

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>

УДК 78, 79

ББК 85

Научная статья / Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Д. А. Журкова
г. Москва, Россия

ЖАНРОВЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ САУНДТРЕКА РЕТРО-СЕРИАЛОВ ОБ АРТИСТАХ СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЫ

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 гг.)

Аннотация: Среди ретро-сериалов об артистах советской эстрады автор выделяет три типа саундтрека: 1) цитатный (песни советской эпохи в максимально приближенном к оригиналу звучании или непосредственное включение аутентичной фонограммы); 2) модернизированный (сознательное и кардинальное изменение звучания оригинальных песен посредством аранжировки); 3) стилизованный (специально написанные для конкретного сериала песни, выдаваемые за произведения советского времени).

Основное внимание в статье уделяется саундтреку цитатного и модернизированного типов. Несмотря на то, что саундтрек цитатного типа стремится к неотличимости от оригинала, он мощно влияет на интерпретацию и переосмысляет популярную музыку советской эпохи. С одной стороны, «радиус» советской популярной музыки сильно расширяется с хронологической и географической точек зрения, включая в себя шлягеры зарубежной эстрады, блатные песни, старинные романсы, революционные песни. С другой стороны, создатели сериалов проводят в отношении советской популярной музыки жесткую репертуарную политику. В частности, они практически полностью исключают как из звукового ландшафта эпохи, так и из биографий артистов песни гражданско-патриотической тематики. Характер саундтрека модернизированного типа сильно зависит от местоположения и функций, которые он выполняет в структуре сериала. Выясняется, что в заставках к сериалам и в озвучивании любовной линии главных героев исходные песни подвергаются несущественному изменению. Гораздо более кардинальное вмешательство в оригинальный текст происходит, когда песни становятся частью жанрового закадрового саундтрека или же трансформируются под драматургические задачи, перерастая в самостоятельный музыкальный номер внутри повествования.

Ключевые слова: советская эстрада, ретро-сериал, ресайклинг, советская песня, «Магомаев», «Рожденная звездой», «Людмила Гурченко».

Информация об авторе: Дарья Александровна Журкова — кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массме-

диа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

E-mail: jdacha@mail.ru

Дата поступления статьи: 26.09.2022

Дата одобрения рецензентами: 10.10.2022

Дата публикации: 25.09.2023

Для цитирования: Журкова Д. А. Жанровые закономерности саундтрека ретро-сериалов об артистах советской эстрады // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 37–55. <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>

Саундтрек телесериала относительно недавно стал рассматриваться как специфическое и семантически многослойное поле для изучения. Прохладное отношение к этому роду музыки среди ученых во многом объяснялось спецификой производства и восприятия художественного телеконтента. Одной из главных причин исследовательского невнимания к музыке из сериалов Анна Пиатровска называет ее качество, обусловленное относительно малыми бюджетами и сжатыми сроками создания сериалов [22, с. 15]. Помимо этого, на восприятие сериального саундтрека влияли маленькие (в сравнении с кинематографическими) динамики, встроенные в телевизор, которые не могли гарантировать максимально возможное качество воспроизведения звука. Наконец, затрудняло изучение сериального саундтрека отсутствие доступа к нотам, в отличие от относительной доступности кино-партитур [22, с. 17]. В итоге, за несколькими исключениями [2; 5; 10; 25], музыка к сериалам до конца 1990-х годов не вызывала у исследователей последовательного и глубокого интереса.

Бум качественных сериалов, случившийся в начале 2000-х годов, изменил ситуацию и смотрения, и изучения «большого формата» [8], сделав, среди прочего, актуальным вопрос об особенностях музыкальной драматургии сериалов. Так, Робин Нельсон еще в конце 1990-х годов отмечал, что в современных телевизионных драмах музыкальный саундтрек используется значительно чаще, чем в прошлом, «когда более строгий натурализм исключал недиегетическое звучание [музыки]. Традиционно музыка служила, как и в фильмах, для маскировки монтажных склеек, поддерживая звуковую ритмическую структуру, или для создания атмосферы, или для подчеркивания настроения происходящего действия. Однако по мере того, как телевизионная драма отошла от смыслообразующих повествовательных структур к более свободным композициям, отражающим новые модели производства и потребления, музыка все чаще стала использоваться ради ее собственной привлекательности и все слабее соотносится с драматическим действием» [21, с. 25].

Одной из главных систематизирующих работ о роли музыки в художественных формах телевидения стала книга Рональда Родмана «Tuning In: American Narrative Television Music» [23], в которой автор рассмотрел особенности саундтреков к сериалам различных жанров. Впоследствии стали появляться обстоятельные статьи, посвященные как разбору музыки конкретных сериалов [9; 14; 15], так и фиксации общих законов построения и изучения сериальных саундтреков [7; 11].

Тема «ностальгического» саундтрека в современных фильмах и сериалах обстоятельно анализируется в работах ряда авторов. Так, Филипп Дрейк анализирует аспекты использования популярной музыки прошлого в структуре голливудских фильмов 1990-х годов [16], а Фэй Вудс осмысляет особую роль популярной музыки как

мощного эмоционального фактора при создании американских ретро-сериалов, рассчитанных на подростковую аудиторию [26].

Особенности саундтрека к российским ретро-сериалам, несмотря на невероятную востребованность этого жанра на отечественном телевидении, пока что не стали предметом системного исследовательского анализа¹. Данная статья отчасти заполняет этот пробел, структурируя принципы работы с музыкальным материалом в сериалах о звездах советской эстрады. Музыка в этих сериалах априори играет одну из ключевых ролей и обуславливает ряд специфических черт. Обозначу основные из них.

С одной стороны, большое количество музыкальных номеров определяет сходство этих ретро-сериалов с драматургическими принципами музыкальных фильмов и даже мюзиклов — очень непростых для воплощения и полифоничных жанров большого кино. С другой стороны, телевизионный формат (протяженное и в то же время необходимо прозрачное повествование, условно малый экран) сильно влияет на механизмы включения музыкальных номеров в сюжет и характер их восприятия телезрителем. Наконец, жанр ретро-байопика обуславливает тот факт, что в этих сериалах преимущественно звучат уже «отзвучавшие» песни, которые имеют каноны исполнения, а чаще всего — одно каноническое исполнение. То есть эти песни неразрывно связаны с голосом определенного певца, привычны в конкретной аранжировке, а главное — закреплены за определенной эпохой.

В стремлении систематизировать особенности саундтрека не одного конкретного сериала, а целого направления, перед нами в данном исследовании стоит ключевой вопрос: из какой музыки складывается саундтрек музыкальных ретро-байопиков? Другими словами, как современная эпоха осуществляет ресайклинг песен советской эстрады в форме телевизионного сериала: какая музыка оказывается востребованной, как и в каких моментах она звучит.

Музыкальный материал, который выбран в качестве основы для саундтрека сериалов-байопиков про артистов советской эстрады, можно разделить на три типа. Первый и самый многочисленный тип образуют песни советской эпохи. В данном случае массив песен, звучащих в ретро-сериалах, выходит далеко за рамки того, что мы привыкли подразумевать под советской эстрадой, и включает в себя революционные и блатные песни, жестокие романсы и хиты зарубежной эстрады (подробнее этот аспект будет освещен в параграфе про репертуарную политику). Но поскольку все композиции звучат максимально близко к аутентичной фонограмме², а иногда — используют ее саму в качестве основы, то весь массив песен я обозначаю как саундтрек *цитатного* типа.

