродромов» совпадает с кадрами взлета самолета с гастрوليрующей Герман. Но даже в такой прямой иллюстрации авторы сериала выходят на более общие смыслы, так как строка «снова мы оторваны от дома» из этой же песни становится символом вечного скитания героини, на которое обрекает ее профессия.

26. *Torna a Surriento* (1902). Авторы слов и музыки — Эрнесто Де Куртис и Джамбаттиста Де Куртис. В сериале песня звучит на языке оригинала.

характерен телеологический взгляд²⁷, и этот эпизод является флешбэком. Зритель знает, что далее последует авария, поэтому песня приобретает зловещее звучание, так как героиня вернется домой очень скоро и едва живая.

Схожую семантическую нагрузку получает романс «Гори, гори, моя звезда»²⁸. Его Анна Герман напевает, еще будучи девочкой, — не задумываясь о драматическом содержании музыки, просто, как любой ребенок, подхватывая и повторяя услышанный мотив. Впоследствии она исполняет этот романс со сцены, будучи тяжело больной. И в этом контексте содержание романса становится пророческим. Не случайно создатели сериала включают его в финал сериала, тем самым подспудно утверждая, что звезда Анны Герман остается в памяти поколений до сих пор.

Таким образом, наравне с сюжетом в саундтреке сериала об Анне Герман получает существенное развитие линия социобиографии. Звучащие песни становятся прежде всего символом времени, в котором жила певица, а не только и не столько воплощением ее личной драмы. Они, безусловно, привносят дополнительные смыслы в сюжет сериала, но, скорее, обобщают, а не конкретизируют драматургический замысел создателей картины.

Авторы сериала «Рожденная звездой» тоже очень активно аккумулируют исторический «геном» советских шлягеров. Но делают это совсем иным способом. Они составляют саундтрек сериала из десятка хорошо известных песен советской эпохи, сочиненных разными композиторами. Но в рамках сериала все эти шлягеры приписываются перу одного главного героя — руководителю вокального ансамбля. Тем самым, с одной стороны, очень емко и убедительно реконструируется звуковой ландшафт изображаемой эпохи, а с другой — появляется возможность для пересочинения истории создания этих песен. И в рамках сериала сюжет многих песен становится продолжением жизненных, прежде всего любовных, переживаний самих героев.

Вполне закономерно, что такой «переработке» подвергаются преимущественно композиции с ярко выраженным лирическим началом. Например, любовная баллада «Ты спе-

27. Подробнее об особенностях этого приема см.: Mazierska E. Polish Popular Music on Screen. P. 153.

28. Композитор Петр Булахов, автор слов Василий Чуевский. Романс был написан в 1846 году.

ши»²⁹ пишется героем ночью после долгожданного примирения с женой и интерпретируется как прямое отражение эмоций и событий, происходящих в отношениях между главными персонажами. Строка из песни «Одна снежинка еще не снег» («Ты говоришь мне о любви, но разговор напрасно начат»³⁰) — красноречиво иллюстрирует любовный треугольник, причем все его стороны принимают участие в исполнении песни. В данном случае используется прием мюзикла, когда в песне досказываются и максимально полно раскрываются чувства героев.

Помимо достаточно большого количества прямых параллелей между сюжетом сериала и звучащей песней, что характерно для психобиографического принципа, закадровый, специально сочиненный для сериала саундтрек использует интонации внутрикадровых песен, причем поступает с ними очень вольно, совершенно меняя изначальный характер музыки. Например, баллада «Ты спеши» обрастает напряженными хроматизмами и исполняется солирующим саксофоном, что придает ей черты саундтрека шпионского детектива. Или изначально беззаботные интонации песни «А снег идет»³¹ с помощью мотивной разработки трансформируются в тревожную, пронзительную тему, звучащую в болезненный момент расставания главных героев. Таким образом, советская эстрада независимо от изначальных интенций ее создателей демонстрирует колоссальную пластичность смыслов, которые определяются создателями сериала, а отнюдь не авторами музыки.

