УДК 784.7

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-298-331

Журкова Дарья Александровна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Россия, Москва
 ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
 jdacha@mail.ru

Ключевые слова: байопик, ретро, ресайклинг советской культуры, советская эстрада, популярная музыка, российское телевидение, голливудские конвенции, историко-биографический фильм.

Журкова Дарья Александровна

Ретросериалы об артистах советской эстрады: между конвенциями, прошлым и реальностью

В статье разбираются драматургические и эстетические закономерности отечественных сериалов 2000–2010-х, которые посвящены судьбам знаменитых советских исполнителей популярной музыки. Прототипами главных героев в исследуемых байопиках стали: Леонид Утесов, Петр Лещенко, Любовь Орлова, Анна Герман, Людмила Зыкина, Валентина Толкунова, Алла Пугачева, Людмила Гурченко, Эдита Пьеха, Валерий Ободзинский и Муслим Магомаев. Прослеживаются параллели в развитии жанра историко-биографического фильма в голливудском и советском кинематографе, дается краткий экскурс в советские фильмы о музыкантах. Основная часть исследования посвящена проблемам адаптации голливудских конвенций жанра музыкального байопика на российской почве. Через взаимодействие советского прошлого, голливудских стандартов и современных российских реалий выявляются особенности типов повествования, рассматривается проблема подлинности, обозначается статус эстрадной музыки в прошлом и настоящем. Помимо этого, анализируются типы драматургических конфликтов и типажи героев, поднимаются вопросы коммерческой составляющей в отношении советской популярной культуры.

Для цит.: Журкова Д.А. Ретросериалы об артистах советской эстрады: между конвенциями, прошлым и реальностью // Художественная культура. 2021. № 4. С. 298–331.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-298-331>.

For cit.: Zhurkova D.A. Retro-Series About the Artists of Soviet Popular Music: Between Conventions, Past and Reality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 298–331.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-298-331>. (In Russian)

Zhurkova Daria A.

PhD in Cultural Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Russia, Moscow
 ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
 jdacha@mail.ru

Keywords: biopic, retro, Soviet culture recycling, Soviet pop music, popular music, Russian television, Hollywood conventions, historical and biographical film.

Zhurkova Daria A.

Retro-Series About the Artists of Soviet Popular Music: Between Conventions, Past and Reality

The article deals with the dramaturgical and aesthetic patterns of the Russian TV series of the 2000s — 2010s, which provide insight into the lives of famous Soviet pop music artists. The main characters in the biopics studied were inspired by Leonid Utyosov, Pyotr Leshchenko, Lyubov Orlova, Anna German, Lyudmila Zykina, Valentina Tolkunova, Alla Pugacheva, Lyudmila Gurchenko, Edita Piekha, Valery Obodzinsky and Muslim Magomaev. The article gives an overview of the similarities in the development of historical and biographical film genres in Hollywood and Soviet cinema. Moreover, a brief introduction to Soviet films about musicians is provided. The main part of the research is devoted to the issues of adaptation of Hollywood conventions of the music biopic genre in Russian. Through the interaction of the Soviet past, Hollywood standards and contemporary Russian realities, the specific features of different narration types are revealed, the issue of authenticity is considered, and the status of pop music in the past and present is outlined. In addition, the types of dramatic conflicts and types of heroes are analyzed, questions of the commercial component in relation to Soviet popular culture are raised.

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).

Байопик (или в отечественной традиции — историко-биографический фильм) на сегодняшний день является одним из самых востребованных жанров в отечественной кино- и телеиндустрии. Лавинообразному развитию этой отрасли способствовали два фактора. Первый из них можно определить как интернационально-кинематографический. Он связан с актуализацией и переосмыслением жанра байопика в зарубежном кинематографе. Если еще в начале 1990-х годов Квентин Тарантино характеризовал байопик как «самый прискорбный жанр <...> они все одинаковые, и они просто не очень интересны» [21, р. 90], то уже в начале 2010-х годов западные исследователи сошлись во мнении, что «байопики современного кино стали более сложными, соединяя прошлое и настоящее, объединяя правду и ложь, создавая многослойные (а иногда и односторонние) взгляды на события прошлого и человеческие жизни» [27, р. 29]. Жанр байопика действительно претерпел значительную эволюцию. Пройдя через путь самоотрицания (антибайопик или пародийный байопик, квир-байопик), он стал одной из форм авторского кино и одновременно оказался мейнстримным, «кассовым» жанром в своей постмодернистской версии⁽¹⁾.

Второй, но, на мой взгляд, даже более существенный фактор популярности байопика в современном отечественном кино и на телевидении имеет национально-социокультурные корни. Он основывается на колоссальной востребованности отсылок к советской эпохе в современной российской популярной культуре. Байопик оказался весьма удобной и привлекательной формой для погружения в прошлое посредством художественной «персонификации». Другими словами, в этом жанре советская эпоха обретает интерпретацию в судьбах конкретных героев, не столь важно — вымышленных или реальных.

Музыкальный байопик является разновидностью жанра байопика и подразделяется, с одной стороны, на фильмы о музыкантах академического направления, основанных на биографиях великих композиторов и исполнителей классической музыки. С другой сто-

роны, исследователи прослеживают самостоятельный вид байопика о поп/рок музыкантах, который имеет свои отличительные черты. Речь о них пойдет чуть ниже, а пока приведу общепринятое и достаточно универсальное определение поджанра, которое принадлежит Яну Инглису. Он характеризует байопик о поп/рок музыкантах «как фильм, который призван рассказать, частично или полностью, биографию музыкального исполнителя (живого или мертвого) и который содержит значительную часть его или ее музыки» [21, р. 77].

Материалом этого исследования стали отечественные сериалы 2000–2010-х годов, посвященные артистам советской эстрады. Этот список включает в себя байопики о реальных, вымышленных и полувывмышленных⁽²⁾ героях; о мужчинах и женщинах; об эстрадных певцах и поющих киноактерах, словом, это сериалы о тех исполнителях, чья профессиональная карьера была неразрывно связана с популярной музыкой советской эпохи. В ракурсе моего внимания будут 12 сериалов, которые на начальном этапе удобнее структурировать по годам популярности их героев. Период 1930–1950-х годов представлен картинами: «Утесов. Песня длиною в жизнь» (2006, реж. Г. Николаенко), «Петр Леценко. Все, что было...» (2006, реж. В. Котт), «Орлова и Александров» (2015, реж. В. Москаленко). Основной массив сериалов посвящен героям, чей пик популярности пришелся на 1960–1970-е годы, и/или в этом периоде происходят основные события сериала. Это ленты: «Анна Герман. Тайна белого ангела» (2012, реж. В. Кшистек, А. Тименко), «Людмила» (2013, реж. А. Павловский; прототип — Людмила Зыкина), «Она не могла иначе» (2013, реж. А. Ефремов; прототип — Валентина Толкунова), «Кураж» (2014, реж. А. Стефанович, прототип — Алла Пугачева), «Людмила Гурченко» (2015, реж. С. Алдонин, А. Имакин), «Тайна кумира» (2015, реж. А. Баранов, Ю. Мазур, без прототипа), «Рожденная звездой» (2015, реж. В. Шевельков, М. Ким, основной прототип — Эдита Пьеха), «Эти глаза напротив» (2016, реж. С. Комаров, прототип — Валерий Ободзинский), «Магомаев» (2020, реж. Д. Тюрин, Р. Прыгунов).

(1) Подробнее об эволюции жанра байопика см.: [9].

(2) В данном случае подразумеваются персонажи, носящие вымышленные имена, но активно использующие хорошо узнаваемые факты из биографий реально живших известных личностей.

Современные отечественные сериалы о звездах советской эстрады располагаются на пересечении трех парадигм: 1) голливудские конвенции жанра музыкального байопика, 2) советское прошлое и 3) современные российские реалии. Важно проследить, как эти сферы взаимодействуют друг с другом. В данной статье основное внимание будет уделено драматургическим особенностям рассматриваемых сериалов, в то время как анализ саундтрека станет темой для дальнейшего исследования.

Советский байопик о музыкантах vs голливудские конвенции жанра

Советский историко-биографический фильм и голливудский байопик развивались параллельно друг другу. Несмотря на принципиально разные идеологические предпосылки и механизмы функционирования, они обнаруживают любопытные параллели в этапах своего развития. Эти незапланированные точки пересечения связаны, во-первых, с выбором героев для экранизированных биографий и, во-вторых, с высокой конвенциональностью жанра.