Ко второму типу саундтрека относятся песни советской эстрады в современной обработке. Я выделяю этот тип музыки отдельным пунктом, так как в него входят композиции, которые не стремятся воссоздать изначальное звучание песен, а сознательно и кардинально его изменяют. Такой подход можно обозначить как саундтрек *модернизированного* типа.

Наконец, третий тип саундтрека ретро-байопиков составляет оригинальная авторская музыка, сочиненная специально для конкретного сериала. Крайне редко такой

¹ Исключением является статья, посвященная анализу ретро-сериала «Оттепель» [12].

² Под аутентичной фонограммой я понимаю запись той или иной песни, сделанную в советское время. Вынуждена избегать термина «оригинальная фонограмма», чтобы не возникло путаницы с понятием «оригинальный саундтрек», под которым я понимаю музыку, специально написанную для конкретного сериала.

музыкой являются песни, звучащие внутрикадрово. Преимущественно это закадровая музыка, которая должна «подстегнуть» те или иные зрительские эмоции. В подавляющем большинстве случаев она воспринимается в «фоновом» режиме. Но есть редкие примеры, когда такая музыка начинает звучать внутрикадрово и, соответственно, мимикрировать под песни советской эпохи. Такие примеры возможно проанализировать через понятие саундтрека *стилизованного* типа.

Все три выделенных типа музыки, безусловно, имеют свои особенности и заслуживают подробного изучения. Однако количественный перевес песен советской эпохи и характер работы с этим материалом требуют уделить в этой статье пристальное внимание двум типам саундтрека: цитатному и модернизированному.

Песни советской эпохи. Репертуарная политика

Итак, в работе ретро-сериалов с популярной музыкой прошлого можно выделить два проблемных поля. Первое поле связано с репертуарной политикой и учитывает, какие поп-артисты и какие песни становятся объектом реактуализации. Второе смысловое поле формируется вокруг вопроса, кто эти песни исполняет. То есть, используется ли аутентичная фонограмма, или осуществляется перезапись ее с закадровым певцом или актером, исполняющим роль.

Очевидно, что даже протяженный формат сериала не позволяет включить в себя все песни из репертуара артиста, которому он посвящен. При отборе композиций для сериала его создатели руководствуются определенной репертуарной политикой. Она формируется из множества факторов как художественного (например, драматургического), так и экономического (например, лицензионного) свойства.

Пенелопа Спироу дает исчерпывающую картину того, как выбор музыки влияет на образ героя, обозначает время и место, в которых он живет, а также определяет зрительское восприятие. «Музыкальное оформление и окружение: когда и где играет музыка в кадре музыкального байопика, помогает зрителям понять персонажа в контексте того, где (географическое положение) и когда (период времени) он живет. Кроме того, выбор песни имеет решающее значение для того, каким главный герой (а также время и место) изображается в музыкальном байопике. <...> Таким образом, создатели фильма решают, какие музыкальные треки будут использоваться, и какого эффекта они хотят добиться от их включения. Выбор одних песен в ущерб другим может полностью изменить то, каким будет изображен музыкальный исполнитель. Процесс отбора показывает, что музыкальный байопик определяется точкой зрения создателей фильма. Однако влияет и то, что аудитория предварительно знает о музыкальном исполнителе, так как в итоге фильм интерпретируется зрителем» [24, с. 262].

Очень условно в репертуарной политике создателей сериала можно выделить несколько уровней. Перечислю их по возрастанию масштаба влияния.

Внутренний уровень определяет то, как конкретная песня работает внутри конкретного сюжетного эпизода. В данном случае излюбленным (по сути — мюзикловым) приемом является стремление обнаружить/договорить/закрепить с помощью песни чувства героев. Например, как это происходит в сериале «Магомаев», когда главные герои никак не могут даже самим себе признаться в симпатиях друг к другу, но поют со сцены песни (Магомаев) и арии/романсы (Синявская) исключительно любовного содержания.

Внешний уровень репертуарной политики работает с образом исполнителя и эпохи, в которой он жил. Эти образы складываются на основе всего ряда композиций,

которые звучат на протяжении сериала. Какая тематика преобладает в привлекаемых песнях, какого они характера, стиля, временной принадлежности, какова длительность их звучания — все эти характеристики сложно отразить «на лету», но они принципиальным образом определяют зрительское восприятие артиста и его времени. В данном аспекте примеры многочисленны и разнообразны, поэтому будут подробно описаны чуть ниже.

Наконец, существует еще *макроуровень* репертуарной политики, который определяется выбором прототипов для экранизации. Этот уровень можно выявить, проанализировав биографии каких артистов кажутся продюсерам сериалов наиболее привлекательными для «конвертирования» в сериальный формат. И здесь обнаруживается любопытная закономерность, которая, с одной стороны, обуславливается мелодраматическим генезисом сериала [17, с. 9], а, с другой стороны, существенным образом определяет репертуарную политику двух предыдущих уровней. Закономерность связана с тем, что среди прототипов современных российских музыкальных сериалов-байопиков безоговорочное преимущество имеют те исполнители, в репертуаре которых так или иначе преобладают личностно окрашенные песни, вечные человеческие эмоции и практически нет официозных песен.

В галерее советских эстрадных артистов, чьи биографии легли в основу современных музыкальных сериалов-байопиков, можно крайне условно выделить два типа персоналий. Несмотря на разность исторических периодов, в которых жили эти артисты, несхожесть музыкальных стилей и сценических амплуа, их можно структурировать через оппозицию официально-идеологического и любовно-лирического начала.

Первую группу составляют исполнители, в чьем образе преобладало любовно-лирическое начало. Большая часть их песен звучала вразрез с идеологической повесткой; в их облике и манере исполнения были определенные изъяны; они были далеки от академической певческой школы, от гражданско-патриотического дискурса, от какого-либо парадного официоза. Основу их репертуара составляла любовная лирика; часто они пели от лица внешне заурядных, но незаурядно чувствующих персонажей (водовоз, извозчик, сосед-трубач, паромщик, клоун, студент). Смысл их песен концентрировался вокруг эмоционального состояния лирического героя, а не его, скажем, социального предназначения. Именно к этой группе относятся певцы: Леонид Утесов, Петр Лещенко, Валерий Ободзинский; певицы: Эдита Пьеха, Людмила Гурченко, Анна Герман, Алла Пугачева.

Вторую группу образуют исполнители, которые жили в разное время, но одинаково успешно отвечали принципам идеологического дискурса. Они были «витриной» официальной советской эстрады, можно сказать, ее утвержденным эталоном. Значительную часть их репертуара составляли песни с ярко выраженной гражданско-патриотической тематикой. На сцене они дистанцировались от зрителя и несли облик своего лирического героя с особым пиететом (безусловно, из этой закономерности бывали исключения). Их пение опиралось на академическую (или народную) вокальную манеру и с точки зрения техники считалось практически безупречным. Именно этот типаж воплощают Любовь Орлова, Муслим Магомаев, Людмила Зыкина. Отчасти ему соответствует Валентина Толкунова, которая в эпоху смягчения внешних слоев официальной культуры стала символом официально поощряемой и разрешаемой «душевности».

