УДК 78; 791
ББК 85.317; 85.374.3(2)

Журкова Дарья Александровна
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
ResearcherID: ABG-3983-2020
jdacha@mail.ru
Ключевые слова: киномузыка, рок-опера, советский кинематограф, «Романс о влюбленных», Андрей Кончаловский, Александр Градский

Журкова Дарья Александровна

Религиозная символика, рок-драматургия и гул эпохи в саундтреке фильма «Романс о влюбленных»*

* В основу статьи лег доклад, прочитанный в рамках научно-практического семинара «Рок и академическая музыка: точки пересечения и способы взаимодействия» (Государственный институт искусствознания, Москва, 22 ноября 2024 года). Автор искренне благодарит организатора семинара — Елену Александровну Савицкую за плодотворность предложенной темы и за очень важные уточнения в ходе исследования, а также Евгения Яковлевича Марголита за ценные библиографические рекомендации.

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-360-393
Для цит.: Журкова Д.А. Религиозная символика, рок-драматургия и гул эпохи в саундтреке фильма «Романс о влюбленных» // Художественная культура. 2025. № 2. С. 360–393. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-360-393.
For cit.: Zhurkova D.A. Religious Symbolism, Rock Dramaturgy and the Buzz of the Era in the Soundtrack of the Film *The Lovers' Romance*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 360–393. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-360-393. (In Russian)

Zhurkova Daria A.
PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
ResearcherID: ABG-3983-2020
jdacha@mail.ru
Keywords: film music, rock opera, Soviet cinema, The Lovers' Romance, Andrei Konchalovsky, Alexander Gradsky

Zhurkova Daria A.

Religious Symbolism, Rock Dramaturgy and the Buzz of the Era in the Soundtrack of the Film *The Lovers' Romance*

Аннотация. Статья посвящена саундтреку фильма «Романс о влюбленных» (1974) Андрея Кончаловского. Исследуется жанрово-стилевой генезис песен и композиций, написанных Александром Градским; выявляется роль музыки в сюжете фильма; прослеживаются признаки рок-оперы в его музыкально-драматургическом решении. С опорой на обширную дискуссию о фильме, развернувшуюся в середине 1970-х годов, рассматриваются причины трудного принятия его музыкально-драматургических особенностей как рядовыми зрителями, так и профессиональным сообществом. Выдвигается гипотеза о том, что, поддавшись мнимому соцреализму сюжета, большинство зрителей не смогло «дешифровать» истинное содержание многих песен, в которых проступают религиозные, диссидентские и эскапистские мотивы. Подлинным сюжетом киноленты становится драма разочарования «рядового» советского человека в идеалах коллективного бытия, что проявляется в том числе и в саундтреке. В частности, в противопоставлении взрывной, драматичной, современной музыки Градского советской ретро-эстраде 1930–1960-х годов, которая звучит из теле- и радиоприемников, но остается никем не слушаемой. Таким образом, «Романсу о влюбленных» удалось во многом предчувствовать и предвосхитить лейтмотивы перестроечных фильмов о рок-музыкантах, но из-за изощренной игры в соцреализм он не смог войти в пантеон советского «рок-кино».

Abstract. The article is devoted to the soundtrack of the film *The Lovers' Romance* (1974) by Andrei Konchalovsky. It studies the genre and stylistic genesis of the songs and compositions written by Alexander Gradsky, reveals the role of music in the plot of the film, and traces the signs of a rock opera in its musical and dramaturgical solution. Based on the extensive discussion of the film in the mid-1970s, the author examines the reasons for the difficult acceptance of its musical and dramaturgical features by both ordinary viewers and the professional community. It is hypothesised that most viewers, having succumbed to the supposed socialist realism of the plot, were unable to decode the true content of many of the songs in which religious, dissident and escapist motifs appear. The real subject of the film is the drama of disappointment of an 'ordinary' Soviet man in the ideals of collective existence, which is also manifested in the soundtrack. In particular, in the contrast between Gradsky's explosive, dramatic, modern music and the Soviet retro-pop of the 1930s and 1960s which nobody listens to despite it being on TV and radio. In many ways, *The Lovers' Romance* anticipated and foreshadowed the leitmotifs of perestroika films about rock musicians, but its sophisticated play with socialist realism did not let it enter the pantheon of the Soviet 'rock cinema'.

Введение

Начало эпохи рок-музыки в отечественном кинематографе принято отсчитывать с середины 1980-х годов, когда друг за другом появились фильмы «Взломщик» (1986) Валерия Огородникова, «Асса» (1987) Владимира Соловьева, «Игла» (1988) Рашида Нугманова, «Трагедия в стиле рок» (1988) Саввы Кулиша [Дюкин, Самойлова, 2018; Цукер, 2019; Карпов, 2021; Смагина, 2024]. Картина Андрея Кончаловского «Романс о влюбленных», вышедшая в конце 1974 года и получившая главный приз на международном кинофестивале в Карловых Варах, стоит от вышеперечисленных фильмов в стороне, хотя иногда и указывается исследователями в числе более или менее удачных экспериментов [Михеева, 2014, с. 148] в направлении ассимиляции рок-музыки на киноэкране.

В момент выхода «Романса о влюбленных» критики в своих рецензиях нередко говорили о рок-музыке в его саундтреке, правда, обозначая ее на тот момент более распространенным термином «бит-музыка». Более того, искушенные зрители считывали прямые аллюзии на рок-оперу Эндрю Ллойда Уэббера «Иисус Христос — суперзвезда» (1970) [Кичин, 1975, с. 7], порой даже намекая на откровенные заимствования в личных беседах с композитором-дебютантом Александром Градским [Добрюха, 1992, с. 159]. Наконец, о привлечении элементов рок-оперы публично говорил и сам режиссер Андрей Кончаловский [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 170–171]. Почему же «Романс…» не получил официального статуса первой советской (кино) рок-оперы, хотя появился в один год с общепризнанной рок-оперой «Орфей и Эвридика» Александра Журбина?

В рамках данной статьи, посвященной саундтреку «Романса о влюбленных», мы постараемся ответить на два взаимосвязанных вопроса: в чем этот фильм и его музыка были родственны рок-стилистике, а в чем этой стилистике, казалось бы, не соответствовали и даже противоречили. Для этого мы рассмотрим жанрово-стилевые особенности песен и композиций, звучащих в фильме; выявим роль музыки в сюжете кинокартины и ее драматургическом замысле; а также сопоставим все эти компоненты с жанровыми признаками рок-оперы.

Для корректного исследования саундтрека «Романса о влюбленных» необходимо обозначить два вида музыки в его основе. Первый вид составляет оригинальный, авторский саундтрек. Это инструментальные композиции и песни, написанные Александром Градским на стихи Николая Глазкова, Натальи Кончаловской и Булата Окуджавы. Второй вид саундтрека является цитатным (или заимствованным) и по преимуществу внутрикадровым. Его источником оказываются радиоприемники или телевизоры, которые работают фоном в квартирах героев. Единственным отступлением от этого правила станут фортепианные упражнения и фрагмент сонаты Л. Бетховена (ор. 2 № 3), доносящиеся из соседней квартиры, когда главные герои возвращаются с загородного свидания. Но и в данном отступлении соблюдается принцип негласного противопоставления. Весь цитатный саундтрек принадлежит миру будничному, бытовому и состоит преимущественно из популярной музыки прошлого. Его основу составляет ретро-эстрада 1930-х — начала 1960-х годов («Рио-Рита»(1), «Как много девушек хороших»(2), «Подмосковные вечера»(3) как позывные радиостанции «Маяк», «В лесу прифронтовом»,(4) «Ой ты, рожь!»(5) и др.). В контексте повествования эта музыка, с одной стороны, важна, чтобы обрисовать среду, обозначить атмосферу повседневного бытия героев. С другой стороны, эту музыку никто не слушает, она звучит фоном и как бы не принадлежит никому, она ничья. Мы еще вернемся к вопросу о том, кому на самом деле принадлежит эта музыка, а пока отметим ее функцию на концептуальном уровне. На наш взгляд, популярная музыка прошлого необходима, чтобы оттенить яркость и притягательность другого мира — мира влюбленных, мира, наполненного взрывной, драматичной и безусловно современной музыкой Александра Градского.

(1) Композитор — Э. Сантеухини.
(2) Композитор — И. Дунаевский, автор слов — В. Лебедев-Кумач. Далее композитор и автор слов указываются в том же порядке.
(3) В. Соловьев-Седой, М. Матусовский.
(4) М. Блантер, М. Исаковский.
(5) А. Долуханян, А. Пришелец.