Согласно авторитетному исследованию Джорджа Кастена, в эволюции голливудского студийного байопика от 1930-х к 1960-м годам произошел существенный сдвиг, связанный прежде всего с выбором героев. От выдающихся политиков и ученых интерес кинематографистов сместился к личностям, олицетворяющим популярную культуру, — деятелям киноиндустрии, музыкантам, спортсменам и представителям моды. Прибегая к терминологии Лео Левентала, Кастен определяет первый тип героев «кумирами общества созидания», а второй тип называет «кумирами общества потребления» [20, р. 25]. Схожий концептуальный поворот фиксировала советский киновед Людмила Будяк применительно к отечественному историко-биографическому фильму: «сначала герои революции и Гражданской войны, чуть позже — крупные государственные деятели и военачальники, в послевоенные годы — преимущественно представители науки и культуры» [3, с. 34].

Таким образом, и в голливудском, и в советском кинематографе наблюдается схожий концептуальный поворот. По мере развития

критического мышления в артистической среде создателей байопиков и в широких массах кинозрителей представители государства, власти и тем более армии все менее видятся эталонами личности и образцами для подражания. Наступает разочарование в идеологиях, в политике как таковой, возникает желание искать более человеческие, всем понятные ценности в других сферах. Именно тогда советский кинематограф начинает активно интересоваться людьми науки и культуры, а голливудский — обращается к жизни звезд. Происходит негласное переосмысление «олимпа» выдающихся личностей.

Однако и голливудские, и отечественные байопики находились под сильным давлением жанровых конвенций. В студийную эпоху Голливуда процветала установка на лакированную биографию, в связи с чем было не допустимо обнародовать неодобряемые обществом особенности личности. Например, Джордж Кастен приводит байопик о композиторе Коуле Портере «День и ночь» (1946, реж. М. Кертис). В этом фильме была сокрыта гомосексуальность главного героя, а вместо этого создавался миф о преданной супруге, которая заботится о якобы изолированном от общества артисте и единственная понимает масштаб его дарования. «Стремление „нормализовать“ гения было существенной частью в создании образа уравновешенного, успешного героя байопика» [20, р. 17], — заключает Кастен.

Если в голливудском байопике студийной эры существовала установка на изображение выдающейся личности как примерного семьянина [20, р. 19], то в СССР главный упор делался на погруженность героя в социально-исторические события. Режиссерам биографических фильмов вменялось «рисовать героя просто, жизненно, сурово, не идеализируя его, но и не измечая показом „в неглиже“, а основываясь на главном, типичном в его деятельности» [16, с. 27–28]. Как впоследствии пронизательно резюмировал Константин Огнев, «в основе подобного подхода лежал вполне сознательный отказ от правды жизни и истории, когда она не соответствовала представлениям того, что должно быть, а на уровне метода происходило такое истолкование понятия типического, которое превращало эстетическое понятие в политическое» [11, с. 14].

Эти две закономерности — негласное снижение статуса героя и давление конвенций — отчетливо прослеживаются и в отношении советского музыкального байопика. Поначалу его главными

героями были великие русские композиторы — «Глинка» (1946, реж. Л. Арнштам), «Композитор Глинка» (1952, реж. Г. Александров), «Мусоргский» (1950, реж. Г. Рошаль), «Римский-Корсаков» (1952, реж. Г. Рошаль, Г. Казанский), «Чайковский» (1969, реж. И. Таланкин). При этом полагалось, «что национальный деятель культуры, когда бы он ни жил и чем бы ни занимался, к какому бы классу ни принадлежал, не мог не быть тесно связан с жизнью народа. Если прямой связи не было и быть не могло, <...> то производилась несложная операция подмены народа его, так сказать, представителем, чаще всего в образе старого, мудрого, хотя и необразованного, ворчливого и доброго „дядьки“» [11, с. 9].

Череду этих чинных героев-композиторов прервал фильм «Женщина, которая поет» (1978, реж. А. Орлов), где в центре повествования оказалась судьба эстрадной певицы, в восприятии зрителей прочно связанная с биографией исполнительницы главной роли Аллой Пугачевой. Впоследствии появились картины «Душа» (1981, реж. А. Стефанович) с Софией Ротару и «Начни сначала» (1985, реж. А. Стефанович) с Андреем Макаревичем, которые были посвящены драматичному кризису в карьере эстрадной певицы и рок-музыканта соответственно. Все три ленты использовали драматургические приемы отнюдь не советского биографического фильма. Их основные сюжетные ходы во многом соответствовали структурной модели голливудского музыкального байопика студийной эпохи, предложенной Брюсом Бабинготном и Питером Уильямсом Эвансом: (1) восхождение; (2) конфликт и/или несчастье; (3) отставка и возвращение; (4) успех и примирение⁽³⁾. Обращаясь к судьбам представителей популярной музыки, советский байопик, казалось бы, начинает следовать западным образцам жанра.

Однако далеко не все позднесоветские фильмы о музыкантах укладывались в эту «прозападную» драматургическую концепцию. Ева Мазерска в статье, посвященной польскому музыкальному байопику 1980-х годов, разграничивает специфику «социалистических» и западных экранизаций через понятия психо- и социобиографий.

Илл. 1. Кадр из фильма «Женщина, которая поет», режиссер А. Степанов, 1979

В отличие от западных экранизаций, которые представляют собой разновидность психобиографий (сосредоточение на индивидуализированных и несчастных артистах с тяжелыми жизненными обстоятельствами), экранизации биографий в странах социалистического лагеря представляют собой жанр социобиографий. «В таких фильмах художники не оторваны от истории, а полностью интегрированы в нее» [24, р. 59]. В советском кинематографе черты социобиографии отчетливо прослеживаются в двух знаковых перестроечных фильмах — «Взломщик» (1987, реж. В. Огородников) и «Асса» (1987, реж. В. Соловьев). Их главными героями являются бунтующие против системы рок-музыканты⁽⁴⁾.

Так что в отношении советского музыкального байопика нельзя говорить о гегемонии какой-либо одной 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 психо-

(3) 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: [26, р. 18].

(4) Подробнее об этих фильмах см.: [5; 15].

биографии. А картины «Асса» и «Взломщик» — это коллективный портрет перестроечного поколения, их всецело можно отождествить с жанром «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.

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 кинематографе 1960-х — начала 1980-х годов происходит «переключение людей с проблем социального большого мира на проблемы приватного толка. В социальном большом мире могут активно и даже успешно существовать. Но не с ним все чаще связывают самое главное, самое ценное, самое желанное» [12, с. 310]. То есть не столько голливудские стандарты проникли в советский кинематограф, сколько внутри соцлагеря сформировалась мечта о совершенно несоветском 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 остроты и судьбоносности исторического момента. Именно на это бурление реагируют герои «Взломщика» и «Ассы», именно в этом историческом моменте социального напряжения они живут вместе со своими современниками. Такова участь любого, отнюдь не только социалистического, художника. Таким образом, советские фильмы о поп-рок-музыкантах в 1970–1980-х годов оказываются весьма разнообразными в своих посылах, чутко отзывающимися на социальные устроения и сложно поддающимися схематизации.

Российский музыкальный байопик: бремя традиций и вопросы к подлинности

Современные российские музыкальные байопики о советской эпохе причудливо аккумулируют в себе как голливудские каноны жанра, так и традиции отечественного кинематографа. Сергей Тойменцев в статье, посвященной современному российскому байопику, прослеживает, как в нем переплетаются жанровые конвенции сталинского байопика и традиции голливудского развлекательного кинематографа (с оговоркой, что влияние самих байопиков современного Голливуда на развитие этого жанра в России минимально). «Если ранее сталинский эпический герой, по сути, мало чем отличался от своего голливудского аналога в парадно-панегирическом байопике, поскольку обе традиции воссоздавали мифологическую историю успеха на поприще публичной жизни, то теперь биографический нарратив советского героя скорее следует логике сюжета классической мелодрамы со свойственным ей вниманием к перипетиям частной жизни» [13]. Другими словами, от голливудского кинематографа современный российский байопик перенимает мелодраматический сюжет, а от советского биографического фильма — стремление к идеализации героя.