Казалось бы, количественный приоритет в современных экранизациях биографий советских артистов принадлежит тем исполнителям, в чьем образе доминировало

идеологически «неправильное», любовно-лирическое начало. Но истинная закономерность такова, что вне зависимости от изначальной идеологической «ангажированности» эстрадного артиста, в современных музыкальных ретро-байопиках никто из них по-настоящему не поет идеологически окрашенные песни. Несмотря на то, что конфликт художника с властью является одним из центральных в сюжетах российских ретро-байопиков [3], он практически полностью нивелируется (в прямом смысле слова замалчивается) в их саундтреке.

Развивая концепцию, заложенную еще в конце 1990-х «Старыми песнями о главном» [4], сериалы 2000-х — 2010-х годов из репертуара любого советского исполнителя практически полностью изымают пласт песен гражданско-патриотической тематики и/или же подвергают его деконструкции посредством тотальной иронии. Таким образом, несмотря на всю несхожесть советских певцов между собою, их как бы уподобляют друг другу, главным образом за счет фильтрации репертуара. Это происходит прежде всего через отсечение (забвение) патриотических песен в пользу любовно-лирических, опираясь на которые гораздо легче выстраивать мелодраматический сюжет. Таков алгоритм «модернизации» репертуара советских поп-артистов; такова современная «цензура» массовых вкусов в представлении продюсеров сериалов. Сфера эстрадной музыки полностью «зачищается» от любой гражданской тематики, которая становится исключительной прерогативой жанра так называемого исторического кино.

Создатели сериалов переписывают историю советской эстрадной музыки под свои нужды, делая ставку на лирико-любовные и танцевальные шлягеры. Советская эстрада предстает беззаботной, состоящей исключительно из шедевров и удачно ускользающей от какого-либо политической повестки. В ряде сериалов основной массив советской эстрады составляют блатные песни (сериал о Леониде Утесове³) и жестокие романсы (сериал о Петре Лещенко⁴). С помощью них, безусловно, выявляется очень важный пласт неофициальной музыкальной культуры. Как и в случае со стилистами, фарцовщиками, валютчиками и делягами, которые в современных ретро-сериалах становятся «невидимыми», но настоящими героями советской эпохи [6], блатные песни и жестокие романсы предстают формально «неслышимой» властью, но искренне любимой народом музыкой советской эпохи.

Типология фонограмм

Наряду с репертуарной политикой, не менее важным аспектом саундтрека является вопрос о том, кто исполняет звучащие в сериале песни. В своем исследовании байопиков о поп-рок музыкантах Ян Инглис приводит достаточно исчерпывающую схему возможных вариантов фонограммы:

- 1) **А** поет за **А** (исполнитель роли и музыки совпадают)
- 2) **В** изображает пение **А** (актер открывает рот под оригинальную фонограмму)
- 3) **В** поет за **А** (актер перезаписывает песни своим собственным голосом и сам исполняет их в фильме)
- 4) **С** изображает как **В** исполняет музыку **А** (актер открывает рот под фонограмму, перезаписанную другим, не-оригинальным исполнителем) [18, с. 88–89].

Далее Ян Инглис уточняет два важных нюанса. «Какой бы вариант ни использовался, это обычно *определяется проблемами, связанными с авторскими правами,*

³ «Утесов. Песня длиною в жизнь» (2006, реж. Г. Николаенко).

⁴ «Петр Лещенко. Все, что было» (2013, реж. В. Котт).

разрешениями и желанием звукозаписывающей компании персонажа [прототипа героя байопика] сотрудничать в производстве и маркетинге сопутствующего саундтреку альбома, но, что особенно важно, *каждый из вариантов решения располагается все дальше от оригинала*» (Курсив мой. — Д. Ж.) [19, с. 89].

В российских ретро-сериалах об артистах советской эстрады представлены почти все вышеперечисленные виды фонограммы за исключением первого. Но вместо него возникает дополнительный, не попавший в классификацию Инглиса.

Из всех рассматриваемых сериалов только в одном, посвященном Муслиму Магомаеву, исполняемые песни полностью озвучиваются *аутентичной фонограммой самого певца*. Как замечает Пенелопа Спироу, при таком решении «фильм выглядит более ностальгическим и архивным» [24, с. 261–262]. Ощущение исторической правдоподобности во многом усиливает актерское мастерство исполнителя главной роли, Милоша Биковича, который не столько внешне похож на прототип, сколько убедительно перенимает пластику певца — широкие и вместе с тем строго дозируемые жесты; размашистые, героические позы; магнетически пронзительный взгляд и т. д.

Пытаясь соответствовать аутентичной фонограмме, создатели сериала с тем же усердием воспроизводят визуальную фактуру песен, исполняемых Магомаевым. Например, накладывают на запись в студии кадры из мультфильма «Бременские музыканты» или даже покадрово «переснимают» видеозапись исполнения Магомаевым песни «Синяя вечность» («О, море, море»)⁵.

Щепетильность создателей сериала в работе с аутентичной фонограммой порой играет с ними злую шутку. Так, в сериале звучат звукозаписи не только самого Магомаева, но и Тамары Синявской. А одна из самых романтических сцен сериала, где главные герои гуляют по улицам летнего Баку, озвучивается проникновенно нежным дуэтом с говорящим названием «Если в мире есть любовь»⁶. На аутентичной фонограмме женскую партию в этом дуэте исполняет Валентина Толкунова. Ее высокое сопрано вносит в романтическую идиллию смысловой диссонанс, так как звучащий на записи голос по определению не может принадлежать Синявской, которая фигурирует в кадре, но обладает совершенно другим тембром голоса — насыщенным меццо-сопрано, в чем зрители до этого могли неоднократно убедиться.

Данный пример с другого, в какой-то степени даже комического ракурса иллюстрирует бессознательное стремление создателей сериалов «подстричь под одну гребенку» всех советских певцов. Здесь происходит не только подмена вокальных тембров, но и подспудная замена классической музыки на эстрадную.

Уникальность тембра певца и оригинальность его интерпретации песни во многом стирается *в случае перезаписи фонограммы современными закадровыми певцами*. Такой подход к саундтреку является самым востребованным в российской теле-индустрии и встречается в сериалах: «Рожденная звездой» (2015, реж. В. Швельков, М. Ким); «Она не могла иначе» (2013, реж. А. Ефремов); «Кураж» (2014, реж. А. Стефанович);

⁵ Но все же создателям сериала не удастся избежать анахронизмов. Во-первых, они называют эту съемку музыкальным клипом, хотя в начале 1970-х годов в СССР такого понятия не существовало. Во-вторых, они не могут удержаться от искушения улучшить изначальную видеозапись, например, прибегают к панорамированию с квадрокоптера, показывают «закадровую» съемочную группу. В оригинальном «видеоклипе» с участием самого Муслима Магомаева ракурсы и движение камеры выглядят в разы скромнее.

⁶ Композитор — М. Магомаев, слова Р. Рождественского. Далее при указании авторов песен первой указывается фамилия композитора, второй — автора слов.

«Эти глаза напротив», «Орлова и Александров» (2015, реж. В. Москаленко). За исключением пары случаев⁷ имена закадровых певцов ничего не говорят широкой аудитории. Их выбор во многом схож с кастингом артистов в байопиках. Если в первом случае внешнее сходство берет верх над актерским мастерством [13, с. 85], то во втором — похожесть тембра оказывается важнее его неординарности.

Но, как показывает практика, в современной перезаписи песен советской эстрады трудно не только воспроизвести оригинальный тембр певца, но и сделать идентичную аранжировку песен. Особенно «неподатливым» материалом оказываются фонограммы с эстрадно-симфоническим оркестром. Продюсеры сериалов редко могут позволить перезапись с полным составом оркестра, обходясь относительно небольшими эстрадными ансамблями, что в отношении тембра сильно обедняет фонограмму саундтрека.