Драматургическо-музыкальный компромисс между психо- и социобиографией, найденный авторами обоих сериалов, действует и в отношении репертуарной политики их саундтреков. В обоих сериалах герои не исполняют откровенно патриотических песен, хотя в сериале об Анне Герман они звучат на правах музыкальных символов определенных исторических событий³². В обоих сериалах песни, обращенные во внешний мир, посвященные неким общечеловече-

29. Композитор Арно Бабаджанян, автор слов Евгений Евтушенко. Песня была создана в 1961 году.

30. Композитор Эдуард Колмановский, автор слов Леонид Дербенев. Песня впервые прозвучала в кинофильме «Три дня в Москве» (1974).

31. Композитор Андрей Эшпай, автор слов Евгений Евтушенко. Песня впервые прозвучала в фильме «Карьера Димы Горина» (1961).

32. Например, песня «Тучи над городом встали» (автор слов и музыки Поль (Павел) Арманд) и марш «Прощание славянки» (композитор Василий Агапкин) становятся звуковым кодом событий Второй мировой войны.

ским ценностям занимают в буквальном, количественном, смысле столько же места, сколько и песни, посвященные личным, интимным, зачастую любовным переживаниям. Однако в музыкальном строе звучащих песен безусловное первенство отдается лирике. Например, даже в песнях с гражданской тематикой верх берет не патетическое, а созерцательное начало³³.

В то же время глубоко личные переживания облечены в «приличную», относительно сдержанную форму, их музыка не фиксирует взрыва эмоций. Наоборот, чем более сильны чувства, тем внешне более скупы музыкальные средства их выражения³⁴. Пронзительность художественного образа достигается за счет напряжения, которое возникает между метафорически многозначным текстом и постепенным, неспешным развертыванием мелодики. С помощью такого сопряжения слов и музыки личное масштабируется до общечеловеческого, возникает двойственный эффект высоких, вечных и в то же время очень интимных переживаний.

Так как оба сериала посвящены «заграничным» звездам советской эстрады, то вполне закономерно, что их саундтрек оказывается культурно и музыкально многожанровым. Такая полистилистика, с одной стороны, является, скорее, исключением из общего массива ретросериалов, но, с другой стороны, вписывается в тренд представления советской эстрады как «не совсем советской»³⁵.

Прежде всего, в обоих сериалах звучит много музыки на иностранных языках. В «Анне Герман...» такое разнообразие объясняется спецификой карьеры главной героини, которая гастролирует в Италии, Австралии, СССР и поет песни

33. Например, песни *Człowieczy los* и «Надежда» в сериале об Анне Герман, песни «Дождь на Неве» и «Ходит песенка по кругу» в сериале «Рожденная звездой».

34. Яркими примерами подобного рода служат песни «Эхо любви» (композитор Евгений Птичкин, автор слов Роберт Рождественский, 1977) в сериале об Анне Герман и уже упоминавшаяся баллада «Не спеши» в сериале «Рожденная звездой».

35. В остальных сериалах эта политика «несоветской» советской эстрады реализуется через обращение к «идеологически чуждым» музыкальным жанрам. В сериале про Леонида Утесова («Песня длиною в жизнь») это джаз и блатная песня, в сериале о Петре Лещенко («Все, что было») — городской и цыганский романс, в сериале «Орлова и Александров» снова активно педальруются джазовые интонации в песнях Исаака Дунаевского, в саундтреке одноименного сериала про Людмилу Гурченко преобладают песни вольного характера, в основе которых лежат «ритмы зарубежной эстрады» (показательно, что неизменной песней, указанной в титрах, становится русскоязычный вариант песни Шарля Азнавура «Вечная любовь»).

на итальянском, английском, польском и русском языках³⁶. В сериале «Рожденная звездой» в основном звучат песни на русском языке, но многие из них или являются каверами на зарубежные песни³⁷, или написаны в стилистике западной поп-музыки³⁸. Кроме того, в сериале есть целый эпизод, посвященный конфликту главной героини с худсоветом из-за того, что на международном фестивале она исполнила утвержденную песню «Ты спеши» не на русском, а на английском языке. Другой эпизод сериала посвящен записи дуэта с участием главной героини на французском языке в шведской студии звукозаписи. То есть создатели сериала «устраивают» пусть и полувымышленной героине международную карьеру, с помощью многочисленных сюжетных ходов выводят ее за границы «советского» репертуара.