Это наблюдение во многом справедливо и в отношении современных ретросериалов о советских популярных певцах. В большинстве из них перипетии приватной жизни артиста являются безусловным центром повествования, а профессиональная карьера и советская эпоха выполняют роль эффектного фона. Недаром многие из рассматриваемых сериалов строятся на двухфокусной модели повествования, характерной для голливудских мюзиклов студийной эпохи. В этой модели на передний план выходит романтическая связь как главный катализатор фильма, а повествование «начинается с представления однополой друзей или несовместимых гетеросексуальных пар. Чтобы фильм развивался, нужно избавиться от „неправильных“ пар, чтобы можно было заключить „правильные“ пары» [17, р. 87]. Именно на такой драматургической коллизии строятся сериалы «Орлова и Александров», «Рожденная звездой», «Кураж», «Магомаев».

Илл. 2. Кадр из сериала «Орлова и Александров», режиссер В. Москаленко, 2015

Многие из рассматриваемых сериалов представляют типаж героев, лишенных каких-либо недостатков. Создатели рисуют их безусловно одаренными, предельно искренними, открытыми и глубоко порядочными людьми; они самоотверженно и всецело посвящают себя профессии и семье. Какой бы степени славы не достигли эти героини-артисты, они никогда никому напрасно не грубят, не смотрят ни на кого свысока; более того, они как бы не понимают силы своего таланта и служат искусству исключительно по призванию, намеренно пренебрегая какими-либо меркантильными интересами. Именно в таком ракурсе предстают главные персонажи сериалов об Анне Герман, Валентине Толкуновой («Она не могла иначе»), Эдите Пьехе («Рожденная звездой»), Муслиме Магомаеве и о вымышленном певце Руслане Волгине («Тайна кумира»). Вполне закономерно, что с драматургической точки зрения такие идеализированные герои оказываются гораздо менее интересными в своей предсказуемости, воспринимаются во многом «картонными» и приторно правильными. В своей непогрешимости они начинают даже в чем-то перекликаться с типажам великих русских композиторов в советских байопиках. Только если в образе последних старательно изображалось беззавет-

ное служение обществу, то в образе героев современных байопиков на первый план выходят ценности частной жизни.

В контексте того, что практически все эти герои имеют реальные прототипы, остро встают вопросы подлинности и исторической достоверности. Большинство исследователей байопиков так или иначе оговаривают подобные проблемы, правда, давно смирившись с условностью этих понятий в отношении художественной формы. Так, Ян Инглис со ссылкой на исследование Ричарда Мэлтби приводит красноречивую цитату из контракта студии Warner Brothers с уже упоминавшимся композитором Коулом Портером — прототипом главного героя того же фильма «День и ночь» (1946): «Студия должна иметь право драматизировать, придумывать или придавать особое значение любым или всем событиям из жизни [Портера] или вставлять такие эпизоды, которые [продюсеры] могут считать необходимыми в целях получения должной трактовки или непрерывной коммерческой выгоды» [21, р. 83]. Постепенно столь вольный подход стал нормой для всех членов киноиндустрии. Как резюмирует Джесси Кейт Шлоттербек, «беззаботная игра музыкального байопика с историческими фактами на самом деле признана критиками, которые находят больше ценности в самом жанре [нежели в достоверном воспроизведении фактов]» [26, р. 26].

Если Голливуд в стремлении «досочинить историю» вполне закономерно руководствовался принципами коммерческой успешности, то советский кинематограф получал схожий «карт-бланш» в идеологических целях. Вот как формулировал их Ростислав Юренев в 1949 году: «Отбирать исторические события по принципу их значения для основных исторических процессов, отбирать черты характера по принципу их преобладания и значительности для деятельности героя, сопоставлять, соизмерять, имея в виду ведущие, основные прогрессивные черты времени, — вот в чем состоит творческий процесс художника, процесс, в котором и творческая фантазия, и домысл правомерны» [16, с. 25]. Таким образом, голливудский и советский кинематографы с разными целями, но параллельно друг другу закрепляли за собой право на свободное распоряжение историей.

С течением времени точность в отображении эпохи и личности в байопиках стала частью неперменной рефлексии не только среди создателей, но также зрителей и исследователей этого жанра. Сове-

менный взгляд на возможность правдивого «летописания» в жанре музыкального байопика всесторонне суммирует Пенелопа Спироу. *«Музыкальный байопик — пишет исследовательница, — демонстрирует, что биография — это субъективная интерпретация истории жизни. В нем не может быть “правды” или точного пересказа реальной жизни. Современный музыкальный байопик представляет публичную память о популярном музыкальном исполнителе, исследуя его различные общественные/частные идентичности, уделяя особое внимание определенным особенностям или личности. Создатель фильма неизбежно передает предвзятое мнение о главном герое, эффективно переосмысливая и повторно отражая медиа-источники. Благодаря уникальным стилям изображения посредством музыкальной интеграции, аудиовизуальной репрезентации, сюжетной линии и повествования современный музыкальный байопик пытается представить особый взгляд на популярного музыкального исполнителя. Таким образом, современный музыкальный байопик заново мифологизирует музыкального исполнителя, создавая вымышленный рассказ о его жизненной истории»* [27, p. iv]. Такая пространная цитата фиксирует два важнейших аспекта в вопросах подлинности. Первый из них связан с тем, что байопик работает не с жизнью самого музыканта, а с ее отражением в различных медиа. Другой аспект составляют законы художественной формы (особенно обусловленной музыкальным материалом), которые провоцируют создателей байопика к заведомому придумыванию, сочинению жизни своего героя заново.

Современные российские ретросериалы об артистах советской эстрады причудливо двойственны в своем восприятии подлинности. С одной стороны, их создатели постулируют щепетильность в отношении артефактов и свидетелей прошлого, а с другой стороны, весьма вольно распоряжаются судьбами персонажей.

Первое наблюдение подтверждается старательным воссозданием вещно-пространственной, медийной и «очевидческой» среды советской эпохи. Кадры сериалов наполняются подлинными предметами прошлого и аутентичными локациями. Эпизоды многих сериалов перемежаются документальными врезками оживленных улиц и панорам зданий советского времени. «Настоящест» даже вымышленных персонажей утверждается с помощью многочисленных афиш с их именами и обложек журналов с их фотографиями. Если в кадре звучит радио, то по нему обязательно передают или песню в исполнении главного героя/

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

героини, или же сообщение о его/ее награждении каким-либо званием. Наконец, создатели сериалов прибегают к свидетельствам и непосредственной помощи родственников прототипа⁽⁵⁾. Этот тип источников Ли Маршалл и Изабель Конгстаард называют самым существенным способом подтверждения подлинности, так как «участие в фильме людей, „которые действительно были там“, обещает инсайдерскую точку зрения, способную дать понимание, недоступное в других источниках, или опровергнуть распространенные заблуждения» [23, p. 354].

Вместе с тем создатели сериалов виртуозно жонглируют биографиями своих героев, «подтасовывая» факты. Например, меняют даты и контекст судьбоносной встречи с людьми, сыгравшими ключевую роль в личной и/или профессиональной жизни артиста⁽⁶⁾. Внедряют в повествование заведомо вымышленных персонажей. Особенно часто такими вымышленными персонажами выступают тайные злопыхатели главных героев, которые необходимы для создания интриги в драматургии сериала. Именно с такой целью в сериале «Магомаев» появляется вымышленная певица Нина Кароль; в сериале «Эти глаза напротив» — несостоявшийся эстрадный певец Анатолий Зарубин, который предпочел карьере чиновника; в сериале «Она не могла иначе» — певица Майя Лебединская, достигшая скромных успехов на сцене, но постоянно интригующая против главной героини.