Ил. 1. Александр Градский. Фото. Источник: https://www.gradsky.com/d01.shtml
Fig. 1. Alexander Gradsky. Photo. Source: https://www.gradsky.com/d01.shtml

Особенности рецепции и проблемы определения жанра

В момент создания «Романса о влюбленных» фигура Александра Градского никак не соответствовала статусу кинокомпозитора. Приглашение двадцатитрехлетнего студента вокального факультета института имени Гнесиных на роль автора музыки к фильму выглядело вызовом всему профессиональному сообществу. Известно, что изначально в творческую команду был включен профессиональный композитор Мурад Кажлаев, а замена его на Градского описывается Кончаловским как воля случая, незапланированное стечение обстоятельств[6]. Главный аргумент режиссера заключался в том, что фильм ориентирован на молодежную аудиторию и, соответственно, автором музыки должен стать свой для нее человек. А у Градского, по словам Кончаловского, «было знание современной музыки и еще — ощущение бита, того нерва, который нужен именно для этой картины» [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 106].

В итоге тандем Кончаловского и Градского добился успеха у публики. Несмотря на то, что сам фильм вызывал очень противоречивые мнения, в подавляющем большинстве зрительских откликов музыку хвалили[7]. Ее хвалили даже те, кто в целом очень критично отнесся к самому фильму. Например, литературовед Лев Аннинский, упрекавший «Романс о влюбленных» в эклектизме и слишком очевидном стремлении всячески угодить зрителю, тем не менее называл музыку фильма великолепной [Аннинский, 1975]. Этот же эпитет использовала и эстонский литератор Эсфирь Сокол [Сокол, 1975].

Профессиональные киноведы тоже в целом благожелательно отнеслись к музыке фильма, в том числе стремясь проинтерпретировать ее роль в драматургии кинокартины. Например, Инна Ивашина прозорливо рассуждала о радикальном пересмотре жанра музыкального фильма: «…„Романс“ зажил по законам небывалого жанра. В самых „высоких“… точках действия, когда пафос и напряжение достигают предела, герои неожиданно для себя соло или хором поют свою… речь. Певческий или танцевальный номер мюзикла перестает быть номером. Музыка, песня и движение входят в ткань фильма и уходят из

(6) Кончаловский многократно пересказывал историю, когда он и Кажлаев пришли на звукозаписывающую студию, чтобы познакомиться с подающим надежды певцом, и были вынуждены весьма долго ожидать «длинноволосого „вьюношу“, который вел себя в студии весьма эксцентрично, например катался по полу от радости, когда что-то удачно получалось» [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 105]. Тем не менее знакомство состоялось, но без перспективы сочинения музыки, так как на тот момент композитором фильма значился Кажлаев. Но когда последний был вынужден отказаться от этой работы из-за срочных дел, Кончаловский вспомнил именно о Градском.

(7) В качестве подтверждения приведем мнения о музыке в фильме именно рядовых его зрителей, которые были высказаны в рамках различных дискуссий и на страницах периодики. Так, на просмотре фильма со студентами ведущих московских вузов в Доме кино были высказаны следующие суждения: «Он счастлив, она счастлива — этому мироощущению очень способствует и прекрасная музыка А. Градского» (В. Подзоло, 1-й Медицинский институт) [«Романс о влюбленных», 1974, с. 33]; «Музыка хорошая. Особенно песни о Матери и птицах» (А. Дубошин, философский факультет МГУ) [«Романс о влюбленных», 1974, с. 33]. А вот высказывание из обсуждения фильма с организаторами внеклассной работы волгоградских школ: «Сначала мне хочется сказать о музыке фильма. Она — удивительна, создает действительно композицию романса» (Е. Хахалева, школа № 118) [Не оставляя, 1975]. Также приведем развернутое мнение о музыке фильма инженера-технолога Уралвагонзавода Н. Епифановой: «Оригинальна, очень современна музыка А. Градского. Таковы песни о любви — лейтмотив всей первой (цветной) серии, о матери. Впечатляет решение сцены боевых учений — пульсирующий ритм, перекрывающий звучание симфонического оркестра. И колыбельная, которую поет Люда дочери. Эта светлая, чистая мелодия — еще не счастье в полной мере, но уже надежда на счастье, приближение его» [Епифанова, 1975].

нее, пренебрегая всеми канонами сложившихся в кино музыкальных жанров. И когда, покоренные музыкой, ритмом, движением, манерой игры, мы уже готовы принять редкостно условный строй фильма за некую картину действительности, — перед нами возникают открытые осветительные приборы, съемочная аппаратура — съемочная группа фильма включается в действие» [Ивашина, 1975, с. 11].

Другой авторитетный киновед, Александр Липков, заочно отвечая на критику Льва Аннинского, последовательно раскрывал авторский замысел фильма, в том числе показывая ключевую роль песен в его осуществлении [Липков, 1975] (мы приведем его суждения чуть ниже). Не менее прицельно рассматривал роль музыки в «Романсе о влюбленных» киновед с музыкальным бэкграундом Валерий Кичин, который наиболее полно и профессионально для своего времени проследил связь «Романса…» с рок-музыкой, в частности не побоявшись публично упомянуть и рок-оперу[8] «Иисус Христос — суперзвезда»[9]. Главные же особенности (рок)саундтрека фильма Кичин связывал, во-первых, с «выплеском» чувств, «искренних и выраженных с предельной, обезоруживающей откровенностью» [Кичин, 1975, с. 17], и, во-вторых, с полистилистикой. Правда, сам автор не употреблял этот термин, но неоднократно возвращался к мысли о том, что музыка «Романса о влюбленных» «питается из очень разных источников» [Кичин, 1975, с. 13].

Профессиональный исследователь советского музыкального кинематографа Ирина Шилова к «Романсу о влюбленных» поначалу отнеслась настороженно. В книге, вышедшей в 1980 году, она сетовала на второстепенное, заведомо подчиненное положение музыки при работе над замыслом и сценарием картины — положение, по мысли киноведа, увы, симптоматичное для советских музыкальных фильмов 1960–1970-х годов. Опираясь на высказывания самого Кончаловского о ходе съемок, Шилова приходит к выводу, что «многие идеи возникали экспромтом, общая единая музыкальная драматургия изначально

(8) Валерий Кичин почему-то называет ее поп-оперой, видимо из-за неустоявшегося на тот момент определения жанра.

(9) Как замечает Питер Шмельц, несмотря на свидетельства, что рок-опера Уэббера в 1970-х годах повсеместно звучала в СССР, тем не менее ее успех был полуофициальным, так как «в ней соединились две потенциально табуированные темы: религии и рок-н-ролла» [Schmelz, 2009, p. 68].

выстроена не была, песни возникали из внутреннего требования эпизодов и встраивались в ткань постепенно. И поэтому при всей удаче отдельных музыкальных включений в фильме ощущается общая рыхлость, ритмическая нечеткость. Есть скорее смысловая, нежели художественная логика в появлении песен» [Шилова, 1980, с. 46]. В итоге, киновед не соглашается с режиссером и отказывает фильму в притязаниях на жанр рок-оперы, в качестве доказательства приводя полистилистичность и полижанровость режиссерских решений[10]. (Забегая вперед, отметим, что именно эти свойства стали неотъемлемыми слагаемыми рок-оперы.)

В книге, вышедшей через год, мнение Ирины Шиловой кардинально изменилось. Теперь она приняла экспериментальный подход Кончаловского к жанру музыкального фильма и попыталась проанализировать сознательный отказ режиссера от законов мюзикла. «Приподнятость, романтизированность чувствований героев, патетичность стиля, звучание музыки оправдываются путем стимулирования, напряжения реальных чувствований. *Конденсация* обычного и есть принцип, предложенный режиссером А. Михалковым-Кончаловским в фильме „Романс о влюбленных“, и выполняет он здесь ту же функцию, что *стилизация* или *театрализация* в других случаях. Принцип этот, как представляется, глубоко плодотворен, намечает одну из новых линий в развитии отечественного музыкального фильма [курсив И.М. Шиловой. — *Д.Ж.*]» [Шилова, 1981, с. 60]. Отдельной похвалы теперь удостаивается Александр Градский за даровитость и понимание стилистики бит-музыки. Более того, киновед отмечает особую роль песен в драматургии фильма: «Мелодии и слова песен требуют большой сосредоточенности зрителя, так как в них раскрывается та часть содержания, которая не выражена в рассказе. Иносказательно, опосредованно в песнях звучит переданный авторами героям

(10) «…Во имя сопоставления двух форм повествования [музыкально-драматической в первой части и прозаической во второй], необходимых для воплощения авторской концепции, А. Михалков-Кончаловский пренебрегает отработкой каждого из них по художественным законам, диктуемым избранными жанрами. Полистилистическое, полижанровое решение при всех отдельных художественных просчетах здесь не случайно (хоть и весьма спорно), вот почему хочется подвергнуть сомнению высказывание режиссера: с точки зрения рок-оперы фильм заслуживает куда больше нареканий» [Шилова, 1980, с. 47].