Третий вид фонограммы в российских ретро-байопиках можно определить как смешанный. В этом случае в сериале *аутентичные фонограммы соседствуют с перезаписями песен современными исполнителями*. К такому приему обращаются создатели сериалов о Леониде Утесове, Людмиле Зыкиной⁸ и Анне Герман⁹. В вышеприведенной классификации Яна Инглиса подобный тип фонограмм не оговаривается, во многом потому, что такое решение представляется стилистически крайне спорным. Даже «нетренированное» ухо распознает разницу тембров и качество воспроизведения фонограммы. Например, ярче всего это слышно в сериале о Леониде Утесове, где половина фонограмм звучит без посторонних призвуков, а в другой половине (звукозаписях самого Утесова) явно слышны потрескивание пластинки, «обрезанные» частоты и другие посторонние шумы. Причем и в том, и в другом случае фонограмма выдается за «живое», внутрикадровое исполнение здесь и сейчас, что с точки зрения достоверности представляется абсурдным. Более стилистически цельным такой подход выглядит в сериале об Анне Герман, когда аутентичная фонограмма звучит во всех случаях внутрикадрового исполнения песни целиком, а приглашенная закадровая певица озвучивает сюжетно ситуативное, зачастую акапельное звучание фрагментов песен в нескольких эпизодах.

Множество проблем и вопросов сразу снимаются, когда *фонограмму перезаписывает сам артист, исполняющий главную роль*. Ли Маршал и Изабель Конгсгаард указывают сразу несколько преимуществ такого подхода к фонограмме. «Поскольку зрители знают, что они смотрят на актеров, а не на певцов, пение вместо имитации [пения] добавляет остроты фильму, создает элемент риска (могут ли они это сделать?), что удостоверяет подлинность актера и в то же время привязывает его к подлинности певца и воплощает в жизнь те риски, которые характеризуют карьеру самого певца» [20, с. 357–358].

Среди российских байопиков о звездах советской эстрады только в двух сериалах артисты перезаписывали фонограммы сами. Это Иван Стебунов и Константин Хабенский, которые сыграли и спели за Петра Лещенко, а также Юлия Персильд, исполнившая роль Людмилы Гурченко в одноименном сериале. В обоих случаях пере-

⁷ В качестве исключения можно назвать Дину Гарипову (победительницу в шоу «Голос» 2012 года и финалистку «Евровидения-2013»), перезаписавшую песни из репертуара Аллы Пугачевой для сериала «Кураж». Другим исключением является Юлия Михайльчик (финалистка проекта «Фабрика звезд»-2003, удостоившаяся премий «Золотой граммофон», «Песня года» и «Шансон года»), перезаписавшая песни из репертуара Валентины Толкуновой для сериала «Она не могла иначе».

⁸ «Людмила» (2013, реж. А. Павловский).

⁹ «Анна Герман. Тайна белого ангела» (2012, реж. В. Кшистик, А. Тимченко).

запись фонограммы, на мой взгляд, сильно обогатила как убедительность героев, так и художественную ценность сериалов в целом. Музыкальные номера в этом случае существовали не как шоу-стопперы, развлекательные «врезки» по принципу музыкального клипа, а становились закономерным продолжением драматургической линии, так как герои правдиво проживали момент пения и раскрывали в своем образе дополнительные грани.

Однако такой органичный симбиоз оказался возможным благодаря тому, что актеры «перепевали» певцов, в чьей манере прежде всего была важна не столько вокальная техника, сколько актерское дарование. Ни Петр Лещенко, ни Людмила Гурченко при всей своей харизматичности не отличались выдающимися вокальными данными; они скорее «проживали» исполняемые песни, нежели заботились о постановке голоса и вопросах «правильного» звукоизвлечения (в отличие, скажем, от тех же Любови Орловой и Муслима Магомаева). Поэтому, хотя, например, Константин Хабенский явно проигрывает Петру Лещенко в вокальных данных, он «добирает» с помощью актерского таланта. Точно так же, как это делает Юлия Персильд, когда играет и «перпевает» Людмилу Гурченко.

Актеры, которые сами перезаписывают песни за исполняемого ими прототипа, оказываются ближе всего к понятию ресайклинга с точки зрения музыки. Они не скрывают своей «вторичности» по отношению к оригиналу, не стремятся быть неотличимы от него. Вместе с тем они демонстрируют собственное, во многом оригинальное прочтение (пропевание) музыки из прошлого. По этим параметрам данную разновидность фонограммы следует отнести к саундтреку *модернизированного типа*, который нацелен на создание новой интерпретации хорошо знакомой музыки.

Советская эстрада в современной обработке

Отличительной особенностью саундтрека модернизированного типа является сознательное и кардинальное изменение первоначального звучания песен. В этом случае песни советской эстрады уже не воспринимаются как некая «вещь в себе» и обретают статус отправной точки, исходных «заготовок» для дальнейшей работы с ними современных композиторов и саунд-продюсеров.

В ретро-сериалах 2010-х гг. преимущественная часть подобного саундтрека, который основан на материале советских песен, но не копирует их дословно, звучит закадрово, т.е. считывается зрителем в фоновом режиме. Однако роль этой музыки, воспринимаемой на бессознательном уровне, зачастую оказывается чрезвычайно важной.

Композиции на основе интонаций советских песен зачастую используются в трех типологических ситуациях. Во-первых, в открывающей сериал заставке и финальных титрах («Магомаев», «Орлова и Александров», «Рожденная звездой»). Во-вторых, они озвучивают моменты напряженного экранного действия, моделируя необходимую эмоциональную тональность происходящего («Рожденная звездой», «Магомаев»). В-третьих, они сопровождают любовную линию главных героев («Магомаев», «Кураж»). Крайне редко кардинально переработанный саундтрек звучит внутрикадрово на правах самостоятельного музыкального номера («Людмила Гурченко»).

В подавляющем большинстве ретро-сериалов об артистах советской эстрады в качестве музыкальной основы для заставки используется песня из репертуара прототипа, звучащая в аутентичном исполнении или в максимально приближенном к нему

виде¹⁰. Причем зачастую выбирается одна из самых популярных композиций артиста, которая становится визитной карточкой героя.¹¹

Саундтрек модернизированного типа появляется в заставках только двух сериалов — «Орлова и Александров» и «Магомаев». В обоих случаях происходит относительно минимальное вмешательство в изначальную звуковую ткань песни: нет изменения мелодики и темпа; гармонии по большей части остаются прежними. Трансформируется преимущественно оркестровка и длительность композиции, изымаются слова. Закономерность такова, что песня в пределах заставки должна быть узнаваема без слов, программна («эмблематична») в своем характере и содержании, а также укладываться в ограниченный хронометраж.

Совсем другую степень трансформации исходная песня претерпевает, когда становится основой для закадрового саундтрека в нарративе сериала. Как уже было сказано, подобный переработанный саундтрек озвучивает два типа ситуаций: моменты напряженного сюжетного действия или любовную линию главных героев.

Наиболее показательным примером кардинальной переработки изначального музыкального материала может служить сериал «Рожденная звездой», где большая часть закадрового саундтрека строится на интонациях песен советской эстрады, но при этом не озвучивает любовную линию героев, а задает эмоциональную окраску различных сюжетных коллизий.