Не менее любопытные трансформации происходят с именами главных и второстепенных героев. Так, Иосиф Кобзон оказывается Вадимом Орловым, Владимир Высоцкий — Аркадием Новицким

- (5) Так, консультантами сериала о Валерии Ободзинском «Эти глаза напротив» выступили дочери певца и его последняя гражданская жена (Сериал «Эти глаза напротив»: что ждет зрителя. URL: <https://www.1tv.ru/movies/statyi/serial-eti-glaza-naprotiv-chto-zhdet-zritelya> (дата обращения 29.05.2021)). Консультантом сериала «Магомаев» стала вдова певца Тамара Синявская (На Первом стартует долгожданный многосерийный фильм «Магомаев». URL: https://www.1tv.ru/news/2020-03-09/381700-na_pervom_startuet_dolgozhdannyy_mnogoseriynnyy_film_magomaevev (дата обращения 29.05.2021)). В качестве консультанта сериала об Анне Герман выступил ее муж Збигнев Тухольский («Анна Герман»: почему нельзя пропустить сериал. URL: <https://www.1tv.ru/movies/statyi/anna-german-pochemu-nelzya-propustit-serial>. (дата обращения 29.05.2021)). Но, пожалуй, самым красноречивым прецедентом участия родственников прототипа в создании сериала стал сериал «Кураж», снятый одним из мужей Аллы Пугачевой Александром Стефановичем, который к тому же сыграл одну из главных ролей в качестве cameo.
- (6) Например, в сериале Муслим Магомаев знакомится с Тамарой Синявской в 1969 году на записи в телестудии. На самом деле их очное знакомство произошло в 1972 году в Баку.

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

Ил. 3. Кадр из сериала
«Рожденная звездой», режиссеры
В. Шевельков, М. Ким, 2015

(«Людмила Гурченко»); Эдита Пьеха становится Клаудией Коваль («Рожденная звездой»), Валентина Толкунова — Алевтиной Толкачевой, Юрий Саульский — Юрием Шаульским («Она не могла иначе») и т.д. Особенно нелепым выглядит усечение Аллы Пугачевой до Галлы без фамилии («Кураж»), что в советское время было недопустимым даже в артистической среде, но стало общепринятым на российской эстраде, начиная с 1990-х годов.

Выявить закономерность в таком сплетении вымысла и реальности, представляется весьма затруднительным. Поэтому в западной традиции утвердилось разделение байопиков на два типа. Первый тип основывается на реальной исторической личности, а другой — называется «фильмом с ключом», «когда аспекты синтаксиса и семантики биографического фильма и даже элементы жизни исторического персонажа адаптируются к фильму, который представлен как вымышленный» [19, p. 265]. Также «фильмы с ключом» определяют как вымышленный байопик [27, p. 53] или псевдобайопик [2].

Среди рассматриваемых сериалов о звездах советской эстрады только два официально позиционируются как вымышленные бай-

опики. Первый — «Рожденная звездой», в отношении которого создатели говорят о собирательном образе главной героини на основе биографий Эдиты Пьехи, Майи Кристалинской и Аиды Ведищевой. Второй сериал — «Тайна кумира», где главный герой Руслан Волгин не имеет каких-либо прототипов и вся история подается как заведомо вымышленная. Все остальные сериалы позиционируются как реалистичные байопики, формально таковыми отнюдь не являясь.

В российской традиции как раз имена героев служат маркером того, насколько сериал готов придерживаться исторической правды и, соответственно, к какому типу — реалистичному или вымышленному — он относится. Причем эта принадлежность зачастую определяется тем, жив ли прототип героя на момент начала съемок. Именно поэтому в одном и том же сериале наряду с реальными именами фигурируют полувывмышленные персонажи. Подразумевается, что несуществующее имя снимает с создателей сериала какие-либо претензии со стороны еще живых свидетелей эпохи. Ева Мазерска, разбирая схожий пример в польском кино, приходит к выводу, что создатели фильма с помощью такого маневра стремятся «воспользоваться всеми преимуществами создания биографического фильма без каких-либо сопутствующих обязательств» [25, p. 158]⁽⁷⁾.

Советское прошлое vs современные российские реалии

Если в западной кино- и телеиндустрии противоречивое отношение к подлинности в байопиках во многом обуславливается законами развлекательного жанра и коммерческой выгоды⁽⁸⁾, то в российских

⁽⁷⁾ Ева Мазерска разбирает случай с фильмом «Любовь тебе все простит» (*Miło's'ci wszystko wybaczy*, 1981, реж. Я. Жешевский), который экранизирует биографию Ханки Ордонувны — звезды польских довоенных кабаре. Как и в «Кураже», главная героиня фильма остается «безфамильной», более того, лента начинается с предупреждения о том, что любое сходство с реальными людьми является случайным.

⁽⁸⁾ В качестве примера можно привести красноречивое суждение Яна Инглиса: «В конце концов, создатели фильмов, в отличие от историков, не обязаны точно изображать прошлое. <...> Если прошлое — это просто возможность для коммерческого использования и презентации, персонажи и события могут быть заново изобретены или просто изобретены для достижения этих целей» [21, p. 84].

реалиях к этому добавляется крайне спорное отношение к самому советскому прошлому. Анализируя контент современных российских медиа, исследователи сходятся во мнении, что ностальгия по советскому времени сменилась его мифологизацией [10; 13]. Эту точку зрения также подтверждают высказывания самих создателей медиаконтента и социологические исследования. Так, в одной из дискуссий режиссер ретроблокбастера «Время первых» (2017) Дмитрий Киселев поделился ощущением, что нынешнее молодое поколение воспринимает советскую эпоху подобно тому, как позднесоветское поколение воспринимало Америку — как некую волшебную страну⁽⁹⁾. Этому интуитивному наблюдению вторят и социологические опросы, суммируя которые Юрий Латов приходит к выводу, что «образ СССР при Л. Брежневе по большинству показателей имеет черты едва ли не потерянного рая» [6, с. 122].

Важный ракурс в наблюдении за этими процессами предлагает Марк Липовецкий. Обращаясь к концепции ретроутопии Зигмунда Баумана, он выявляет специфику нового вида утопии, которая развивается не в пространстве, а во времени, и отнесена не в будущее, а в прошлое [7, с. 287]. Особенность российского ретроутопического дискурса в многочисленных сериалах об оттепели и застое заключается в том, что в них «ни в коей мере не замалчиваются прежде запретные или негативные аспекты советской эпохи — произвол партии и КГБ, черный рынок, системная коррупция, организованная преступность, подпольный капитализм, классовое расслоение, элитизм и гламурный полусвет» [7, с. 287]. Но в новейших сериалах представители этих сфер, официально как бы не существовавших в СССР, «изображены как подлинные герои своего времени и поставлены рядом с признанными звездами эпохи (артистами, поэтами, топ-моделями), у которых на первый план также выносятся невидимая миру сторона. Таким образом, *невидимое* в советской культуре репрезентируется как *прототип будущего* — т.е. постсоветского, сегодняшнего, настоящего» [7, с. 287].

Одним из таких примеров поэтизации невидимого в советской культуре становится эстрадная музыка и ее исполнители. Безу-

(9) В жизни как в кино: круглый стол газеты «Известия» с Дмитрием Киселевым, Владом Фурманом и Кириллом Разлоговым. URL: <https://iz.ru/705105/svetlana-naborshchikova/v-zhizni-kak-v-kino> (дата обращения 16.05.2021).

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

ловно, статус артистов советской эстрады никоим образом не идет в сравнение с положением стилиг, валютчиков, фарцовщиков и деляг. Но, во-первых, в современных сериалах представители советской богемы постоянно общаются с представителями подпольного мира и периодически оказываются замешаны в финансовых махинациях.

Так, в сериалах «Кураж» (прототип — Алла Пугачева), «Магомаев» и «Эти глаза напротив» (прототип — Валерий Ободзинский) главных героев вызывают на допросы в ОБХСС (Отдел по борьбе с хищениями социалистической собственности) из-за «левых» концертов, билеты на которые не проводились через официальную кассу в полном объеме. Магомаева в одноименном сериале и композитора Павла Шаховского (прототип — Александр Броневский) в сериале «Рожденная звездой» уличают в связи с фарцовщиками, у которых они покупали пластинки с записями зарубежных поп-артистов.

Во-вторых, согласно медиадискурсу, несмотря на колоссальный масштаб популярности, эстрадная музыка на самом деле имела в СССР весьма сомнительный статус. В сериалах о звездах советской эстрады очень часто присутствуют эпизоды, в которых второстепенные персонажи «проходятся» по самолюбию представителей эстрады или же сами артисты иронизируют над статусом популярной музыки.