открывающийся смысл истории» [Шилова, 1981, с. 58]. Но несмотря на все эти важные наблюдения, вопросы о жанровой принадлежности «Романса о влюбленных» и о конкретном содержании большинства песен так и остались открытыми.

Музыковед Татьяна Егорова, давая краткую, но достаточно емкую характеристику «Романсу о влюбленных» на страницах своей докторской диссертации 1998 года, тоже сталкивается с проблемой жанрового определения. Она пишет, что «Романс о влюбленных» можно отнести к жанру музыкального фильма лишь с известными оговорками, так как эта картина «не имеет жанровых аналогов в практике музыкального кино, но… именно музыка [в ней] выступает главным драматургическим стержнем построения идейно-художественной концепции» [Егорова, 1998, с. 334]. Кроме того, Егорова указывает на важные жанровые градации, во-первых, с точки зрения общего замысла фильма (романс как жанр, обращенный к внутреннему миру человека; опера-seria как прообраз для возвышенно-пафосной первой части фильма). Во-вторых, исследовательница уточняет жанровую принадлежность конкретных песен (песня-гимн — «Любовь», песня-хорал — «Песня о матери») [Егорова, 1998, с. 334–335].

Можно выделить три причины, по которым профессиональное музыкально ориентированное сообщество с трудом принимало особенности музыкальной драматургии «Романса о влюбленных» и определяло его жанровую принадлежность. Первая причина связана с новаторским подходом к встраиванию музыки в киноповествование. Режиссер не скрывал, что «омузыкаливание» фильма происходило спонтанно. «По первоначальному сценарию музыки в картине должно было быть совсем немного. <…> Все [три] песни естественно входили в действие» [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 166], — то есть, продолжим признание Кончаловского, были замотивированы сюжетом и звучали внутрикадрово. Впоследствии, при съемке первой сцены — загородного свидания Сергея (Евгений Киндинов) и Тани (Елена Коренева) — режиссер не только включил в нее песню в исполнении Сергея, но и расширил ее толкование за счет перетекания песни из внутрикадрового в закадровое пространство: «…Песня строилась так, что ее звучание обретало более широкий смысл: начинал петь герой, а продолжал и оканчивал за него уже автор» [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 167]. Однако при всей спонтанности нахождения этого приема, он во многом был закономерен, так как Кончаловский мыслил концепцию всего фильма по законам музыкальной драматургии, которая позволяет начать произведение с кульминации, с «обвала чувств»[(11)], а впоследствии чередовать неоднократные кульминации и спады. Таким образом, был найден оригинальный прием, инициированный законами *музыкальной* драматургии[(12)], но слишком непривычный, нарушающий *кинематографические* каноны музыкального фильма.

Вторая причина сложности принятия и жанрового определения «Романса о влюбленных» заключается в том, что в его музыкальной драматургии «главной жанрообразующей единицей является песня» [Цукер, 1993, с. 191]. Эта формулировка принадлежит Анатолию Цукеру, который с ее помощью определил специфику рок-оперы «Орфей и Эвридика» и показал ее драматургическую состоятельность [Цукер, 1993, с. 191–193]. Однако, как известно, жанр «песенной» оперы, несмотря на всю его идеологическую важность в 1930-е годы, вызывал серьезные претензии у музыковедов из-за «невозможности сочетать статичность, замкнутость песенных форм, образующих дробную, номерную композицию, со сквозным музыкальным развитием, масштабностью развернутых оперных сцен, *симфонизированной* драматургией [курсив А.М. Цукера. — *Д.Ж.*]» [Цукер, 1993, с. 152]. Вторая волна «недоверия» музыковедов к этому жанру возникла как раз в 1970-е годы, с появлением и лавинообразным распространением рок-оперы в СССР.

В случае с фильмом «Романс о влюбленных» родовые «недостатки» «песенной» драматургии были преодолены во многом с помощью выстраивания системы лейтмотивов, основанных на тематическом материале песен, и их активного развития на протяжении всего фильма. Немаловажную роль сыграл и вышеназванный прием перетекания песни из внутрикадрового в закадровое звучание, то есть заведомой амбивалентности ее принадлежности то ли герою, то ли автору, то ли неперсонифицированному пространству кинематографической

(11) Выражение А. Кончаловского [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 196].

(12) Стоит заметить, что музыкальную архитектонику кинокартины считывал не только режиссер, но и его коллеги. Показательно высказывание кинорежиссера и сценариста Владимира Наумова: «Режиссер строит фильм по музыкальному принципу — определенный ритм, определенная длительность кусков… Это достоинство картины» [Главная тема, 1975, с. 8].

реальности. Кроме того, прямолинейность «песенной» структуры вуалируется посредством заведомого несовпадения или только внешнего (мнимого) совпадения содержания песни и ее музыкально-выразительных средств с сюжетом фильма. Другими словами, помещение песни в кинематографический контекст задает потенциальную многослойность, двойственность ее смыслов, что мы проследим чуть позже на конкретных примерах.

Наконец, третья причина настороженного отношения профессионалов к музыке «Романса о влюбленных», на наш взгляд, связана с особенностями композиторского почерка Александра Градского. В отличие от дипломированных композиторов, Градский писал свою музыку «голосом», отталкивался прежде всего от мелодического мышления и своих собственных вокальных возможностей[13]. Мелодика его песен предельно широка по диапазону, настолько, что даже у профессиональных певцов возникают сложности при ее исполнении[14]. Более того, музыкальные фразы нередко в нарушение стандартных правил развития песенной мелодики начинаются с неподготовленной высокой ноты («Песня о матери») или же содержат неподготовленный скачок на широкий интервал («Колыбельная»). Еще одним признаком того, что музыка писалась «с голоса», служит наличие большого количества синкоп и залигованных длительностей, которые, в свою очередь, являются неотъемлемыми атрибутами джаза и рока — музыкальных стилей, где

(13) Косвенным подтверждением этому могут служить воспоминания Андрея Кончаловского о процессе работы над саундтреком фильма: «Разыскал Градского. Спрашиваю: „Музыку написать сможешь?“ — „Конечно, — отвечает. — Могу“. — „А ты когда-нибудь писал?“ — „Нет“. — „Но ты понимаешь, что музыка в кино — это не просто так песенки?“ — „Ну и что. Мне все запросто — я гений“.
И мы с ним стали писать музыку. Парень он, конечно, талантливый, но о композиции имел довольно смутное представление. Ему было всего двадцать один год, он учился в Гнесинском, на оперном факультете. Руководил ансамблем „Скоморохи“, неплохо сочинял шлягеры, песни, но толком не знал ни оркестровки, ни симфонического голосоведения, ни развития музыкальных тем. Так что тыкались мы с ним во все эти проблемы, как кутята. Конечно, мне помогло то, что я сам учился музыке двенадцать лет, в том числе и в консерватории. Притом я был пианистом, а он певцом, поэтому анализ формы я знал не хуже, а лучше композитора» [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 106].

(14) Например, Валентина Толкунова, которая исполняет «Колыбельную», с трудом озвучивает нижние ноты.

очень сильно импровизационное начало. Мелодия все время как бы не укладывается в стандартную метроритмическую сетку, норовит из нее вырваться. Строение мелодии часто бывает рваным, содержит метроритмические перепады, например когда торопливый затакт из шестнадцатых сменяется протяженной длительностью («Только я и ты», «Песня о матери»). Но ровно эти же особенности определяют принадлежность музыкального мышления Градского к рок-стилистике.

Таким образом, уже при первом приближении можно заметить, что с точки зрения как кинематографической, так и музыкальной драматургии «Романс о влюбленных» тяготеет к жанру рок-оперы, с ее опорой на импровизационность, песенность и разомкнутость формы. Причем в данном контексте рок-опера и мюзикл оказываются противоположны друг другу, что подспудно подметила Ирина Шилова, указывая на отсутствие в фильме развернутых хореографических сцен, строгой организованности в действиях массовки и декораций, предполагающих театральность мизансценирования [Шилова, 1981, с. 59]. Однако, прежде чем перейти к определению роли музыки в драматургии фильма, необходимо остановиться на лейтмотивах и жанрово-стилистическом генезисе оригинального саундтрека.