Кардинальную трансформацию в закадровом саундтреке этого сериала претерпевают две композиции: «Не спеши»¹² и «А снег идет»¹³. Изначально песня «Не спеши» является размеренной любовной балладой, с широким дыханием и диапазоном. Для закадрового саундтрека изымается ее начальный оборот, построенный на минорном тоническом трезвучии в нисходящем движении и с задержанием на седьмой ступени. Этот диссонирующий звук, который в оригинальном варианте был относительно кратковременным, становится ключевым в переработанном саундтреке, создавая его интригующую, интонационно-напряженную основу. Аранжировка тоже

¹⁰ По такому принципу созданы заставки к сериалам: «Петр Лещенко. Все, что было», «Людмила Гурченко», «Она не могла иначе» (прототип — Валентина Толкунова); «Людмила» (прототип — Людмила Зыкина); «Анна Герман. Тайна белого ангела», «Рожденная звездой» (основной прототип — Эдита Пьеха).

¹¹ Например, в сериале «Петр Лещенко. Все, что было» используется одноименная песня, вынесенная в название сериала (композитор Д. Покрасс, автор слов. П. Герман). В ее словах звучит мысль и о тщетности, суетности жизни, об усталости героя от любовных переживаний («Все, что было, все, что ныло, / Все давным-давно уплыло. / Утомились лаской губы, / И натешилась душа!»). Единственной подлинной страстью для него остается любовь к музыке («Все, что пело, все, что млело, / Все давным-давно истлело, / Только ты, моя гитара, / Прежним звоном хороша!»). Собственно говоря, этот лейтмотив беззаветной преданности Лещенко музыке, несмотря на всю бурю исторических и личных событий, выпавших на его долю, станет центральным в сюжете всего сериала. Схожая программность проступает в отношении песни «Вечная любовь» (авторы Ж. Гарваренц, Ш. Азнавур, русский текст Н. Кончаловской), которая звучит в заставке сериала о Людмиле Гурченко в оригинальной записи. В данном случае, под вечной любовью тоже понимается неутолимая страсть главной героини к искусству, которому она служила и была по-настоящему предана всю жизнь. Подспудно подразумевается, что силе этой страсти все любовные метания героини однозначно проигрывают. В заставке сериала «Рожденная звездой», наоборот, песня, звучащая в заставке, замыкает все жизненные переживания на чувствах двух лирических героев. В данном случае используется песня «Формула вечности» (Э. Шварц, О. Гаджикасимов) из репертуара Ларисы Мондрус, с говорящим припевом: «Тают века, старится мир. / Вечны лишь мы — ты и я!».

¹² А. Бабаджанян, Е. Евтушенко.

¹³ А. Эшпай, Е. Евтушенко.

нагнетает общую атмосферу с помощью мотивной разработки, неустойчивых гармоний, сильных динамических волн. От бывшей балладной размеренности не остается и следа, тема мутирует в очень напряженный, насквозь диссонантный и трудно опознаваемый, «детективный» саундтрек.

Эти же принципы определяют переработку в закадровый саундтрек песни «А снег идет». Исходная кантиленная мелодия разбивается множественными паузами, из-за чего от первоначальных музыкальных фраз остаются «обломки» интонаций, которые «инкрустируются» в крайне напряженную, полную диссонансов фактуру. Гармоническая основа наполняется уменьшенными аккордами; острые пиццикато струнных «докручивают» общую нервность фактуры. Происходит полная инверсия смыслов: из уютно-кокетливого признания в любви композиция превращается в перманентный звуковой саспенс. Опять же, инициализировать мелодическую основу закадрового саундтрека оказывается крайне затруднительным.

Какого эффекта достигают создатели сериала, обращаясь к столь глубокой «переработке» изначального музыкального материала? С одной стороны, они привносят в стандартный набор музыкальных аффектов сериала оригинальную интонационную основу, которая, несмотря на трудноуловимость, придает закадровому саундтреку «лица необщее выражение». Благодаря этому приему интонационно связываются два звуковых пласта сериала — внутрикадровый и закадровый; возникает единая музыкальная партитура. С другой стороны, столь кардинальное изменение всех музыкальных параметров привлекаемых песен, а главное — использование их интонационной основы под весьма утилитарные задачи «возгонки» зрительских эмоций, сообщает им статус звукового «сырья», с которым можно обращаться сколь угодно вольно и изменять до неузнаваемости. Место целостного художественного образа занимают расчет и функциональность.

Совсем другой тип работы с изначальным материалом наблюдается в сериале «Магомаев», где закадровый саундтрек модернизированного типа озвучивает прежде всего романтическую историю главных героев. Ведь, как заметил Ян Гарвуд, закадровые песни обладают способностью превосходить эмоциональный диапазон, который внутрикадрово изображают герои [18, с. 115].

Тематика композиций, отобранных для закадрового саундтрека, вторит репертуарной политике всего сериала. Как уже говорилось, его музыкальную основу образуют песни о любви. В закадровом саундтреке сразу считывается целая россыпь хитов советской эстрады: «Мир на двоих», «Будь со мной», «Королева красоты»¹⁴, «Позови меня»¹⁵, «Мелодия»¹⁶, «Нежность»¹⁷, «Луч солнца золотого»¹⁸, «Элегия»¹⁹. Эти песни озвучивают отношения Магомаева с Синявской, причем не только совместное пребывание главных героев в кадре, но и моменты, когда они думают друг о друге и/или ощущают поддержку. Таким образом, с помощью песен складывается параллельная закадровая история любви.

Аранжировка, выполненная композитором Алексеем Чинцовым, в целом очень деликатно работает с исходным материалом, оставляя неизменными мелодическую

¹⁴ Все три песни написаны А. Бабаджаняном и А. Гороховым.

¹⁵ А. Бабаджанян, Р. Рождественский.

¹⁶ А. Пахмутова, Н. Добронравов.

¹⁷ А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников, Н. Добронравов.

¹⁸ Г. Гладков, Ю. Энтин.

¹⁹ М. Магомаев, Н. Добронравов.

и гармоническую основу композиций. Главный принцип обработки заключается в снятии чрезмерного пафоса. Большая часть закадрового саундтрека звучит в исполнении струнных инструментов с солирующим фортепиано, которые играют в приглушенной динамике. Эстрадную окраску аранжировке придает электрогитара, которая вводится тоже в мягком, «аккомпанирующем» тембре. Однако такая «разряженная», облегченная фактура отнюдь не уменьшает масштаба чувств, а передает им более камерный, интимный, искренний характер. Данный прием оправдан и минимальной дистанцией героев в моменты их общения, и тем, что они долгое время скрывают свои чувства даже от самих себя.

Привлекаемые для «переработанного» закадрового саундтрека шедевры любовной лирики советской эстрады, с одной стороны, оказываются неувядающими хитами, а с другой — демонстрируют свою пластичность, созвучие с современностью. Но вместе с тем именно на современном фоне слышна их уникальная художественная выразительность; проявляется профессионализм авторов, их непревзойденный мелодический дар. Популярную музыку такого уровня в современных российских мелодрамах встретить практически невозможно. В своей художественной многозначности песни советского периода не уступают игре актеров, воплощающих на экране историю любви; также они усиливают убедительность любовной линии, делают ее искренней и не банальной, оказываются конгениальны изначальной истории любви двух знаменитых певцов.