Например, в сериале «Рожденная звездой» профессор консерватории на занятии отчитывает своего подопечного студента композиторского отделения Павла Шаховского (Игорь Петренко) за создание эстрадного ансамбля: «Эти „Липки“, блюм-тра-ля-ля, для вас с вашими способностями это преступление!». Или в сериале «Кураж» кинорежиссеру, мужу эстрадной певицы Галлы, один из функционеров Мосфильма делает укор, что он женился на певичке, а не на актрисе, подразумевая, что подобный брак является мезальянсом. Сразу в двух сериалах («Утесов. Песня длинной в жизнь» и «Орлова и Александров») экранизируется эпизод, в котором Сталин отказывает Утесову в звании за фильм «Веселые ребята», аргументируя это тем, что артист поет блатные песни. Наконец, в сериале Магомаев, пытаясь прикрыть знакомого фарцовщика, говорит, что все контрабандные вещи были необходимы ему для постановки нового номера. «И серебристый костюм с люрексом?» — спрашивает дотошный следователь. «Это эстрада, — наигранно обреченно отвечает Магомаев,

продолжая, — эстрада позволяет интерпретацию разных сценических образов. Осталось получить разрешение на их использование».

Во всех подобных случаях герои испытывают сложности с признанием своей профессии. Эстрада оказывается искусством, которого негласно стесняются. Она то и дело сравнивается с классической музыкой, которой постоянно и как бы априори проигрывает в «качестве».

В сериале «Кураж» главную героиню при собеседовании в райкоме партии, на котором принимается решение о выезде на фестиваль в Сопот, один из членов комиссии ехидно просит ее назвать все оперы Бетховена. На это Галла заявляет, что окончила музучилище и оперы Бетховена знает, но ответит на вопрос только после того, как этот член комиссии назовет все оперы Россини, которых гораздо больше. Согласно сюжету этим вопросом из истории классической музыки член комиссии хотел опозорить поп-певицу, продемонстрировав ее заведомо ограниченный тезаурус.

В сериале «Орлова и Александров» Станиславский отчитывает Любовь Орлову, когда та принимает решение уйти из музыкального театра в «кинематограф», променяв оперную карьеру на роль поющей пастушки.

В сериале «Магомаев» противопоставление недостижимо «высокой» классики и «низкопробной» эстрады выражается в романе Муслима Магомаева с оперной певицей Тамарой Синявской. Когда ему заявляют, что он не менее успешный певец, чем Синявская, Магомаев парирует: «Я выиграл первый приз второстепенного конкурса популярной песни». Притом что речь идет о конкурсе песни в Сопоте — одном из самых престижных на тот момент смотре популярных исполнителей, который транслировался в прямом эфире во многих странах. К тому же сам Магомаев все время маниакально играет на фортепиано различный классический репертуар, имеет пластинку с записями Бетховена и даже рисует его портрет в минуту отчаяния. Тем самым подразумевается, что герой отчасти чувствует себя настоящим музыкантом, так как занимается «не той» музыкой. (То, что Магомаев владел классическим оперным репертуаром, в сериале полностью игнорируется и никак не оговаривается).

В итоге советская популярная музыка получает весьма двойственный статус. С одной стороны, она подразумевается одной из витрин страны на мировой культурной арене, а с другой стороны,

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

ее тщательно цензурят во многом из-за буржуазного генезиса самой отрасли.

Апофеозом подобной работы по «окультуриванию» представителей эстрады становятся эпизоды, когда главных героев вызывают «на ковер» в министерство культуры перед предстоящими зарубежными гастролями. Создатели сериалов с упоением смакуют цинизм и лицемерие партийных чиновников, которые инструктируют, а на самом деле — цензурят артиста по всем пунктам: начиная от репертуара, заканчивая внешним видом. Подобные сцены есть в сериалах «Рожденная звездой», «Людмила», «Магомаев».

Однако такой двойственный статус эстрады «тогда» необходим для того, чтобы утвердить ее высоту и притягательность «сейчас». С позиции современности создатели сериалов дают понять, что именно популярная музыка является неотъемлемым и чуть ли не главным достоянием советской эпохи, так как эти песни знают, любят, поют и помнят до сих пор. Неслучайно саундтрек каждого сериала имеет в своем арсенале хиты, которые и сегодня активно циркулируют в медийном пространстве. Также практически в каждом сериале есть сцена, в которой герой или героиня протискиваются сквозь толпу обезумевших фанатов. Тем самым нынешняя российская эстрада едва ли не завидует колоссальной популярности советских артистов. А жажда славы и мания «звездности», пронизывающие современную эпоху, получают «прописку» в СССР, они оказываются родом оттуда.

Еще одним примером завуалированной наследственности между современной и советской эстрадой является лейтмотив звезды-самородка. Недаром почти половина героев сериалов не имеют профессионального музыкального образования. Согласно ретробайопикам, Ободзинский, Герман, Пыха («Рожденная звездой»), Утесов, Петр Лещенко на старте своей карьеры не знали нотной грамоты и никогда не учились музыке специально. Подразумевается, что их университетом стала сцена. Даже Муслим Магомаев выглядит в сериале недоучкой и с большими трудностями получает консерваторский диплом. В этом «обучении на лету», с одной стороны, утверждается размах дарования артиста, который настолько талантлив от природы, что не нуждается в профессиональной «огранке». Но с другой стороны, в этом лейтмотиве стихийной одаренности негласно заявляет

о себе нынешняя эпоха «звезд из пробирки»⁽¹⁰⁾, которые формально не имеют какого-либо музыкального образования, но завоевывают феноменальную популярность с помощью интернет-ресурсов.

Типы конфликтов и типажи героев

Структурируя особенности байопиков о поп-артистах, Ли Маршалл и Изабель Конгсгаард выделяют в них два типа драматургических конфликтов. Первый тип разворачивается в пространстве «личное vs публичное» и заключается в противоречии «между семейными обязанностями и артистическими амбициями» [23, р. 352]. Подразумевается, что «карьера в популярной музыке делает невозможным сохранение успешного брака» [23, р. 352]. Другой тип конфликта лежит всецело в профессиональном поле и связан с противопоставлением творческих интенций героя и ограничений, накладываемых на него звукозаписывающей индустрией. Исследователи приходят к выводу, что «в музыкальных байопиках влияние музыкальной индустрии часто рассматривается как негативное — это индустрия, которая ограничивает творчество артиста или несет ответственность за то, что новоявленная популярная звезда выходит в тираж и дает все больше выступлений» [23, р. 351]. Оба этих типа конфликтов справедливы и в отношении российских сериалов о звездах советской эстрады, конечно, с некоторыми уточнениями.

Первый тип конфликта, связанный с метанием героя между семьей и карьерой, гораздо ярче проявляется в сериалах, где главной героиней выступает женщина. В западной традиции «женский байопик» составляет самостоятельное исследовательское направление, на которое оказывает существенное влияние гендерная теория [18]. Не имея возможности углубляться в специфику этого поджанра, отмечу, что его ходовые драматургические конфликты встречаются в большинстве российских ретросериалов об артистках советской эстрады. Череда неудачных браков, вынужденные аборт,

⁽¹⁰⁾ Термин Евгения Дукова, который посредством его характеризует современных популярных артистов, добившихся успеха без участия профессионалов шоу-бизнеса, но с помощью видеохостинга YouTube. Подробнее см.: [4].

Ил. 4. Кадр из сериала «Людмила Гурченко», режиссеры С. Алдонин, А. Имакин, 2015

отданные на воспитание родственникам дети — вот плата внешне успешных и безупречных героинь за свое служение искусству.

В сериале «Людмила» (прототип — Людмила Зыкина) главная героиня сначала из-за карьеры откладывает вопрос о детях на потом, а впоследствии уже при всем желании не может их иметь в связи с возрастом и проблемами со здоровьем. Не удастся реализоваться как матери и Любове Орловой («Орлова и Александров»). Героиня делает аборт, боясь за судьбу своего потенциального ребенка во времена сталинского террора. У Клаудии Коваль («Рожденная звездой», прототип — Эдита Пьеха) случается выкидыш из-за напряженного концертного графика. Людмила Гурченко и Галла («Кураж», прототип — Алла Пугачева), родив детей, вынуждены отдать их на воспитание собственным родителям и навещать время от времени. В погоне за женским счастьем героини Людмилы Зыкиной и Людмилы Гурченко сменяют более чем четырех мужей.