Лейтмотивы и жанрово-стилистические аллюзии оригинального саундтрека

До того, как обратимся к жанрово-стилевым особенностям саундтрека «Романса о влюбленных», перечислим песни и музыкальные номера, которые есть в фильме. Отталкиваться будем от названий, данных на пластинке с музыкой из кинофильма (Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия», 1974).

Итак, бóльшую часть саундтрека составляют песни. На стихи Булата Окуджавы: «Любовь», «Песня о дружбе»; на стихи Натальи Кончаловской: «Песня о матери», «Колыбельная»; на стихи Николая Глазкова «Песня о птицах». Еще одной песней на стихи Булата Окуджавы на пластинке указана композиция «Возвращение», под которой скрывается народная песня «Загулял» с переделанными Андреем Кончаловским словами (подробнее об этом чуть ниже).

Кроме песен на пластинке представлены две инструментальные композиции «Маневры» и «Поиск», а также два драматических фрагмента: «Финал» (послесловие Трубача (Иннокентий Смоктуновский) в завершении первой серии) и развернутая сцена «Смерть героя».

Исполнителем большинства вокальных партий вполне закономерно стал сам Александр Градский, за исключением двух песен: «Любви», в которой в дуэте с Градским поет Зоя Харабадзе, и «Колыбельной», которую исполняет Валентина Толкунова[15]. Также среди исполнителей на пластинке указаны: ансамбль «Скоморохи», инструментальный ансамбль «Мелодия», хор и Государственный оркестр кинематографии СССР, дирижер — Георгий Гаранян. Однако два очень важных имени не были упомянуты ни в титрах фильма, ни на обложке пластинки: это выдающийся трубач Владимир Чижик, сыгравший виртуозные соло трубы, но эмигрировавший из СССР в 1974 году, и композитор Дмитрий Атовмян, который не менее виртуозно аранжировал музыку Градского.

Саундтрек, написанный Александром Градским, содержит в себе аллюзии на множество музыкальных стилей. Назовем основные из них, выстраивая от большей представленности к меньшей — по количеству, но не по значению.

Самую большую категорию образуют различные направления *рок-музыки*. Среди них встречается *психоделический рок* с его мелодической аморфностью, ритмической остинатностью и трансовым нагнетанием эмоций. Именно в такой стилистике написана первая часть «Маневров», в которой в ритмическом расширении периодически всплывают интонации припева из песни «Любовь» («Было так всегда») в исполнении трубы с сурдиной. Отметим, что эта тема становится одним из главных лейтмотивов в музыкальной драматургии фильма. К психоделическому року можно отнести и композицию «Поиск», основанную на «бухтящем» соло бас-гитары в сочетании со звукоподражанием порывам ветра и азбуке Морзе. Такое ритмически упругое и интонационно размытое соло электронного инструмента было очень смелым звуковым решением для своего времени и, по-видимому, могло быть «оправдано» только в рамках киномузыки.

К стилистике *бит-музыки* отсылает куплет «Песни о дружбе» («Ну и денек, честное слово»), чей залихватский характер и упругая ритмическая сетка порождают прямые аллюзии на ранних The Beatles, а также родственны эстетике ВИА. Другой мотив из этой песни («Расставанье — бред, какой безумец выдумал его») построен на резкой, взрывной скороговорке, а в интонационном плане является преобразованным вариантом припева песни «Любовь» («Только я и ты») — оказывается созвучным стилистике *хард-рока*. Обе эти темы тоже будут многократно появляться в саундтреке на правах лейтмотивов.

В свою очередь, интонационная размашистость и экзальтация чувств вышеупомянутого лейтмотива «Было так всегда» из песни «Любовь» отсылает к канонам классической рок-баллады и отчасти вызывает ассоциации с «Серенадой Трубадура» из «Бременских музыкантов» (1969) Геннадия Гладкова. Симптоматично, что к иконографии Трубадура (чуть длинноватые взъерошенные волосы, гитара и джинсы клеш) отсылает и внешний вид исполняющего эту песню главного героя.

Если в аранжировках композиций ведущую роль играют отсылки к рок-стилям, то в интонационном складе многих мелодий превалируют *традиции русского городского романса* и близкая ему по стилистике бардовская песня. Наиболее очевидными примерами здесь являются «Песня о птицах», «Песня о матери» (первый период) и куплет песни «Любовь», окончание которого буквально дословно (причем и мелодически, и гармонически) совпадает со знаменитым романсом Александра Варламова «На заре ты ее не буди» (на стихи А. Фета, 1842). Стилистически романсовую линию продолжает песня «Загулял», но с двумя принципиальными оговорками. Во-первых, она написана в традициях так называемого «цыганского» романса с его повышенной экзальтацией и «разгулом страстей». Во-вторых, эта композиция не принадлежит авторскому саундтреку, а является вольной «переработкой» народной песни «Эх, загулял парень молодой» (в фильме она звучит с измененными словами за авторством Андрея

(15) Выбор двух разных певиц на женские вокальные партии, видимо, обусловлен художественным замыслом. Если Зоя Харабадзе поет от имени героини Елены Кореневой, то «Колыбельная» в исполнении Валентины Толкуновой в кадре начинает исполняться женой Сергея Людой (Ирина Купченко), а потом модулирует в пространство авторского высказывания.

Ил. 2. Кадр из фильма «Романс о влюбленных», режиссер Андрей Кончаловский, 1974. Источник: скриншот автора
Fig. 2. Shot from the film *The Lovers' Romance*, directed by Andrei Konchalovsky, 1974. Source: author's screenshot

Кончаловского)[16]. Однако эту песню следует упомянуть здесь, так как она оказывается крайне важной не только в характеристике главного героя, но и в драматургическом замысле всего фильма (позже мы вернемся к ее подробному разбору).

Еще одну категорию стилистических аллюзий составляет *церковная музыка*. К стилистике хорала приближается припев «Песни о дружбе» («Камни двора, и окно, и порог») с его размеренным ритмом, функциональной ясностью мелодии и гармонической лапидарностью (T-S-D-T). Из стилистики хорала выбивается чрезмерно размашистая мелодика (скачки на квинту и септиму). Однако в эпизоде проводов Сергея на службу в армии эта тема становится лейтмотивом и звучит уже в исполнении хора («Мы тебя любим, и мы тебя ждем»), благодаря чему черты религиозного песнопения в ее восприятии перевешивают.

К стилистике православного пения напрямую отсылает окончание «Песни о матери». Оно представляет собой акапельный хорал, который исполняется закрытым ртом и строится на характерных для

(16) Историю переделывания этой песни и включения в фильм подробно рассказывает сам Кончаловский [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 168–171].

православной музыки голосоведении и гармонической последовательности (в миноре: I–VII–III–VI–IV–Vгарм. — I).

Наконец, нельзя не упомянуть, что во второй половине композиции «Маневры», которая начиналась, как говорилось выше, в стилистике психоделического рока, проступают черты *симфонической музыки*. Поначалу малый состав инструментов (электрогитара, ударная установка, труба) разрастается до масштабов тутти эстрадно-симфонического оркестра. В партитуру внедряются элементы мотивной разработки, с включением двух лейтмотивов из песни «Любовь». Психоделическое остинато, которое прорезалось отдаленными и размеренными «возгласами» трубы на основе лейтмотива «Было так всегда», постепенно накапливает энергию и обрушивается патетично-трагедийным тутти оркестра. В нем контрапунктически соединяются оба лейтмотива, основанные на мелодическом материале куплета и припева. А в финале композиции оба лейтмотива звучат с сильным искажением: диссонирующими аккордами и заведомо «фальшивыми» подголосками труб, которые вместе с резкими ритмическими перебивками настойчиво размыкают идиллический универсум изначальной песни.

Еще более изобретательную работу с лейтмотивами из песен демонстрирует эпизод «Смерти героя», в котором проявляются черты оперной драматургии, притом что герои в нем практически не поют. Начинается эпизод со сцены драки в электричке, где Сергей речитативом-скороговоркой под взвнервленные, визжащие возгласы трубы проговаривает как мантру уже звучавший лейтмотив из «Песни о дружбе»: «Расставанье — бред, какой безумец выдумал его». В следующем фрагменте, когда Трубач пытается образумить Сергея, у струнных звучит тема из «Песни о матери» с подразумеваемыми словами «во имя светлой надежды и веры святой». В момент осознания Сергеем безвыходности своего положения, необходимости «умереть» вклинивается заглавный мотив-приговор из до-диез минорной Прелюдии С. Рахманинова, а вслед ему в безыскусном фортепианном изложении звучит фрагмент будущей «Колыбельной». Во время финального объяснения Сергея и Тани в оркестре звучат отголоски интонаций лейтмотива «Песни о дружбе» («Расставанье — бред») и лейтмотива «Было так всегда» из песни «Любовь», на которые накладываются причитания Тани: «Он мой любимый, он мой муж».