Таким образом, сериалу «Магомаев» удастся выявить уникальность песен советской эстрады, не вторгаясь в их базовую мелодико-гармоническую основу. В отличие от сериала «Рожденная звездой», в закадровом саундтреке «Магомаева» не происходит осовременивания фактуры и полного переиначивания изначального характера музыки. Скорее, используется метод стилизации под «винтажное» звучание, которое очень органично сочетается с визуальным рядом сериала.

Обобщая проанализированные явления, необходимо отметить, что современные сериалы об артистах советской эстрады существенно расширили диапазон работы с изначальным музыкальным материалом в сравнении с теми приемами, которые использовались в выпусках «Старых песен о главном». Гораздо богаче и «живее» стала тембровая палитра аранжировок, появились случаи глубокой «переработки» всех слагаемых композиции. Ощутимо качественнее стали вокальные данные исполнителей, чей профессионализм, правда, оказался обратно пропорционален их медийной известности. Вместе с тем, созрело понимание уникальности шлягеров советской эстрады и их медиа-«пластичности», встраиваемости в самые разнообразные сюжетные контексты.

Однако понимание советской эстрады как актуального поля для экспериментов зачастую оказывается в прямом и переносном смысле слова за кадром зрительского восприятия и воздействует в полу-фоновом режиме. Внутрикадровое же звучание советских песен стремится к неотличимости от оригинала. Одним из немногих и, на мой взгляд, весьма удачных исключений из этого негласного правила стала знаменитая новогодняя песня «Пять минут»²⁰, инсценированная в сериале о Людмиле Гурченко.

Эта композиция звучит в сериале внутрикадрово два раза. В первом случае она включается в сюжет как достаточно стандартный вариант концертного номера, который фиксирует первый зрительский успех молодой артистки после дебюта в «Карнавальная ночи». Музыкальный номер снимается крупным планом, камера движется

²⁰ А. Лепин, В. Коростылев.

по кругу вместе с юной, окрыленной, кокетливо-беззаботной героиней; где-то на дальнем плане периодически мелькает условный зрительский зал. Характер музыкальной аранжировки номера максимально приближен к оригиналу, разница ощущается только в более «облегченной», не плотно-оркестровой, а джаз-бандовой фактуре и явно заявляет о себе в мимолетном вкраплении томного соло саксофона.

Во второй раз «Пять минут» звучит ближе к финалу сериала, когда у главной героини умирает отец, к которому она испытывала сильнейшую привязанность, но в трагический момент оказалась с ним не в ладах. Музыкальный номер внедряется по мюзикловому принципу переключения между условным и реалистическим планами²¹. Переживание потери визуально воплощается через густой лес, стоящую посреди него опустошенную и растерянную главную героиню и ее отца, уходящего в туманную чашу. Словами прощания с отцом становятся слова самой песни, в которых неожиданно проступают философские смыслы о быстротечности времени («пять минут — это много или мало?») и звучит неутешительное пророчество («помиритесь те, кто в ссоре»).

Переосмыслить текст внешне беззаботной, танцевальной песни помогает не только сюжет эпизода, но и кардинально измененный характер музыки. Сильно замедляется темп, место эстрадного оркестра занимает группа струнных инструментов. Появляются тягучие гармонические педали с диссонансными задержаниями; фактура наполняется остинатными ламентозными подголосками, благодаря которым композиция приобретает обреченный, «лякримозный» характер. Хорошо знакомая музыка раскрывается с совершенно незнакомой стороны, обнаруживая незапланированную трагическую глубину.

Таким образом, глубокая «переработка» изначального музыкального материала приносит впечатляющие художественные плоды. Как и в случае закадрового саундтрека сериала «Рожденная звездой», происходит существенное внедрение в характер исходной песни, но результат оказывается иным. Прежде всего потому, что на первый план выходит не функциональное применение «выхваченных» интонаций, а комплексное переосмысление всего художественного образа. Новое прочтение получают слова песни, ее музыка, драматургия и мизансценирование. Наблюдается слом стандартного алгоритма осовременивания песен советской эпохи — вместо «облегчения» содержания происходит его углубление; внешне незатейливая песенка неожиданно обнаруживает глубокую многозначность.

Подводя общие итоги в отношении саундтрека модернизированного типа, можно отметить следующие закономерности. Главным материалом для переработки становится мелодическая основа песни, что вполне закономерно и объяснимо спецификой ее слушательского восприятия/узнавания. От изначальной песни может не остаться ничего, но мелодическая линия должна хотя бы фрагментарно угадываться и инициализироваться.

Аранжировки песен двигаются по двум направлениям. Первое можно охарактеризовать как стилизацию под ретро. При таком подходе современные композиторы и саунд-продюсеры стремятся сделать советские эстрадные песни более модными по звучанию, но с позиции моды прошлого. Полный состав эстрадно-симфонического оркестра заменяется «облегченным» составом эстрадного ансамбля; вводятся джазовые подголоски; изначальные гармонии становятся более «пряными»; усиливается роль ритм-секции и т. д.

²¹ Подробнее о взаимодействии этих двух планов в жанре мюзикла (см.: [1, с. 23–26]).

Второе направление аранжировок, наоборот, стремится «академизировать» и драматизировать советскую эстраду. Фактура песен из эстрадной становится приближенной к симфонической; применяется мотивная разработка; происходит существенное вмешательство в гармонию и мелодику песен; сильно изменяется их темп и жанровая принадлежность.

Причем оба подхода могут применяться в рамках одного сериала («Рожденная звездой»). Но, независимо от выбранного подхода, советская эстрада демонстрирует свою удивительную пластичность и вместе с тем интонационно-смысловую «прочность». Она не теряет своего лица при любой, самой смелой и кардинальной переработке. Отдельной проблемой является тот факт, что зачастую саундтрек модернизированного типа звучит закадрово, то есть несет на себе очень ограниченные, вплоть до утилитарности, звуковые функции. Совсем иной эффект от переработки достигается, когда песня встраивается в нарратив сериала на правах самостоятельного музыкального номера («Людмила Гурченко»). Тогда современная аранжировка становится по-настоящему новым прочтением хорошо известной музыки, раскрывая в ней незапланированные и при этом важные смысловые грани.

Заключение

Анализируя особенности саундтрека ретро-сериала «Американские мечты» (2002–2005), посвященного американскому телешоу 1960-х гг., Фэй Вудс внимательно прослеживает, как им образом, несмотря на развлекательный характер и на использовании ностальгии в коммерческом ключе, данный сериал затрагивает важные вопросы переосмысления истории, в том числе с помощью переосмысления поп-музыки. «Популярные песни, особенно классические поп-треки, — пишет исследовательница — содержат в себе массу смыслов для аудитории, поэтому их присутствие в (медиа)текстах задействует процесс ассоциаций и аллюзий. Это может работать как простой ярлык, чтобы схематично заполнить “пробелы” в мотивации персонажа или дать комментарий к действиям персонажей. В результате значение популярной музыки в тексте часто зависит от значения популярной музыки в обществе и культуре; оно работает в рамках того, что Кассабиан называет “паутиной текстуальности”» [26, с. 37].

Суммируя все вышесказанное, можно смело сказать, что саундтрек к ретро-сериалам об артистах советской эстрады является весьма разноплановым, полижанровым и семантически многослойным феноменом.