Однако, дабы показать, что такая «женская доля» отнюдь не катастрофична, создатели сериалов нередко вводят в повествование фигуру наперсницы и/или соперницы главной героини, чья артистическая карьера не сложилась должным образом из-за отсутствия

настоящего таланта или под гнетом бытовых обстоятельств. Такая героиня, даже если и реализуется в семейной жизни, не получает от нее исчерпывающего удовлетворения. Но чаще всего у нее не получается ни достичь желаемой славы, ни устроить личную жизнь.

В сериале «Людмила» фигурирует неудачливая певица — жена партийного чиновника, который в отместку за нескладывающуюся карьеру своей супруги вставляет палки в колеса Зыкиной. Не состоявшись на сцене, эта героиня не находит счастья и в семейной жизни, постепенно спиваясь и опускаясь. В сериале «Она не могла иначе» (прототип — Валентина Толкунова) мнимой подругой, а на самом деле — коварной соперницей главной героини выведена певица Майя Лебединская. Она плетет интриги, всячески стараясь занять место своей подруги, не чурается использовать мужчин в целях продвижения, но даже став относительно популярной, воспринимает свою профессию как ремесло и возможность получить доступ к материально-статусному благополучию. В сериале «Рожденная звездой» появляется сразу несколько певиц, претендующих на место главной героини в музыкальном ансамбле. Одна из них — состоявшаяся певица Ника Уманская (Ольга Сутулова). Но ее академическая манера пения не устраивает руководителя ансамбля, которому она в минуту отчаяния признается, что принесла свою личную жизнь в жертву карьере, так и не добившись по-настоящему большой славы и оставшись одинокой. В сериале «Кураж» приятельницей главной героини прикидывается чиновница из министерства культуры, которая предает Галлу при всяком удобном случае. Впоследствии (в части сериала, которая разворачивается в современности) она оказывается главой таблоидного издания, готовой пойти на все, лишь бы опубликовать «горячие» подробности из личной жизни примадонны. Наконец, в сериале «Утесов...» в роли несостоявшейся «звезды» выступает жена главного героя, которая отказывается от карьеры певицы и идет в костюмерши, чтобы иметь стабильный заработок и прокормить семью.

На фоне судебных подобных второстепенных героинь семейные неурядицы по-настоящему популярных артисток по воле создателей сериалов выглядят далеко не самым печальным сценарием, а как бы адекватной ценой за славу «в веках».

Второй тип конфликта — между творческой самобытностью артиста и звукозаписывающей индустрией — в российских ретро-

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

байопиках вполне закономерно трансформируется в конфликт артиста с представителями государственной номенклатуры. Причем если в зарубежных байопиках музыкальная индустрия изображается как деструктивная сила, «заинтересованная только в получении прибыли и не заботящаяся об эстетическом качестве своей продукции или связанных с ней человеческих издержках» [23, р. 351], то в отечественных сериалах вездесущий чиновничий аппарат, наоборот, только и делает, что радеет за высокосодержательный и идеологически выверенный репертуар артистов, но оттого не становится менее репрессивным. «Современный российский байопик эксплуатирует биографии писателей [шире — деятелей культуры] как основу для реализации сюжета „Художник и Власть“ и трансляции идеологического подтекста. <...> Примечательно, как выделяется в данном случае конфликт творческого поиска, свободы, с одной стороны, и внешних ограничений, отсутствия воздуха в период застоя — с другой» [1, с. 274], — суммируют свои наблюдения Юлия Брюханова и Илья Олейников.

Эти исследователи также отмечают, что образ власти нередко персонифицируется в фигуре сотрудника КГБ, который оказывается одним из главных действующих лиц и «становится некой тенью главных героев. Он обладает пронизательностью, особыми полномочиями, вызывает неприязнь и настороженность со стороны своих оппонентов. Но именно эти персонажи <...> проявляют небывалую чуткость к искусству и к личной судьбе своих „подопечных“» [1, с. 280].

В отношении сериалов об артистах советской эстрады такой персонифицированный «патронаж» со стороны госорганов имеет несколько расширенный круг сценарных вариаций. Причем степень лояльности присматривающего за артистом чиновника зависит от пола главного героя. Закономерность такова, что в отношении героев-мужчин сотрудники КГБ выступают в роли заклятых врагов, которые имеют личные счеты с «подопечным» и мстят крайне жестоко, вплоть до физической расправы.

В сериале «Магомаев» фигурирует заместитель министра культуры Петр Сорокин (Артем Волобуев), который плетет интриги и старательно натравливает на Магомаева следователей ОБХСС. В сериале «Эти глаза напротив» (прототип — Валерий Ободзинский) схожий чиновник от культуры, преследующий Ободзинского, имеет с ним личные счеты, так как считает, что главный герой украл у него славу (он не

Ил. 5. Кадр из сериала «Петр Лещенко. Все, что было...», режиссер В. Котт, 2013

смог состояться как певец) и потенциальную жену (Ободзинский женился на его девушке). Но самый жестокий типаж представителя органов власти выведен в сериале «Петр Лещенко. Все, что было...», где капитан НКВД изощренно глумится над главным героем и регулярно избивает его на допросах до полусмерти.

В отношении же героинь-женщин подобные персонажи оказываются скорее в положении высокопоставленных поклонников, тайно влюбленных в объект своего наблюдения и всячески им помогающих.

В сериале «Рожденная звездой» главной героине всячески помогает высокопоставленный чиновник, который рассчитывает более, чем на дружескую симпатию своей подопечной. Он способствует получению Клаудией Коваль разрешения для выезда к родственникам в Польшу, а также организует для нее с подругой поездку в престижный санаторий. В сериале «Анна Герман. Тайна белого ангела» сотрудник надзирательных органов сначала выступает заклятым врагом семьи, так как мать Анны Герман отказывает ему в благосклонности. Но впоследствии он различными способами помогает певице как на профессиональной стезе (лоббирует ее выступление на важном концерте), так и в личной жизни (обеспечивает отдельную палату

в больнице и должный уход при лечении после аварии, хлопочет о получении Герман отдельной квартиры).

Апофеозом такого гендерного расслоения и одновременно вершиной влияния становится фигура Сталина в сериале «Орлова и Александров», который с равной степенью вовлеченности благоволит киноактрисе и «дрессирует» ее мужа-кинорежиссера.

Крайне востребованным персонажем, который замыкает на себе извечный конфликт власти и художника, оказывается администратор. О типологичности этого героя свидетельствует ряд черт, которые закрепляются за ним и кочуют из сериала в сериал. Во-первых, этот герой выступает в роли искусного переговорщика, который мечется между взбалмошностью вверенного ему артиста и идеологическими требованиями партийных чиновников. В свете такой посреднической миссии он совмещает в своем образе черты обеих «каст»: с одной стороны, обладает импозантной внешностью и артистической натурой, а с другой — имеет деловую хватку и подвешенный язык.

Именно таковы типаж администраторов в сериалах о Петре Лещенко, Валерии Ободзинском, Людмиле Гурченко, о вымышленном певце Руслане Волгине («Тайна кумира»). В сериале «Магомаев» функции администратора совмещает в своем образе концертмейстер певца Чингиз Садыхов. Неслучайно создатели сериала делают его на 13 лет моложе прототипа и одевают в яркие, броские наряды.

Во-вторых, в образе этого персонажа зачастую выпячивается его национальная принадлежность. Согласно логике создателей сериала, администратор обязан быть евреем. Неслучайно этим героям придумывают характерные имена и одаряют специфической картавостью.

Администратора Валерия Ободзинского зовут Ефим Михайлович Зильберман, директора вымышленного певца Руслана Волгина («Тайна кумира») зовут Марк Анатольевич Фрид. Администратора в сериале «Людмила Гурченко» называют просто Семой, причем он не только картавит, но и характерно говорит о себе в третьем лице. Импресарио Петра Лещенко зовут Даниил Зельцер, он обладает характерной внешностью с вьющимися волосами и тоже акцентирует свое еврейское происхождение.