В самом финале всей сцены вновь возвращается лейтмотив «Было так всегда», который трубит Трубач — сначала неспешно и размеренно, а потом — уходя в отчаянную и безграничную по диапазону импровизацию под аккомпанемент оркестра и хора.

Таким образом, в музыкальной драматургии «Романса о влюбленных» проступают еще два признака жанра рок-оперы: это опора на лейтмотивы, которыми становятся темы из песен, и тяготение к полистилистике, которая проявляется в свободном обращении с различными музыкальными стилями: как современными (рок), так и удаленными во времени (городской романс, церковная музыка).

Роль музыки в драматургии фильма

В драматургии «Романса о влюбленных» можно выделить четыре принципа соотнесения музыки с действием, разворачивающимся на экране.

1. Прямое раскрытие образа и сюжета. Казалось бы, на этом принципе строится большинство сцен фильма. Двое влюбленных счастливо уединяются и наслаждаются друг другом на лоне природы — звучит романтическая баллада «Любовь» с лейтмотивом «Только я и ты, да только я и ты». Главного героя всем двором провожают на службу в армию — звучит «Песня о дружбе», венчающаяся коллективным хоралом «Мы тебя любим, и мы тебя ждем». Мать (Елизавета Солодова) летит на самолете на встречу с сыном, который считался погибшим, — звучит «Песня о матери» с, казалось бы, каноничным славословием: «Мы руки матерей запомнили навечно». Во всех этих примерах звучащая песня напрямую соотносится с сюжетом, чуть ли не иллюстрирует его дословно. Но чуть ниже мы покажем, что это впечатление прямого комментирования часто бывает обманчивым и необходимо, чтобы заретушировать вторые смыслы как песни, так и эпизода фильма.

2. Музыка как способ принять условность повествования. Киновед Николай Ирин (Игорь Манцов) в своем эссе 2017 года провел любопытную кинематографическую «генеалогию» от «Айболита-66» (1967) Ролана Быкова, через «Короля-оленя» (1969) Павла Арсенова к «Романсу о влюбленных». Все три фильма, по мнению киноведа, являются уникальными примерами советского киномюзикла

с совершенно условным сюжетом [Ирин, 2017, с. 14][17]. Его очевидными признаками в «Романсе о влюбленных» становятся белый стих, которым говорят современные герои; пафос речей о долге, Родине и любви, в середине 1970-х воспринимавшийся слишком высокопарным[18]; съемочная аппаратура, периодически попадающая в кадр, и, наконец, экзистенциальная смерть главного героя. Однако именно музыка помогает зрителю примириться с заведомой условностью повествования и начать сопереживать героям, оживить их, сделать их чувства правдивыми и убедительными. Взнервленность, патетичность, шлягерность и одновременно роковость (бескомпромиссность) музыки Градского спасает фильм от выспренности и натужной притчевости. Искренность эмоций, запечатленных в музыке, помогает не то чтобы поверить в высоконравственные речи героев, но попытаться расслышать в них вторые смыслы. Другими словами, рок искупает соцреализм, за который закулисно критиковали фильм Кончаловского в профессиональном сообществе [Кончаловский, 1994, с. 3].

3. Изображение и сюжет как способ скрыть истинное содержание музыки. Этот принцип, казалось бы, противоречит первому — основанному на прямом соотнесении музыки с разворачивающимся на экране действием. Но наша гипотеза заключается в том, что не все смыслы песен, звучащих в «Романсе о влюбленных», настолько прямолинейны, насколько хотят таковыми казаться. Выше мы уже приводили высказывание самого режиссера о расширительном, вневременном толковании любви, которое создавалось в начальном эпизоде загородного свидания главных героев с помощью передачи звучащей песни от героя автору. Однако в фильме есть примеры более яркого смыслового двойничества, о которых Андрей Кончаловский в свое время предпочел умолчать.

(17) Параллели между «Романсом о влюбленных» и музыкальными фильмами Ролана Быкова («Айболит-66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», 1974) по линии условности и неформальности поисков также проводил Валерий Кичин [Кичин, 1975, с. 6].

(18) Вот как это прокомментировал современник тех лет, киновед Юрий Богомолов: «В мифы революционного прошлого и социалистического настоящего, а также коммунистического будущего уже мало кто верил, хотя некоторые и рады были бы обманываться. Идеологические догмы в 70-е годы не имели сколько-нибудь реальной власти над сознанием человека» [Богомолов, 1990, с. 19].

Первый пример — это «Песня о матери», которую большинство высказавшихся в печати зрителей, в том числе профессионалов, воспринимали «образом-символом Родины» [Егорова, 1998, с. 336][(19)] — что, как известно, является устоявшимся тропом советской музыкальной эстрады [Гюнтер, 1997; Лелеко, 2013; Степанова, 2015]. Пожалуй, единственным, кто в то время не побоялся намекнуть на другие смыслы, стал Александр Липков. Киновед изящно сравнил визуальное решение этой сцены, в которой мать летит на самолете к сыну, с синонимично поднимающимися над землей кадрами из «Дворянского гнезда» (1969) и «Дяди Вани» (1970), говоря о проявлении в них авторского голоса и мотива веры [Липков, 1975, с. 83–84]. Продолжая мысль Липкова, мы попытаемся показать, что в данном случае внешнее развитие сюжета призвано скрыть истинное содержание «Песни о матери», которая на самом деле является молитвой и под образом матери подразумевает не Родину, а Богоматерь. Этот смысл проступает, во-первых, в словах песни, наполненных религиозными эпитетами (светлая надежда, вера святая, вечная любовь, священный кров, «и если согрешу поступком или в мыслях»). Во-вторых, мотив веры подкрепляется музыкальными средствами — подключением хора в кульминации и акапельным хоралом в эпилоге, который, как уже говорилось, напрямую отсылает к православному молитвенному пению. В-третьих, символично, что именно лейтмотив «Песни о матери» впоследствии звучит в момент экзистенциальной гибели главного героя, как бы символизируя вознесение его души в небеса.

Другой композицией с «двойным дном» является «Песня о птицах». Ее сюжет повествует о птицах, которые возвращаются в родные места, несмотря на угрозу гибели от пуль охотников, развлекающихся стрельбой («А птицы падали на землю и умирали в час печали, / А в них охотники стреляли для развлеченья и веселья»). В фильме песня звучит в момент драматичных переживаний Тани, которая пытается смириться со смертью Сергея. Кадры плачущей героини перемежаются кадрами резвящихся в сугробах снега подростков. Таким образом мотив гибели птиц в сюжете фильма синхронизируется

(19) В схожем ключе о синонимичности темы любви к матери и любви к Родине говорят Валерий Кичин [Кичин, 1975, с. 22] и А. Блинова [Блинова, 1974].

с мотивом гибели любви и одновременно ее потенциального возрождения в судьбе уже других людей. Но вне сюжета фильма песня провокационна своими диссидентскими аллюзиями, так как взаимоотношения птиц и охотников напрямую отсылают к взаимоотношениям художника и власти в авторитарном государстве, к проблеме свободы творчества и «наказуемой» любви к родине («А птицы знали, понимали, что означает каждый выстрел, / Но по весне вновь прилетали к родным лесам у речки быстрой»). Кроме того, аллегорическое понимание темы охоты и жанрово-стилевой пласт бардовской музыки напрямую отсылают к бунтарской песне Владимира Высоцкого «Охота на волков» (1968). Правда, жизненные стратегии лирических героев — принятие смерти птицами и отчаянное сопротивление волка — демонстрируют диаметрально противоположные сценарии отношения к врагу.

4. Музыка как форма эскапады. Здесь стоит сделать небольшое отступление и обратить внимание на то, как по-разному главные герои переживают смерть своей любви. Таня, в сцене, которая предшествует эпизоду со звучанием «Песни о птицах», в прямом смысле слова выколачивает из себя боль через мешение и бросание большого шматка теста. В этот момент ее отчаяние не получает музыкального подкрепления, наоборот, фоном работает телевизор, по которому передают праздничный концерт. Телевизор никто не смотрит и не слушает, поэтому музыка, звучащая в кадре, принадлежит как бы параллельной реальности, которая нарочито не совпадает с пограничным состоянием героини. А в следующей сцене под звучание «Песни о птицах» Таня уже оцепенело смотрит в окно, вытирая слезы. И вновь музыка звучит не от имени героини, а как авторский комментарий — не случайно песню исполняет Трубач, «[г]ерой, олицетворяющий в наиболее наглядном виде романтические представления авторов о мире» [Богомолов, 1990, с. 20]. Таким образом, главная героиня в катастрофический момент остается без собственного голоса, в музыкальном выражении она оказывается немой.