В свое время «Старые песни о главном» задали принципы обращения с «фонотеккой прошлого», которых во многом продолжают придерживаться создатели современных ретро-сериалов об артистах советской эстрады. В частности, из массива советской эстрадной песни полностью «вычищаются» произведения гражданско-патриотической, профессиональной, идеологической тематики. Если подобные композиции «просачиваются» в саундтрек сериала, они фигурируют в нем или в качестве фона, омузыкаленного «гула» эпохи, или же становятся поводом для ироничного ерничанья над официозом. В итоге, ретро-сериалы закрепляют, в том числе музыкальными средствами, образ Советского союза без идеологии; точнее, идеология подается как некое недоразумение, досадная «обязаловка», никоим образом не определяющая ни сознание, ни поступки главных героев.

В сравнении со «Старыми песнями о главном» саундтрек современных ретро-сериалов демонстрирует гораздо больший профессионализм в работе с музыкальным материалом. Певцы успешно справляются с вокальными партиями; аранжировки

по большей части приближены к оригинальному звучанию; в постановке музыкальных номеров создатели сериалов стараются придерживаться исторической достоверности и т. д. Более того, саунд-продюсеры сериалов перешли на следующий уровень работы с материалом, начав сознательно вторгаться в музыкальную ткань оригинала и трансформировать ее. В некоторых случаях это даже приводит к ярким художественно-драматургическим решениям.

Однако с ростом профессионализма в методах работы с советской эстрадой в них явно становится меньше искренней симпатии к переосмысляемому материалу. «Старые песни о главном» создавались и воспринимались с большой долей иронии, но и с немалой долей пресловутой ностальгии — тоски по безвозвратно потерянной советской эпохе, ее человеческой теплоте и идеалистическому взгляду в будущее. Советские песни, которые поп-артисты девяностых исполняли как умели, были неотделимы от их собственного музыкально-слухового опыта, были частью их личной биографии. И это было слышно в их пропевании (проживании) музыкального материала, пусть и не всегда успешном с вокальной точки зрения.

В современной сериальной индустрии на место искренней, ностальгически-окрашенной симпатии к советской эпохе пришла коммерческая деловитость. В (пере)записываемых фонограммах уже не слышно какой-либо индивидуальности. Индивидуальность певца прошлого стирается, а на ее месте крайне редко возникает индивидуальность певца современного, так как связь между реальным (закадровым) исполнителем песни и ее внешним презентатором (актером) зачастую разомкнута. Профессиональная стерильность нередко приводит к смысловой пустоте, отсутствию обаяния и художественной ауры как у эпохи, так и у ее героев.

Список литературы

Исследования

- 1 *Березовчук Л. Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, 2003. 92 с.
- 2 *Егорова Т. К.* Музыка сериала // Советская музыка. 1985. № 4. С. 98–102.
- 3 *Журкова Д. А.* Ретро-сериалы об артистах советской эстрады: между конвенциями, прошлым и реальностью // Художественная культура. 2021. № 4. С. 298–331.
- 4 *Журкова Д. А.* «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады // Новое литературное обозрение. 2021. № 169 (3/2021). С. 148–164.
- 5 *Курченко А.* Заметки о музыке в многосерийных фильмах // Советская музыка. 1974. № 8. С. 35–41.
- 6 *Липовецкий М. Н.* Сериальная ретротопия // Культ-товары: Коммерциализация истории в массовой культуре: коллективная монография / под ред. М. П. Абашева, М. А. Литовская, И. Л. Савкина, М. А. Черняк. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 286–300.
- 7 *Петрушанская Е. М.* Гипотезы о музыкальных структурах сериальности // Художественная культура. 2018. № 4. С. 224–251.
- 8 *Сальникова Е. В.* Большие экранные формы в отечественной повседневности. От позднего советского периода до наших дней // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности: Ч. 1. М.: Издательские решения, 2018. С. 279–348.

- 9 *Тваризян А. В.* Эстетика музыки Т. Ньюмана к телесериалу «Клиент всегда мертв» // Обсерватория культуры. 2019. № 3. Т. 16. С. 264–277.
- 10 *Троицкая Г.* Музыкальные горизонты // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы: сб. ст. / сост. Г. Михайлова. М.: Искусство, 1976. С. 149–163.
- 11 *Чернышов А. В.* Музыкальное оформление игрового телесериала // ЭНЖ «Медиамузыка». 2018. № 9. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_2.html (дата обращения: 01.06.2022).
- 12 *Шушкова О. М., Ланцеева Л. А.* Музыка в телесериале «Оттепель»: к вопросу об интонационной характеристике эпохи // ЭНЖ «Медиамузыка». 2020. № 11. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/11_3.html (дата обращения: 03.06.2022).
- 13 *Babington B.* Star Personae and Authenticity in the Country Music Biopic // Film's Musical Moments / ed. by I. Conrich, E. Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. P. 84–98.
- 14 *Broad L.* Game of Thrones: Music in Complex // Music and the Moving Image. 2020. Vol. 13. № 1. P. 21–42.
- 15 *Brown J.* Ally McBeal's Postmodern Soundtrack // Journal of the Royal Musical Association. 2001. Vol. 126. № 2. P. 275–303.
- 16 *Drake P.* “Mortgaged to Music”: New Retro Movies in 1990s Hollywood cinema // Memory and Popular Film / ed. by P. Grainge. Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 183–201.
- 17 *Ford S., De Kosnik A., Harrington L. S.* Introduction. The Crisis of Daytime Drama and What It Means for the Future of Television // The Survival of Soap Opera: Transformations for a New Media Era. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. 344 p.
- 18 *Garwood I.* The Pop Song in Film // Close-Up: 01 / ed. by J. Gibbs, D. Pye. London: Wallflower Press, 2006. P. 89–166.
- 19 *Inglis I.* Popular Music History on Screen: the Pop/rock Biopic // Popular Music History. April 2007. Vol. 2. Issue 1. P. 77–93.
- 20 *Marshall L., Kongsgaard I.* Representing Popular Music Stardom on Screen: the Popular Music Biopic // Celebrity Studies. November 2012. Vol. 3. № 3. P. 346–361.
- 21 *Nelson R.* TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change. L.; N.Y.: Palgrave Macmillan, 1997. 287 p.
- 22 *Piotrowska A. G.* Analyzing Music in TV Shows: some Methodological Consideration // Наука телевидения. 2018. № 14.3. P. 10–26.
- 23 *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N.Y.: Oxford University Press, 2010. 370 p.
- 24 *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. Sydney, 2011. 304 p.
- 25 *Tagg Ph.* Kojak: 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs Universitet, 1979. 301 p.
- 26 *Woods F.* Nostalgia, Music and the Television Past Revisited in American Dreams // Music Sound and the Moving Image. 2008. № 2 (1). P. 27–50.

© 2023. Daria A. Zhurkova
Moscow, Russia

SOUNDTRACK'S GENRE PATTERNS OF THE RUSSIAN RETRO-SERIES ABOUT SOVIET POP ARTISTS

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

Abstract: Among the retro-series about Soviet pop artists, the author identifies three types of soundtrack: 1) quotation (songs of the Soviet era in the sound closest to the original or direct inclusion of an authentic soundtrack); 2) modernized (a conscious and radical change in the sound of original songs through arrangement); 3) stylized (songs specially written for a specific series, presented as songs of the Soviet era).

The main attention in the article is given to the soundtrack of citation and modernized types. Although the quote-type soundtrack strives to be indistinguishable from the original, it works powerfully and reinterprets the popular music of the Soviet era. On the one hand, the “radius” of Soviet popular music is greatly expanding from a chronological and geographical point of view and including foreign pop hits, thieves' songs, old romances. On the other hand, the creators of serials are pursuing a strict repertoire policy towards Soviet popular music. In particular, they almost completely exclude civil-patriotic songs both from the sound landscape of the soviet era and from the biographies of the artists.