В-третьих, это единственные персонажи, которым позволено в пространстве сериала руководствоваться коммерческой выгодой при планировании деятельности артиста. Очевидно, что фигура ад-

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

Ил. 6. Кадр из сериала «Тайна кумира», режиссеры А. Баранов, Ю. Мазур, 2015

министратора в нарративе ретросериалов пусть и подсознательно, но настойчиво рифмуется с фигурой продюсера в системе современного шоу-бизнеса. Неслучайно образ подобных персонажей создается с помощью массы забавных «жизненных» деталей и зачастую преподносится крайне трепетно. (В более широком смысле, этот персонаж наследует типологические признаки ампула плута).

То, что администраторы думают о деньгах и во многом тождественны фигуре продюсера, позволяет ввести в контекст сериала о советской эпохе тему коммерческой выгоды. Это, с одной стороны, вновь возвращает нас к типу конфликта из западных байопиков — между артистом и звукозаписывающей индустрией, а шире — между искусством и коммерцией. С другой стороны, финансовая составляющая в артистической деятельности становится одной из примет настоящего в прошлом и оказывается частью вышеупомянутого ретротопического дискурса по обнаружению в советской эпохе невидимого как прототипа будущего.

Согласно традиции западных музыкальных байопиков, «музыка никогда не должна рассматриваться как нечто, чем занимаются исключительно ради заработка. Создавать музыку — значит

заниматься любовью; заниматься любовью — значит вдохновлять искусство»⁽¹¹⁾ — резюмирует суть голливудского подхода Рик Альтман. В таком беззаветном служении искусству интенции артистов западной музыкальной индустрии неожиданным образом, казалось бы, рифмуются с социалистическими идеалами служения человека обществу. Однако создатели российских сериалов строят нарратив от противного, наоборот, старательно показывая и настойчиво педалируя роль денег в карьере советского поп-исполнителя.

Людмила Гурченко в одноименном сериале на заре своей карьеры вынуждена соглашаться на участие в самых заштатных концертах, так как она зарабатывает деньги исполнением «дешевых песенок», пока ее молодой супруг пишет великие сценарии в стол. Анна Герман сначала попадает в сети коварных итальянских продюсеров, которые с помощью кабального контракта не дают ей выступать, а впоследствии — соглашается на изматывающий концертный график, ставящий под угрозу ее здоровье, тоже с целью того, чтобы прокормить семью. Муслим Магомаев ненамеренно, а Валерий Ободзинский сознательно идут на махинации с «левыми» концертами, оказываясь в центре коррупционных скандалов и расследований ОБХСС, а Ободзинский — даже в тюрьме. Петр Лещенко, наоборот, с помощью своего талантливого импресарио делает состояние и открывает собственный кафешантан, становясь в какой-то момент одним из самых богатых людей в разоренной предвоенной Румынии. Галла (прототип Аллы Пугачевой) тоже фигурирует в расследовании ОБХСС в связи с полулегальными концертами, а также выступает с Джо Дассеном на открытии гостиницы «Россия» за гонорар в виде французской сантехники. Любовь Орлова и Григорий Александров получают в качестве завуалированного гонорара квартиру с видом на Кремль, а поиски драгоценностей, пропавших после смерти Людмилы Зыкиной, становятся пружиной детектива с погонями и убийствами, который развивается в современности параллельно с реконструкцией биографии певицы.

Во всех этих сюжетах деньги во многом определяют и артистическую карьеру, и человеческую судьбу героев, становятся неотъемлемой

(11) Altman R. The American Film Musical. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1989. P. 254. Цит. по: [26, p. 26].

Ил. 7. Кадр из сериала «Магомаев», режиссеры Д. Тюрин, Р. Пригунов, 2020

частью их жизни, нередко — катализатором драмы. Создатели сериалов внешне соблюдают правило западных байопиков — большие артисты занимаются искусством не ради денег, но исключительно с целью самореализации. В то же время тема материального вознаграждения и бытовых трудностей то и дело возникает в сериальных нарративах, срывая с советской эпохи флер бессеребренничества и тем самым проводя настойчивые параллели с современностью. В ретросериалах утверждается идея о сращенности советской эстрады с теневой экономикой, которая становится пропуском для всей советской эпохи в мир капитализма.

Заключение

Отечественные и зарубежные исследователи указывают на две причины, благодаря которым телевидение и телесериалы являются лучшим средством для представления биографий. Первая причина связана с длиной сериала, «которая позволяет создателям включать больше деталей из жизни изображаемого человека и показывать его или ее взросление в течение длительного периода времени. Это дает зрителю

возможность стать ближе к персонажу, чем это обычно возможно, и насладиться психологическим аспектом биографического фильма» [25, р. 185]. Другая причина заключается в приватной обстановке, в которой происходит просмотр телесериала, что тоже играет немаловажную роль в установлении близкого контакта с персонажем⁽¹²⁾.

Отечественный сериальный ретробайопик, несмотря на внешнюю стандартность, оказывается крайне противоречивым жанром. В нем судьбы советских артистов нередко рифмуются с законами голливудских киноисторий. Так же, как в 1930-е рифмовалось друг с другом советское и голливудское кино [14].

Как известно, «художественное сознание эпохи выражают не только художественные теории. В сложении художественного сознания каждого исторического этапа участвует творческая практика всех видов искусств, культивируемые массовые формы художественного досуга» [25, р. 36]. Сериалы об артистах советской эстрады выливаются в причудливую форму рефлексии. Они не могут избавиться от политического компонента в своей эстетике (как это было и в случае с советским историко-биографическим фильмом), но при этом параллельно исповедуют догмы коммерческой индустрии, крайне чуждой духу самой советской эпохи. «Ирония — замечает Ева Мазерска, — заключается в том, что многие из этих фильмов используют голливудские стандарты для создания ностальгии по музыке, которую слушали и создавали во времена социализма» [24, р. 67].

Авторам сериалов приходится подтасовывать факты и вводить заведомо вымышленных персонажей для создания и нагнетания интриги. Поэтому восприятие подобного контента рядовыми очевидцами советской эпохи вызывает столь неоднозначные чувства. С одной стороны, телезрителей старшего поколения коробит слишком сильное расхождение вымышленной реальности с прошлым. С другой стороны, они продолжают смотреть эти сериалы, во многом потому, что в них звучит музыка ушедшей эпохи. Выясняется, что песни советской эстрады перелицевать гораздо сложнее, нежели судьбы ее исполнителей, но это тема уже другого исследования.

(12) Очень подробно этот вопрос рассматривался еще в советское время на страницах коллективной монографии, посвященной многосерийному фильму [8].

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

Список литературы:

- 1 Бреханова Ю.М., Олейников И.В. Современный российский байопик: реализация сюжета «Художник и Власть в эпоху застоя» // Культ-товары: Коммерциализация истории в массовой культуре: Коллективная монография / Ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 273–285.
- 2 Бугаева Л.Д. Документ эпохи или «фабрика воспоминаний»: советское прошлое на постсоветском телеэкране // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. № 2. (в печати)
- 3 Будяк Л.М. Советский историко-биографический фильм. М.: Знание, 1978. 55 с.
- 4 Дуков Е.В. «Звезды» из пробирки // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 28–36.
- 5 Журкова Д.А. Танцевальный угар в отечественном кино 1980-х годов // Кино в меняющемся мире: Сборник статей. Часть 2. М.: Издательские решения, 2017. С. 116–141.
- 6 Латов Ю.В. Парадоксы восприятия современными россиянами России времен Л.И. Брежнева, Б.Н. Ельцина и В.В. Путина // Полис: Политические исследования. 2018. № 5. С. 116–133.
- 7 Липовецкий М.Н. Сериальная ретротопия // Культ-товары: Коммерциализация истории в массовой культуре: Коллективная монография / Ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 286–300.
- 8 Многосерийный телефильм: Истоки, практика, перспективы / Сост. Г.В. Михайлова. М.: Искусство, 1976. 254 с.
- 9 Морозова И.В. Американский фильм-биография в системе современной кинокультуры // Вестник ВГИК. 2016. № 1 (27). С. 105–114.
- 10 Новикова А.А. Мифы о советских ценностях на современном российском телевидении // Теория художественной культуры / Под ред. Н.А. Хренова. Выпуск 14. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 340–358.
- 11 Огнев К.К. Биографический фильм: судьба человека или история страны. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 2003. 52 с.
- 12 Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 472 с.
- 13 Тойменцев С. Авторитаризм с человеческим лицом: советский герой в постсоветском байопике // Новое литературное обозрение. 2020. № 5 (165). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22692/ (дата обращения 11.10.2021).
- 14 Туровская М. Голливуд в Москве, или Советское и американское кино 30-х – 40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 51–63.
- 15 Цукер А.М. Рок в отечественном кинематографе 1980-х годов // Музыкальная академия. 2019. № 4 (768). С. 140–155.
- 16 Юренев Р.Н. Советский биографический фильм. М.: Госкиноиздат, 1949. 230 с.
- 17 Altman R. Theory of Narrative. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 18 Bingham D. Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010. 432 p.
- 19 Brackett D. Banjos, Biopics, and Compilation Scores: The Movies Go Country // American Music. 2001. № 19. P. 247–290.
- 20 Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992. 326 p.
- 21 Inglis I. Popular Music History on Screen: the Pop/Rock Biopic // Popular Music History. April 2007. Vol. 2. Issue 1. P. 77–93.
- 22 Krivtsun O. Evolution of the Language of Art: Cultural and Artistic Influences // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018). 2018. Volume 284. P. 35–40.
- 23 Marshall L., Kongsgaard I. Representing Popular Music Stardom on Screen: the Popular Music Biopic // Celebrity Studies. November 2012. Vol. 3. № 3. P. 346–361.
- 24 Mazierska E. Beyond Authenticity, Beyond Romanticism: Films About Maanam // IASPM Journal. 2017. Vol 7. № 1. P. 55–70.
- 25 Mazierska E. Polish Popular Music on Screen. Palgrave Macmillan, 2020. 321 p.
- 26 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. 325 p.
- 27 Spirou P. The Musical Biopic: Representing the Lives of Music Artists in 21st Century Cinema. A Thesis Submitted in Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Macquarie University, April 2011. 304 p.