Таким образом, в саундтреке обоих сериалов модели психо- и социобиографий продолжают свою активную взаимную диффузию. С одной стороны, перед нами явная склонность к лирическому дискурсу, который превалирует если не количественно, то качественно. Именно лирические композиции становятся музыкальными лейтмотивами сериалов и их стараются «внедрить» в сюжет, так или иначе «обыграть» с помощью жизненных обстоятельств, с которыми сталкиваются главные героини. С другой стороны, авторы сериалов с помощью музыки создают социально-историческую панораму, но не столько за счет тематического, сколько за счет стилистического разнообразия привлекаемого репертуара. В этом случае допускается весьма вольное распоряжение оригинальными композициями, вплоть до их полной переработки под нужды закадровой музыки («Рожденная звездой»).

36. Вместе с тем Ева Мазерска говорит о преобладании в сериале русских песен над польскими, которые «доминируют в начале и в конце сериала, как будто предполагая, что где-то в глубине у Герман была „русская душа“, которая выражалась в ее пении. Такой перевес русского репертуара отражает тот факт, что „Анна Герман“ — российский проект, адресованный, в первую очередь, российским поклонникам певицы» — *Mazierska E. Polish Popular Music on Screen*. Р. 192.

37. Таковы английские народные песни «Двадцать пальцев крошек» (перевод Соломны Фогельсон) и «Леди Зеленые Рукава», песня *Lollipop* (1958) американской группы *Chordettes* (авторы Беверли Росс, Джулиус Дикссон) в репертуаре ансамбля «Дружба» называвшаяся «Лоли-пап».

38. Самый яркий пример — твист «Черный кот» (композитор Юрий Саульский, автор слов Михаил Танич, 1963), который является одним из центральных лейтмотивов сериала.

Заключение

Один из главных вопросов в отношении биографического фильма связан с достоверностью событий, изображаемых на экране. После череды дискуссий исследователи пришли к выводу, что «теперь, в определенном смысле, создатели байопиков похожи на историков: столкнувшись с обилием данных, они должны очень тщательно выбирать, что добавить, а что опустить. Но эти примеры не столько о включении или исключении событий, сколько о перемещении, переписывании и пересочинении событий»³⁹. В данной статье я намеренно не касалась проблемы фактологической точности при экранизации биографий артистов, сосредоточившись на теме культурного ресайклинга советской эпохи российскими сериалами 2000–2010-х годов.

Модели психо- и социобиографии оказались весьма действенным инструментом для понимания того, как современные медиа переосмысливают и «пересоздают» советское прошлое. В позднесоветский период эти две модели еще обнаруживали свою полярность, которая была обратно пропорциональна идеологической выдержанности фильма. Нынешний этап определяется активным сближением и интеграцией двух моделей, которые больше не существуют в «чистом» виде. В сериальных байопиках о звездах советской эстрады психобиографическая модель разворачивается в конфликте карьерных и семейных ценностей, который является традиционным для западных байопиков о поп-музыкантах⁴⁰. А социобиографическая модель в сценариях этих картин реализуется во взаимоотношениях артистов с государственными органами, представители которых существенным образом влияют на судьбы творческих личностей. Фактически это две магистральные драматургические линии, которые лежат в основе нарратива большинства российских ретросериалов.

Помимо собственно драматургических закономерностей, модель психо- и социобиографий позволяет проследить особенности музыкальной драматургии и репертуарной политики в саундтреке сериала. В данном аспекте создатели ретробайопиков, с одной стороны, могут свободнее распоряжаться материалом, — музыка оказывается гораздо податливее к «переписыванию», нежели факты чьей-либо

39. Inglis I. Op. cit. P. 87.

40. Подробнее см.: Marshall L., Kongsgaard I. Op. cit. P. 346–361.

биографии. Недаром сериалы о звездах советской эпохи продолжают развивать активную лиризацию советской эстрады, начатую медиаиндустрией в телепроекте «Старые песни о главном»⁴¹, замещая гражданско-патриотическую тематику хитами зарубежного происхождения. С другой стороны, песни советской эстрады одним своим звучанием, можно сказать, автоматически реконструируют культурно-исторический контекст прошлого. И нередко он звучит «сам за себя», то есть гораздо ярче, нежели сюжетные коллизии, которые создают авторы сериалов вокруг знаменитых песен.