Совсем иначе переживает смерть любви Сергей. Он выходит с гитарой во двор и исполняет «с приплясыванием»[(20)] тот самый

(20) Выражение А. Кончаловского [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 170].

Ил. 3. Кадр из фильма «Романс о влюбленных», режиссер Андрей Кончаловский, 1974. Источник: скриншот автора
Fig. 3. Shot from the film *The Lovers' Romance*, directed by Andrei Konchalovsky, 1974. Source: author's screenshot

Ил. 4. Кадр из фильма «Романс о влюбленных», режиссер Андрей Кончаловский, 1974. Источник: скриншот автора
Fig. 4. Shot from the film *The Lovers' Romance*, directed by Andrei Konchalovsky, 1974. Source: author's screenshot

цыганский романс «Загулял», расписываясь на глазах у всей толпы в своем полном моральном опустошении. С одной стороны, это песня о пьяном угаре, о герое, находящемся в измененном состоянии сознания, то есть это песня на табуированную тему и по большому счету в табуированном жанре(21). С другой стороны, она позволяет не показывать дословно (внутрикадрово) того, как именно герой переживает страдание, сюжет песни выполняет иносказательную роль и помогает фильму остаться в рамках конвенционально приемлемого проживания личной трагедии.

Однако именно эта сцена становится ключевой в понимании замысла всего фильма. Ее значение перерастает масштабы любовной драмы и, как прозорливо отмечает Виктор Филимонов, становится драмой отпадения героя от коллективного сознания — «ему [Сергею] катастрофически вдруг открылось его личное несовпадение с человеческим коллективом, где раньше он был „как все“» [Филимонов, 1991, с. 58]. Прослеживая череду таких ритуально-обрядовых танцев отчаявшихся одиночек в позднесоветском кинематографе, киновед фиксирует пробуждение и рост самосознания «низового» героя: «На экране обнаружился одинокий наш человек, одинокий абсолютно, но с занозой *природной* веры в свое право *быть*» [Филимонов, 1991, с. 59]. Схожую мысль еще в советское время высказывал и Александр Липков, говоря о примечательном парадоксе, когда «своим недостойным, осуждаемым всеми и самим собой поступком герой заявляет о своем достоинстве, о праве зваться человеком» [Липков, 1975, с. 79].

Таким образом, соцреалистический запал, за который официально одобряли, а кулуарно порицали «Романс о влюбленных», на поверку оказывается мнимым, показным, «декорационным». На самом деле фильм повествует о драме разочарования «рядового» советского человека в идеалах коллективного бытия и показывает болезненность принятия героем автономности своего существования. Однако «эзопов язык» авторов фильма считывался далеко не всеми зрителями. С одной стороны, это помогло картине благополучно выйти в прокат

(21) Примечательно, что рядовой зритель характеризует эту песню как «широко известную и популярную главным образом в питейных заведениях» [Алфимов, 1975].

и быть благосклонно принятой на официальном уровне, а с другой — она нередко воспринималась слишком конъюнктурной (вспомним рецензию Льва Анинского), а за рубежом вообще получила статус безвкусного китча [Horton, Brashinsky, 1992, p. 169].

Жанровые признаки рок-оперы в драматургии и музыке фильма

Итак, мы вплотную подошли к тому, что «Романс о влюбленных» по множеству признаков близок к рок-опере. Суммировать признаки этого жанра в отношении данного фильма мы будем с точки зрения драматургии и музыки, опираясь прежде всего на основополагающее исследование Анатолия Цукера [Цукер, 1993].

Признаки рок-оперы в драматургии «Романса о влюбленных» проявляются в обращении к вечным сюжетам и притчевой форме повествования. Как замечает Анатолий Цукер, «авторы рок-опер, за редким исключением, почти не обращаются к событиям сегодняшнего дня в их жизненной достоверности, бытовой конкретике. Гораздо больше их интересуют миф, легенда, притча, вечные сюжеты» [Цукер, 1993, с. 170]. Несмотря на то что действие «Романса о влюбленных» происходит в советской современности, эта современность показана максимально условно и обобщенно. В данном контексте особую прозорливость обретает наблюдение Виктории Ткаченко: «В отличие от мюзикла, актуализирующего архетипическое до сиюминутного, мифологизация материала в рок-опере принимает противоположную направленность: современное выводится здесь на уровень универсальных категорий и вечных истин, приобретая вневременной характер» [Ткаченко, 1993, с. 7–8]. Уже в период работы над сценарием Е. Григорьев и Кончаловский мыслили свой фильм как притчу, выявляя в нем вневременные мотивы [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 20–21]. Один из вечных сюжетов, который лежит «на поверхности» фильма, — это история Ромео и Джульетты. Другой вечный сюжет — мотив противостояния личности и общества, в данном случае в его вариации «отпадения» личности от общества. И здесь вновь обнаруживаются тесные связи с драматургическими закономерностями рок-опер, в сюжетах которых, по наблюдению Марины Бобровой, очень часто фигурирует коллективный герой [Боброва, 2011, с. 50]. В «Романсе о влюбленных» им становятся обитатели арбатского двора,

которые символически проживают с главными героями все ключевые события их жизни.

Поэтике рок-оперы созвучна и форма брехтовского спектакля, к которой апеллировал Кончаловский в стремлении «замотивировать» белый стих, условность в отношении к драматургическому материалу и фигуру Трубача, напрямую обращавшегося к зрителям [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 164–165]. По наблюдению Цукера, рок-опера, как и брехтовский спектакль, тяготеет «к синтетичности, параллелизму событийного и обобщающего „рядов“, соединению драмы с оперой, кантатой, эпическим повествованием, литературно-музыкальным монтажом» [Цукер, 1993, с. 187].

Не менее сильны признаки рок-оперы и в музыке «Романса о влюбленных». К ним относятся полиоркестральность (например, в песне «Любовь» звучание эстрадного ансамбля дополняется тембром клавесина) и интонационные сцепления. Последние особенно ярко заявляют о себе в сценах маневров и экзистенциальной смерти главного героя, в музыкальную партитуру которых активно вплетаются и преображаются лейтмотивы из песни «Любовь», «Песни о дружбе» и «Песни о матери». Но, пожалуй, главный музыкальный признак рок-оперы в «Романсе о влюбленных» проявляется в резкой полярности его жанрово-стилистических пластов. Религиозная музыка («Песня о матери») тут соседствует с цыганским романсом («Загулял»), а психоделический рок («Маневры», «Поиск») — с бардовской песней («Песня о птицах»). При этом важным признаком рок-оперного жанра становится стремление авторов к жанрово-стилевому синтезу [Андрущенко, 2020, с. 70].

Только один пласт музыки не включается в сферу этого жанрово-стилевого взаимодействия — это песни советской ретро-эстрады, которые постоянно звучат из радиоприемников и телевизоров в квартирах героев. Здесь следует вновь вернуться к вопросу о том, кому принадлежит регулярно возникающая в саундтреке фильма советская ретро-эстрада и какую смысловую нагрузку она несет. Если оригинальные композиции Градского принадлежат миру влюбленных, то музыка из радио и телеприемников — миру обыденному, рутинному, коллективному, миру старшего поколения (на что во многом намекает удаленность звучащих композиций от времени действия фильма, это музыка, давно вышедшая из моды). И эти два

мира противопоставляются уже потому, что оригинальный саундтрек заполняет собой все пространство, становится апологией романтической любви, всецело захватывает зрительское внимание, а музыка из радио и телеприемников звучит фоном, ее никто по-настоящему не слушает и фактически не слышит.

Ключом к пониманию этой оппозиции становится перекличка между двумя эпизодами фильма. В кульминационной сцене второй, «серо-серой»[(22)] части фильма, когда жена Сергея Люда в разговоре с его младшим братом произносит ключевую фразу: «Жить — это бóльшее мужество, чем умереть», — фоном все время бубнит телевизор. В завершении сцены на экране телевизора появляется заставка с Волком и Зайцем из «Ну, погоди!», в которых так упоенно перевоплощались Сергей и Таня в первой части фильма. Но, как отмечает сам Кончаловский, «то, что в первой части было игрой счастливых влюбленных, детством, мечтой, превратилось в иероглиф потребления. Все неэмоционально, нейтрально» [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 187]. В схожий иероглиф потребления превращается и вся советская ретро-эстрада, которая воспринимается как нечто отчужденное и инородное. Эта музыка не трогает и не цепляет ни героев фильма, ни его зрителей. Вот он — тот конфликт отцов и детей (и еще один вечный сюжет), который проявляется в музыкальной разобщенности поколений и будет определять лицо отечественной рок-музыки и, шире, — рок-кинематографа на излете советской эпохи. Но этот конфликт оказался запрятанным в драматургии, а точнее — в саундтреке фильма слишком глубоко, а потому остался до сегодняшнего дня не прочитанным.