The character of a modernized type of soundtrack is highly dependent on the location and function it serves in the structure of the series. It turns out that in the intros to the series and in the dubbing of the love line of the main characters, the original songs undergo an insignificant change. A much more radical introduction into the original text occurs when songs become part of a genre off-screen soundtrack or are transformed for dramatic needs, growing into an independent musical number within the narrative.

Keywords: Soviet Popular Music, Retro Series, Recycling, Soviet Song, “Magomaev”, “Born to be a Star”, “Lyudmila Gurchenko”.

Information about the author: Daria A. Zhurkova — PhD of Culturology, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Kozitsky Line 5, 125009 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

E-mail: jdacha@mail.ru

Received: September 26, 2022

Approved after reviewing: October 10, 2022

Date of publication: September 25, 2023

For citation: Zhurkova, D. A. “Soundtrack’s Genre Patterns of the Russian Retro-series about Soviet Pop Artists.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 37–55. (In Russ.) <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>

References

- 1 Berezovchuk, L. N. *Zhanrovyyi kanon miuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god* [Genre Canon of the Musical in Foreign Cinema from 1972 to 2002]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Film and Television Publ., 2003. 92 p. (In Russ.)
- 2 Egorova, T. K. “Muzyka seriala” [“TV Series Music”]. *Sovetskaia muzyka*, no. 4, 1985, pp. 98–102. (In Russ.)
- 3 Zhurkova, D. A. “Retro-serialy ob artistakh sovetskoi estrady: mezhdru konventsiiami, proshlym i real'nost'iu” [“Retro-series About the Artists of Soviet Popular Music: Between Conventions, Past and Reality”]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, no. 4, 2021, pp. 298–331. (In Russ.)
- 4 Zhurkova, D. A. “Starye pesni o glavnom: al'ternativnaia antologiiia sovetskoi estrady” [“Old Songs about the Main Thing: An Alternative Anthology of the Soviet Popular Music”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 169 (3/2021), pp. 148–164. (In Russ.)
- 5 Kurchenko, A. “Zametki o muzyke v mnogoseriinykh fil'makh” [“Notes on Music in Serial Films”]. *Sovetskaia muzyka*, no. 8, 1974, pp. 35–41. (In Russ.)
- 6 Lipovetskii, M. N. “Serial'naia retrotopiia” [“Serial Retrotopia”]. *Kul't-tovary: Kommertsializatsiia istorii v massovoi kul'ture: Kollektivnaia monografiia* [сма-вить перевод на англ. яз.], ed. by M. P. Abasheva, M. A. Litovskaia, I. L. Savkina and Cherniak M. A. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2020, pp. 286–300. (In Russ.)
- 7 Petrushanskaia, E. M. “Gipotezy o muzykal'nykh strukturakh serial'nosti” [“Hypotheses about Musical Structures of Seriality”]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, no. 4, 2018, pp. 224–251. (In Russ.)
- 8 Sal'nikova, E. V. “Bol'shie ekrannye formy v otechestvennoi povsednevnosti. Ot pozdnego sovetskogo perioda do nashikh dnei” [“Large Screen Forms in Domestic Everyday Life. From the Late Soviet Period to the Present Day”]. *Bol'shoi format: ekrannaia kul'tura v epokhu transmediinosti: Part 1* [Large format: screen culture in the era of transmedia: Part 1]. Moscow, Izdatel'skie resheniia Publ., 2018, pp. 279–348. (In Russ.)
- 9 Tvarizian, A. V. “Estetika muzyki T. N'iumana k teleserialu Klient vsegda mertv” [“Aesthetics of Thomas Newman's Music to Six Feet Under TV Series”]. *Observatoriia kul'tury*, no. 3, vol. 16, 2019, pp. 264–277. (In Russ.)
- 10 Troitskaia, G. “Muzykal'nye gorizonty” [“Musical Horizons”]. *Mnogoseriinyi telefil'm: istoki, praktika, perspektivy: sbornik statei* [Multi-part TV Movie: Origins, Practice, Prospects: Collection of Articles], comp. G. Mikhailova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 149–163. (In Russ.)
- 11 Chernyshov, A. V. “Rol' zvuka v sozdanii ekrannogo vremeni i prostranstva” [“The Musical Design of the Fiction Tv Series”]. *ENZh Mediamuzyka*. No. 9. 2018. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_2.html (Accessed 01 June 2022). (In Russ.)
- 12 Shushkova, O. M., Lantseeva, L. A. “Muzyka v teleserialie «Ottepel'»: k voprosu ob intonatsionnoi kharakteristike epokhi” [“Music In TV-Series ‘The Thaw’: on the Musical Characterization of the Epoch”]. *ENZh Mediamuzyka*. No. 11, 2020. Available at: http://mediamusic-journal.com/Issues/11_3.html (Accessed 03 June 2022). (In Russ.)
- 13 Babington, Bruce “Star Personae and Authenticity in the Country Music Biopic.” *Film's Musical Moments*, eds Ian Conrich and Estella Tincknell. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, pp. 84–98. (In English)

- 14 Broad, Leah "Game of Thrones: Music in Complex." *Music and the Moving Image*, Vol. 13, no. 1, 2020, pp. 21–42. (In English)
- 15 Brown, Julie "Ally McBeal's Postmodern Soundtrack." *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, no. 2, 2001, pp. 275–303. (In English)
- 16 Drake, Philip "'Mortgaged to music': new retro movies in 1990s Hollywood cinema." *Memory and popular film*, ed. by Paul Grainge. Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 183–201. (In English)
- 17 Ford Sam, De Kosnik Abigail and C. Lee Harrington "Introduction. The Crisis of Daytime Drama and What It Means for the Future of Television." *The survival of soap opera: transformations for a new media era*. Jackson, University Press of Mississippi, 2011. 344 p. (In English)
- 18 Garwood, Ian *The Pop Song in Film. Close-Up: 01*, ed. by John Gibbs and Doug Pye. London, Wallflower Press, 2006, pp. 89–166. (In English)
- 19 Inglis, Ian "Popular music history on screen: the pop/rock biopic." *Popular Music History*, Vol. 2, Issue 1, April 2007, pp. 77–93. (In English)
- 20 Marshall, Lee, Kongsgaard, Isabel "Representing Popular Music Stardom on Screen: the Popular Music Biopic." *Celebrity Studies*, Vol. 3, no. 3, November 2012, pp. 346–361. (In English)
- 21 Nelson, Robin *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. London, New York, Palgrave Macmillan Publ., 1997. 287 p. (In English)
- 22 Piotrowska, A. G. "Analyzing music in TV shows: some methodological consideration." *Nauka televideniia*, no. 14.3, 2018, pp. 10–26. (In English)
- 23 Rodman, Ron *Tuning In: American Narrative Television Music*. New York, Oxford University Press, 2010. 370 p. (In English)
- 24 Spirou, Penelope *The Musical Biopic: Representing the Lives of Music Artists in 21st Century Cinema*: DSc Dissertation Thesis. Sydney, 2011. 304 p. (In English)
- 25 Tagg, Philip *Kojak: 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet Publ., 1979. 301 p. (In English)
- 26 Woods, Faye "Nostalgia, music and the television past revisited in American dreams." *Music Sound and the Moving Image*, no. 2 (1), 2008, pp. 27–50. (In English)