Библиография

- Брюханова Ю., Олейников И. Современный российский байопик: реализация сюжета «Художник и Власть в эпоху застоя»//Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре/Под ред. М.П. Абашевой, М.А. Литовской и др. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 273–285.
- Журкова Д. Ретросериалы об артистах советской эстрады: между конвенциями, прошлым и реальностью//Художественная культура. 2021. № 4. С. 298–331.
- Журкова Д.А. «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады//Новое литературное обозрение. 2021. № 169. С. 148–164.
- Завершинская Н., Завершинская П. Кинематографические «прочтения» советской эпохи как проекция воспоминаний и забвений современного российского общества // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2017. № 3. С. 13–19.
- Карпов Д. Рок и рок-герои в советском и российском кинематографе второй половины 1980 — первой половины 1990 гг.//Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. трудов. Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург, Тверь, 2021. Спецвыпуск. Рок+. С. 4–17.
- Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2008.
- Цукер А. Рок в отечественном кинематографе 1980-х годов//Музыкальная академия. 2019. № 4. С. 140–155.
- Шилова И. Проблемы звуковой образности в советском кино. М.: Знание, 1984.
- Babington, B. Evans P.W. Blue Skies and Silver Linings: Aspects of the Hollywood Musical. Dover, NH: Manchester University Press, 1985.
- Brackett D. Banjos, Biopics, and Compilation Scores: The Movies Go Country//American Music. 2001. № 19. P. 265, 247–290.
- Inglis I. Popular music history on screen: the pop/rock biopic//Popular Music History. 2007. Vol. 2. № 1. P. 77–93.
- Marshall L., Kongsgaard I. Representing popular music stardom on screen: the popular music biopic//Celebrity Studies. 2012. Vol. 3. № 3. P. 346–361.
- Mazierska E. Beyond Authenticity, Beyond Romanticism: Films About Maanam//IASPM Journal. 2017. Vol. 7. № 1. P. 55–70.
- Mazierska E. Polish Popular Music on Screen. L.: Palgrave Macmillan, 2020.
- Pollock G. Artists, Mythologies and Media — Genius, Madness and Art History//Screen. 1980. Vol. 21. № 3. P. 57–96.

41. См.: Журкова Д. «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады//Новое литературное обозрение. 2021. № 169 (3). С. 148–164.

Soviet Pop Artists in Russian TV Series: Integration of Dramatic Models of Psycho- and Socio-Biography

Daria Zhurkova. State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow, Russia, jdacha@mail.ru.

This article deals with the dramaturgical and musical patterns of modern Russian television biopic series about Soviet pop artists. The concept of psycho- and socio-biography as developed by the Polish researcher Eva Mazerski is used as a means of analysis. The first section describes the regularities of particular dramatic models and traces their development in late Soviet cinema. The second section examines the convergence and integration of these dramatic models on the basis of extensive material drawn from Russian TV series dedicated to Soviet pop music stars. Special attention is paid to two series: *Anna Herman. The Mystery of the White Angel* (2012) and *Born a Star* (2015) with elements from the biography of Edita Piekha. In the final part of the article the soundtrack of these two series is analysed making use of the psycho- and sociobiographical model. On one hand, one can identify how the songs played in these series correlate with the dramatic collision of the episodes in which they appear. On the other hand, one can also identify the principles behind the selection of repertoire. These can be traced, in particular, to the ratio of songs related to civil and lyrical subject matter. The article concludes that, if in the late Soviet period the models of psycho- and sociobiography still exhibited some autonomy, an autonomy inversely proportional to the ideological consistency of the film, then the current stage is determined by the active convergence and integration of two models that no longer exist in their 'pure' forms. As for the musical dramaturgy and selection of repertoire in the soundtrack, Soviet pop star series continue to develop an active lyricisation of the Soviet scene, replacing civil and patriotic themes with foreign hits. Nevertheless, playing Soviet pop songs serves to reconfigure the cultural and historical context of the past.