Заключение

Итак, «Романс о влюбленных» мог бы вполне стать первой советской кино-рок-оперой, но получению этого статуса помешало несколько обстоятельств художественно-идеологического толка. Прежде всего, это отсутствие непрерывного музыкально-драматургического развития в структуре фильма. Несмотря на то что музыка играет

(22) Определение А. Кончаловского [Михалков-Кончаловский, 1977, с. 65].

в драматургии «Романса о влюбленных» существенную роль, особенно в кульминационных моментах, тем не менее она не складывается в единую линию, верх берет кинодействие и кинодраматургия. Однако показательно, что на пластинку с музыкой из фильма, которая была выпущена в 1974 году, вошли не отдельные песни на правах автономных музыкальных номеров, а развернутые сцены из фильма, в которых эти песни звучали. Такая форма подачи стала компромиссом между музыкой и кино, своеобразным квазиаудиоспектаклем по мотивам кинокартины.

Получению статуса рок-оперы фильмом также помешала внешняя сюжетная канва, выдержанная в духе соцреализма. Слишком идеальные герои, выспренный стиль взаимоотношений между молодым и старшим поколениями, пафосные речи о долге, чести и Родине — все это претило и отчаянно не совпадало с протестным духом рок-культуры. Не менее подобострастными и идеологически «правоверными» воспринимались и отдельные песни, звучащие в фильме («Песня о дружбе», «Песня о матери»).

Но соцреализм в «Романсе о влюбленных» на поверку оказался ширмой, декорацией, отвлекающим приемом, такой же условностью, как и белый стих. Еще в момент выхода фильма Александр Липков заметил, что в «Романсе о влюбленных» «причина трагедии несоциальна. Если бы не шторм на море, унесший бронетранспортер с парнем, все было бы прекрасно, он бы вернулся, она бы дождалась его, они были бы счастливы» [Липков, 1975, с. 76]. Позже его мысль подхватил Виктор Филимонов, доказывая, что в этом фильме «на первый план выходит ЛИЧНОЕ переживание происходящего, а не чувства коллективного МЫ. Герой покидает мир анонимного единства с его пафосом коллективных побед. <…> Он бросает вызов всем, всему миру, с которым недавно был слит. Он всех обвиняет в разладе и противопоставляет себя целому как его отвергнутая часть» [Филимонов, 2012, с. 284]. Не это ли концептуальный стержень всей рок-культуры? Только отпадение индивида от общества прочитали в замысле «Романса о влюбленных» далеко не все его зрители, протестный дух оказался запрятанным слишком глубоко и потребовал недюжинных усилий для дешифровки.

Тем не менее «Романс о влюбленных» стал важным фильмом для своего времени. Во-первых, он оказался объективным предчувствием

событий перестройки [Филимонов, 2012, с. 285] и, в частности, обозначил парадигму последующего появления и культа рок-бунтарей в отечественном кинематографе. Во-вторых, он задал новую парадигму в понимании музыкальной драматургии, показав, что музыкальный номер может свободно перетекать из внутрикадрового в закадровое пространство и обратно. В-третьих, он во многом определил профессиональную карьеру Александра Градского, который вместо оперного певца стал рок-музыкантом [Добрюха, 1992, с. 194–195]. Наконец, этот фильм существенно повлиял на мировосприятие последнего советского поколения. Художественным подтверждением этому можно считать неоднократное цитирование «Романса о влюбленных» в фильме Антона Коломейца «Свет» (2023), одна из сюжетных линий которого разворачивается в 1975 году. Две вчерашние советские школьницы (Дарья Коныжева, Милана Владыкина) неоднократно ходят на «Романс о влюбленных» в кино и упоенно цитируют реплики героини Елены Кореневой. В концепции современного фильма «Романс о влюбленных» — это эталон счастливого мира влюбленных, мира, который крайне сложно достижим в реальной жизни, но тем не менее не теряет своей безусловной притягательности.

Список литературы:

1 *Алфимов Л.* «Романс о влюбленных» // Рабочий путь. 1975. 12 января.
2 *Андрущенко Е.Ю.* Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX — начала XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2020. 313 с.
3 *Аннинский Л.* Мода на завтра? // Комсомольская правда. 1974. 24 ноября.
4 *Блинова А.* Глазами любви // Учительская газета. 1974. 14 декабря.
5 *Боброва М.С.* Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX — начала XXI века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 297 с.
6 *Богомолов Ю.А.* Андрей Михалков-Кончаловский. Творческий портрет. М.: Союзинформкино, 1990. 31 с.
7 Главная тема — современность // Искусство кино. 1975. № 3. С. 1–8.
8 *Гюнтер Х.* Поющая родина: Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 46–61.
9 *Добрюха Н.А.* Рок из первых рук. М.: Молодая гвардия, 1992. 297 с.
10 *Дюкин С.Г., Самойлова И.В.* Место и роль рок-музыки в позднесоветском и постсоветском кинематографе // Диалог со временем. 2018. Вып. 63. С. 167–185.
11 *Егорова Т.К.* Музыка советского фильма: историческое исследование: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. М., 1998. 463 с.
12 *Епифанова Н.* Утверждение любви. Зрители о фильме // Тагильский рабочий. 1975. 11 января.
13 *Ивашина И.* Превращения // Советский экран. 1975. № 1. С. 10–11.
14 *Ирин Н.* Доктор и зло // Культура. 2017. № 13. С. 14.
15 *Карпов Д.Л.* Рок и рок-герои в советском и российском кинематографе второй половины 1980 — первой половины 1990 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов / Редкол.: Ю.В. Доманский и др. Спецвыпуск: Рок+. Екатеринбург; Тверь, 2021. С. 4–17.
16 *Кичин В.* Там, за горизонтом // Искусство кино. 1975. № 8. С. 3–34.
17 *Кончаловский А.* «Я человек легкомысленный...» // Культура. 1994. № 25. С. 3.
18 *Лелеко В.В.* Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 4 (17). С. 112–116.
19 *Липков А.* От своего сердца // Искусство кино. 1975. № 4. С. 73–84.
20 *Михалков-Кончаловский А.С.* Парабола замысла. М.: Искусство, 1977. 232 с.
21 *Михеева Ю.В.* Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 3. С. 147–160.
22 Не оставляя равнодушным...: Заметки с обсуждения кинофильма «Романс о влюбленных» // Молодой ленинец. 1975. 25 февраля.
23 «Романс о влюбленных» — первые впечатления // Искусство кино. 1974. № 12. С. 29–38.

24 *Смагина С.А.* Перемен требуют наши сердца. Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе // Художественная культура. 2024. № 1. С. 512–533. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533.

25 *Сокол Э.* «Романс о влюбленных» // Советская Эстония. 1975. 11 января.

26 *Степанова Е.А.* «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт — журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 4. С. 28–42.

27 *Ткаченко В.В.* Проблемы рок-оперы: на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. М., 1993. 22 с.

28 *Филимонов В.П.* Танец без партнера. (Из воспоминаний о кинематографе 70-х) // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 52–60.

29 *Филимонов В.П.* Андрей Кончаловский. Никто не знает... М.: Эксмо, 2012. 527 с.

30 *Цукер А.М.* И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. 301 с.

31 *Цукер А.М.* Рок в отечественном кинематографе 1980-х годов // Музыкальная академия. 2019. № 4. С. 140–155. https://doi.org/10.34690/24.

32 *Шилова И.М.* Советский музыкальный фильм. М.: Знание, 1980. 48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство»; 4).

33 *Шилова И.М.* Превращения музыкального фильма. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. 62 с.

34 *Horton A., Brashinsky M.* The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition. Princeton University Press, 1992. 287 p.

35 *Schmelz P.J.* “Crucified on the Cross of Mass Culture”: Late Soviet Genre Politics in Alexander Zhurbin’s Rock Opera *Orpheus and Eurydice* // Journal of Musicological Research. 2009. Vol. 28. Issue 1. P. 61–87. https://doi.org/10.1080/01411890802595137.