Ретросериалы об артистах советской эстрады:
между конвенциями, прошлым и реальностью

References:

- 1 Bryukhanova Yu. M., Oleinikov I.V. Sovremennyy rossiyskiy bayopik: realizatsiya syuzheta "Khudozhnik i Vlast" v epokhu zastoya" [Contemporary Russian Biopic: the Implementation of the Plot "The Artist and Power in the Era of Stagnation"]. *Kul't-tovary: Kommerzializatsiya istorii v massovoy kul'ture: Kollektivnaya monografiya* [Cult-Goods: The Commercialization of History in Popular Culture: Collective monograph], eds. M.P. Abasheva, M.A. Litovskaya, I.L. Savkina, M.A. Chernyak. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyj uchenyj Publ., 2020, pp. 273–285. (In Russian)
- 2 Bugaeva L.D. Dokument epokhi ili «fabrika vospominaniy»: sovetskoye proshloye na postsovetском телеэкране [Visual Document or "Factory of Memories": The Soviet Past on the Post-Soviet Screen]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedeniye*, 2022, no. 2. [In print] (In Russian)
- 3 Budyak L.M. *Sovetskiy istoriko-biograficheskiy fil'm* [Soviet Historical and Biographical Film]. Moscow, Znanie Publ., 1978. 55 p. (In Russian)
- 4 Dukov E.V. "Zvezdy" iz probirk [“Stars” from Invitro]. *Observatoriya kul'tury*, 2015, no. 3, pp. 28–36. (In Russian)
- 5 Zhurkova D.A. Tantseval'nyy ugar v otechestvennom kino 1980-kh godov [Dance Frenzy in Domestic Movies of the 1980s]. *Kino v menyayushchemsya mire: Sbornik statej. Chast' 2* [Cinema in the Changing World: Collection of Articles. Part 2]. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2017, pp. 116–141. (In Russian)
- 6 Latov Yu.V. Paradoksy vospriyatiya sovremennymi rossiyanami Rossii vremen L.I. Brezhneva, B.N. Yel'tsina i V.V. Putina [The Paradoxes of Modern Russians' Perception of Russia During the Times of L.I. Brezhnev, B.N. Yeltsin and V.V. Putin]. *Polis: Politicheskiye issledovaniya*, 2018, no. 5, pp. 116–133. (In Russian)
- 7 Lipovetsky M.N. Serial'naya retrotopiya [Serial Retrotopia]. *Kul't-tovary: Kommerzializatsiya istorii v massovoy kul'ture: Kollektivnaya monografiya* [Cult-goods: The Commercialization of History in Popular Culture: Collective Monograph], eds. M.P. Abasheva, M.A. Litovskaya, I.L. Savkina, M.A. Chernyak. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyj uchenyj Publ., 2020, pp. 286–300. (In Russian)
- 8 *Mnogoseriynnyy telefil'm: Istoki, praktika, perspektivy* [Serial TV Movie: Origins, Practice, Perspectives], ed. by G.V. Mikhaylova. Moscow, Iskustvo Publ., 1976. 254 p. (In Russian)
- 9 Morozova I.V. Amerikanskiy fil'm-biografiya v sisteme sovremennoy kinokul'tury [The American Biographical Film in the System of Modern Film Culture]. *Vestnik VGIK*, 2016, no. 1 (27), pp. 105–114. (In Russian)
- 10 Novikova A.A. Mify o sovetskikh cennostyakh na sovremennom rossiyskom televidenii [Myths About Soviet Values on Modern Russian Television]. *Teoriya khudozhestvennoy kul'tury*. Vypusk 14 [Theory of Artistic Culture. Vol. 14], ed. N.A. Khrenov. Moscow, GII Publ., 2012, pp. 340–358. (In Russian)
- 11 Ognev K.K. *Biograficheskiy fil'm: sud'ba cheloveka ili istoriya strany* [Biographical Film: the Fate of a Man or the History of a Country]. Moscow, Eizenshtejnovskij centr issledovaniy kinokul'tury, 2003. 52 p. (In Russian)
- 12 Sal'nikova E.V. *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nyye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet Culture in Motion: From the Mid-1930s to the Mid-1980s. Visual Images, Heroes, Plots]. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2008. 472 p. (In Russian)
- 13 Toymencev S. Avtoritarizm s chelovecheskim licom: sovetskiy geroj v postsovetском bayopike [Authoritarianism with a Human Face: The Soviet Hero in Post-Soviet Biopics]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2020, no. 5 (165). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22692/ (accessed 11.10.2021). (In Russian)
- 14 Turovskaya M. Gollivud v Moskve, ili Sovetskoye i amerikanskoye kino 30-kh – 40-kh godov [Hollywood in Moscow, or Soviet and American Cinema of the 30s–40s]. *Kinovedcheskiye zapiski*, 2010, no. 97, pp. 51–63. (In Russian)
- 15 Cucker A.M. Rok v otechestvennom kinematografe 1980-kh godov [Rock in the Domestic Cinema of the 1980s]. *Muzykal'naya akademiya*, 2019, no. 4 (768), pp. 140–155. (In Russian)
- 16 Yurenev R.N. *Sovetskiy biograficheskiy fil'm* [Soviet Biographical Film]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1949. 230 p. (In Russian)
- 17 Altman R. *Theory of Narrative*. New York, Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 18 Bingham D. *Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2010. 432 p.
- 19 Brackett D. Banjos, Biopics, and Compilation Scores: The Movies Go Country. *American Music*, 2001, no. 19, pp. 247–290.
- 20 Custen G. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1992. 326 p.
- 21 Inglis I. Popular Music History on Screen: the Pop/Rock Biopic. *Popular Music History*, April 2007, vol. 2, issue 1, pp. 77–93.
- 22 Krivtsun O. Evolution of the Language of Art: Cultural and Artistic Influences. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education* (ICASSEE 2018), 2018, vol. 284, pp. 35–40.
- 23 Marshall L., Kongsgaard I. Representing Popular Music Stardom on Screen: the Popular Music Biopic. *Celebrity Studies*, November 2012, vol. 3, no. 3, pp. 346–361.
- 24 Mazierska E. Beyond Authenticity, Beyond Romanticism: Films About Maanam. *IASPM Journal*, 2017, vol 7, no. 1, pp. 55–70.
- 25 Mazierska E. *Polish Popular Music on Screen*. Palgrave Macmillan, 2020. 321 p.
- 26 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. 325 p.
- 27 Spirou P. *The Musical Biopic: Representing the Lives of Music Artists in 21st Century Cinema*. A Thesis Submitted in Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Macquarie University, April 2011. 304 p.