Keywords: *soviet era; retro series; television; pop music; recycling; biopic; song; Anna German; Edita Piekha.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-5-91-110

Acknowledgements: This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project № 19-18-00414 "Soviet Culture Today (Forms of cultural recycling of Russian art and Aesthetics of everyday life 1990s – 2010s)".

References

- Babington B., Evans P.W. *Blue Skies and Silver Linings: Aspects of the Hollywood Musical*, Dover, NH, Manchester University Press, 1985.
- Brackett D. Banjos, Biopics, and Compilation Scores: The Movies Go Country. *American Music*, 2001, no. 19, pp. 265, 247–290.
- Bryukhanova Yu., Oleinikov I. Sovremennyyi rossiiskii baiopik: realizatsiya syuzheta "Khudozhnik i Vlast' v epokhu zastoya" [A Modern Russian Biopic: Realizing the Plot "The Artist and Power in the Era of Stagnation"]. *Kul't-tovary. Kommertsializatsiya istorii v massovoi kul'ture* (eds M. P. Abasheva, M. A. Litovskaya et al.), Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi [Armchair Scientist], 2020, pp. 273–285.

- Inglis I. Popular music history on screen: the pop/rock biopic. *Popular Music History*, 2007, vol. 2, no. 1, pp. 77–93.
- Karpov D. Rok i rok-geroi v sovetskom i rossiiskom kinematografe vtoroi poloviny 1980 — pervoi poloviny 1990 gg. [Rock and Rock Heroes in Soviet and Russian Cinematography from the Second Half 1980s — First Half 1990s]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sb. nauch. trudov. Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet* [Russian Rock Poetry: Text and Context: Collected Works. Ural State Pedagogical University], Yekaterinburg, Tver, 2021, special issue: Rok+ [Rock+], pp. 4–17.
- Marshall L., Kongsgaard I. Representing popular music stardom on screen: the popular music biopic. *Celebrity Studies*, 2012, vol. 3, no. 3, pp. 346–361.
- Mazierska E. Beyond Authenticity, Beyond Romanticism: Films About Maanam. *IASPM Journal*, 2017, vol. 7, no. 1, pp. 55–70.
- Mazierska E. *Polish Popular Music on Screen*, London, Palgrave Macmillan, 2020.
- Pollock G. Artists, Mythologies and Media — Genius, Madness and Art History. *Screen*, 1980, vol. 21, no. 3, pp. 57–96.
- Sal'nikova E. *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet Culture in Motion: From the Mid-1930s to the Mid-1980s. Visual Images, Heroes, Plots], Moscow, Izdatel'stvo LKI, 2008.
- Schlotterbeck J.K. The popular musical biopic in the post-studio era: four approaches to an overlooked film genre. PhD (Doctor of Philosophy) Thesis, [University of Iowa], 2010.
- Shilova I. *Problemy zvukovoi obraznosti v sovetskom kino* [Problems of Sound Image in Soviet Cinema], Moscow, Znanie, 1984.
- Tsuker A. Rok v otechestvennom kinematografe 1980-kh godov [Rock in Russian Cinema in the 1980s]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2019, no. 4, pp. 140–155.
- Zavershinskaya N., Zavershinskaya P. Kinematograficheskie “prochteniya” sovetskoi epokhi kak proektsiya vospominanii i zabvenii sovremennogo rossiiskogo obshchestva [Cinematic “Readings” of the Soviet Era as a Projection of Memoirs and Oblivion of Contemporary Russian Society]. *Vestnik PNIPU. Kul'tura. Istoriya. Filosofiya. Pravo* [Bulletin of PNRPU. Culture. History. Philosophy. Law], 2017, no. 3, pp. 13–19.
- Zhurkova D. Retroserialy ob artistakh sovetskoi estrady: mezhdru konventsiyami, proshlym i real'nost'yu [Russian Biopics About Popular Soviet Musicians: Between Conventions, Past and Reality]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic Culture], 2021, no. 4, pp. 298–331.
- Zhurkova D.A. “Starye pesni o glavnom”: al'ternativnaya antologiya sovetskoi estrady [Old Songs About the Main Thing: An Alternative Anthology of the Soviet Popular Music]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2021, no. 169, pp. 148–164.