References:

1 Alfimov L. “Romans o vlyublennykh” [*The Lovers’ Romance*]. *Rabochii put’*, January 12, 1975. (In Russian)

2 Andrushchenko E.Yu. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroi poloviny XX — nachala XXI veka i tvorchestvo E. Lloida-Uebbera* [Synthesising Tendencies in the Musical and Rock Opera of the Second Half of the 20th — Early 21st Century and the Work of A. Lloyd-Webber], Dis. ... Doctor of Arts, 17.00.02, S.V. Rakhmaninov Rostov State Conservatory. Rostov-na-Donu, 2020. 313 p. (In Russian)

3 Anninsky L. Moda na zavtra? [Fashion for Tomorrow?]. *Komsomol’skaya pravda*, November 24, 1974. (In Russian)

4 Blinova A. Glazami lyubvi [Through the Eyes of Love]. *Uchitel’skaya gazeta*, December 14, 1974. (In Russian)

5 Bobrova M.S. *Otechestvennyi myuzikl i rok-opera v kontekste zhanrovykh vzaimodeistvii v muzyke vtoroi poloviny XX — nachala XXI veka* [Russian Musical and Rock Opera in the Context of Genre Interactions in Music of the Second half of the 20th — Early 21st Century], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, S.V. Rakhmaninov Rostov State Conservatory. Rostov-na-Donu, 2011. 297 p. (In Russian)

6 Bogomolov Yu.A. *Andrei Mikhalkov-Konchalovsky. Tvorcheskii portret* [Andrei Mikhalkov-Konchalovsky. Creative Portrait]. Moscow, Soyuzinformkino Publ., 1990. 31 p. (In Russian)

7 Glavnaya tema — sovremennost’ [The Main Theme Is Modernity]. *Iskusstvo kino*, 1975, no. 3, pp. 1–18. (In Russian)

8 Gyunter H. Poyushchaya rodina: Sovetskaya massovaya pesnya kak vyrazhenie arkhetipa materi [Singing Motherland: Soviet Mass Song as an Expression of the Archetype of Mother]. *Voprosy literatury*, 1997, no. 4, pp. 46–61. (In Russian)

9 Dobryukha N.A. *Rok iz pervykh ruk* [Rock Firsthand]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1992. 297 p. (In Russian)

10 Dyukin S.G., Samoilova I.V. Mesto i rol’ rok-muzyki v pozdnesovetskom i postsovetskom kinematografe [The Place and Role of Rock Music in Late Soviet and Post-Soviet Cinematography]. *Dialog so vremenem* [Dialogue with Time], 2018, vol. 63, pp. 167–185. (In Russian)

11 Egorova T.K. *Muzyka sovetskogo fil’ma: istoricheskoe issledovanie* [Soviet Film Music: Historical Study], Dis. ... Doctor of Arts, 17.00.02, State Institute for Art Studies. Moscow, 1998. 463 p. (In Russian)

12 Epifanova N. Utverzhdenie lyubvi. Zriteli o fil’me [Affirmation of Love. Viewers about the Film]. *Tagil’skii rabochii*, January 11, 1975. (In Russian)

13 Ivashina I. Prevrashcheniya [Transformations]. *Sovetskii ehkran*, 1975, no. 1, pp. 10–11. (In Russian)

14 Irin N. Doktor i zlo [The Doctor and Evil]. *Kul’tura*, 2017, no. 13, p. 14. (In Russian)

15 Karpov D.L. Rok i rok-geroi v sovetskom i rossiiskom kinematografe vtoroi poloviny 1980 — pervoi poloviny 1990 gg. [Rock and Rock Heroes in Soviet and Russian Cinema of the Second Half of the 1980s — First Half of the 1990s]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sbornik nauchnykh trudov* [Russian Rock Poetry: Text and Context: Collection of Scientific Papers], ed. board Yu.V. Domansky et al. Spetsvypusk: Rok+ [Special Issue: Rock+]. Ekaterinburg, Tver, 2021, pp. 4–17. (In Russian)

16 Kichin V. Tam, za gorizontom [There, Beyond the Horizon]. *Iskusstvo kino*, 1975, no. 8, pp. 3–34. (In Russian)

17 Konchalovsky A. “Ya chelovek legkomyslennyi...” [‘I Am a Man of Frivolity...’]. *Kul’tura*, 1994, no. 25, p. 3. (In Russian)

18 Leleko V.V. Mifopoehticheskii obraz Rodiny v sovetskoi pesne 1940–1980-kh gg. [Mythopoetic Image of the Motherland in the Soviet Song of the 1940s-1980s]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2013, no. 4 (17), pp. 112–116. (In Russian)

19 Lipkov A. Ot svoego serdtsa [From Own Heart]. *Iskusstvo kino*, 1975, no. 4, pp. 73–84. (In Russian)

20 Mikhalkov-Konchalovsky A.S. *Parabola zamysla* [The Parabola of Conception]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 232 p. (In Russian)

21 Mikheeva Yu.V. Rok-muzyka v pozdnesovetskom kino: mezhdu novoi real'nost'yu i staroi teatral'nost'yu [Rock Music in Late Soviet Cinema: Between New Reality and Old Theatricality]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2014, no. 3, pp. 147–160. (In Russian)

22 Ne ostavlyaya ravnodushnym...: Zametki s obsuzhdeniya kinofil'ma "Romans o vlyublennykh" [Not Leaving Indifferent...: Notes from the Discussion of the Film *The Lovers' Romance*]. *Molodoi leninets*, February 25, 1975. (In Russian)

23 "Romans o vlyublennykh" — pervye vpechatleniya [*The Lovers' Romance* — First Impressions]. *Iskusstvo kino*, 1974, no. 12, pp. 29–38. (In Russian)

24 Smagina S.A. Peremen trebuyut nashi serdtsa. Obraz rok-muzykanta v pozdnesovetskom kinematografe [Our Hearts Demand Change. The Image of a Rock Musician in Late Soviet Cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 512–533. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533. (In Russian)

25 Sokol E. "Romans o vlyublennykh" [*The Lovers' Romance*]. *Sovetskaya Ehstoniya*, January 11, 1975. (In Russian)

26 Stepanova E.A. "Vse prokhodit. Ostaetsya Rodina — to, chto ne izmenit nikogda": obraz Rodiny v sovetskoi pesne ['Everything Passes Away. The Motherland Remains — Something that Will Never Change': The Image of the Motherland in the Soviet Song]. *Labirint — zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovanii*, 2015, no. 4, pp. 28–42. (In Russian)

27 Tkachenko V.V. *Problemy rok-opery: na primere muzykal'no-stsenicheskikh sochinenii A. Rybnikova* [Problems of Rock Opera: On the Example of Musical and Stage Compositions of A. Rybnikov], Dis. abstract ... Candidate of Arts, 17.00.02, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 1993. 22 p. (In Russian)

28 Filimonov V.P. Tanets bez partnera. (Iz vospominanii o kinematografe 70-kh) [Dance without a Partner. (From Memories of the 70s Cinema)]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1991, no. 11, pp. 52–60. (In Russian)

29 Filimonov V.P. *Andrei Konchalovsky. Nikto ne znaet* [Andrei Konchalovsky. Nobody Knows...]. Moscow, Ehksmo Publ., 2012. 527 p. (In Russian)

30 Zucker A.M. *I rok, i simfoniya...* [Rock and Symphony at Once...]. Moscow, Kompozitor Publ., 1993. 301 p. (In Russian)

31 Zucker A.M. Rok v otechestvennom kinematografe 1980-kh godov [Rock in the Russian Cinema of the 1980s]. *Muzykal'naya akademiya*, 2019, no. 4, pp. 140–155. https://doi.org/10.34690/24. (In Russian)

32 Shilova I.M. *Sovetskii muzykal'nyi fil'm* [Soviet Musical Film]. Moscow, Znanie Publ., 1980. 48 p. (Novoe v zhizni, nauke, tekhnike. Seriya "Iskusstvo"; 4 [New in Life, Science, and Technology. 'Art' Series; 4). (In Russian)

33 Shilova I.M. *Prevrashcheniya muzykal'nogo fil'ma* [The Transformations of a Musical Film]. Moscow, Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva Publ., 1981. 61 p. (In Russian)

34 Horton A., Brashinsky M. *The Zero Hour. Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton University Press, 1992. 287 p.

35 Schmelz P.J. "Crucified on the Cross of Mass Culture": Late Soviet Genre Politics in Alexander Zhurbin's Rock Opera *Orpheus and Eurydice*. *Journal of Musicological Research,* 2009, vol. 28, issue 1, pp. 61–87. https://doi.org/10.1080/01411890802595137.

Журкова Дарья Александровна

Религиозная символика, рок-драматургия и гул эпохи
в саундтреке фильма «Романс о влюбленных»