

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Е. Андрущенко

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА НА КИНОЭКРАНЕ: О ТРАНСФОРМАЦИЯХ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

Е. Andruschenko

MUSICAL THEATRICAL PROJECTS BY A. LLOYD-WEBBER ON A CINEMA SCREEN: ABOUT SOME TRANSFORMATIONS OF THE AUTHOR'S CONCEPTION

Статья посвящена режиссерским трактовкам прославленных рок-опер и мюзиклов Э. Ллойда-Уэббера в сфере кинематографа. Автор характеризует киномюзиклы «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита» и «Призрак Оперы» как трансформации авторских музыкально-театральных проектов.

Ключевые слова: Эндрю Ллойд-Уэббер, мюзикл, рок-опера, «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Призрак Оперы», киномюзикл, Норман Джуисон, Алан Паркер, Джоэл Шумахер.

The article is devoted to cinema producer's interpretations of celebrated rock operas and musicals by A. Lloyd-Webber. The author describes movie musicals «Jesus Christ Superstar», «Evita» and «The Phantom of the Opera» as transformations of the author's musical theatrical projects.

Key words: Andrew Lloyd-Webber, musical, rock opera, «Jesus Christ Superstar», «Evita», «The Phantom of the Opera», Norman Jewison, Alan Parker, Joel Schumacher.

Одной из приоритетных тенденций, характеризующих развитие музыкального кинематографа на протяжении 1970–2000-х годов, является неуклонное возрастание роли и значения киномюзикла. Как полагают специалисты, художественный потенциал упомянутой жанровой сферы оказался наиболее созвучен мироощущению современной эпохи: «Сейчас настал момент нового воздействия музыки, момент физиологического воздействия, которое очень многое может дать кинематографу. Киномюзикл поэтому представляется... идеальным вариантом современного фильма. Здесь наиболее полно могут быть использованы все средства воздействия на зрителя» (Э. Артемьев); «это наше время: калейдоскопическое, заряженное разнообразными тяготениями. Здесь есть сведение всего к определенному стереотипу, сведение всего в одну таблетку с бесспорным действием. <...> Ведь это... должно быть демократичное произведение, дающее сильное эмоционально-биологическое впечатление» (А. Шнитке; цит. по: [3, 16–17]). С отмеченной актуализацией киномюзикла, несомненно, перекликается и ярко выраженное

главенство центробежности как своеобразной «доминанты» соответствующих жанрово-эволюционных процессов.

Впечатляющий диапазон художественных притязаний киномюзикла 1970–2000-х годов может быть продемонстрирован на различных образцах. Представляется показательным, в частности, сравнение киноэкранизаций ряда мюзиклов Эндрю Ллойда-Уэббера, чье творчество принадлежит к вершинным достижениям легкожанрового музыкального театра XX столетия. В числе выдающихся явлений музыкального искусства современности прочно утвердились такие произведения английского мастера, как «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы». Исходя из этого, можно признать закономерным неослабевающий интерес к сочинениям Ллойда-Уэббера со стороны авторитетных кинорежиссеров. Следует напомнить, что на протяжении примерно тридцати лет – с 1973 по 2004 годы – в прокат вышли четыре киноэкранизации мюзиклов и рок-опер Ллойда-Уэббера («Иисус», «Эвита», «Лики любви», «Призрак Оперы»), был выпущен целый ряд телевизионных и видеоверсий

его музыкально-театральных проектов. Естественно, в исторической перспективе художественная значимость упомянутых интерпретаций может оцениваться по-разному. Кроме того, аналитическое рассмотрение указанных киномузыкальных проектов позволяет выявить некоторые примечательные тенденции в развитии данного жанра, а также наиболее перспективные подходы к будущим экранизациям уэбберовских сочинений.

Первый из киномузыкальных проектов, о которых пойдет речь, – «Иисус Христос – Суперзвезда», воплощенный на киноэкране канадским режиссером Норманом Джуисоном в 1973 году. Названная экранизация изначально задумывалась как антипод шумевшей бродвейской постановки «Иисуса» – эклектичной, претенциозной, сверх всякой меры эксплуатирующей внешние эффекты. Джуисон намеревался, по его словам, бережно воссоздать художественную концепцию авторского тандема (Эндрю Ллойд-Уэббер – Тим Райс), сведя к минимуму сюжетно-драматургические и музыкально-композиционные «отклонения» от оригинала. Фактически же роль авторов прославленной рок-оперы в этой экранизации оказалась едва ли не номинальной, что вызвало у них откровенное неудовольствие (см.: [1; 2, 4]). В частности, специально сочиненная для будущего фильма новая песня «Then We Are Decided» (дуэт Анны и Кайафы) была исключена режиссером из окончательной версии. «Переработанная» оркестровка именитого Андре Превена исчерпывалась преимущественно малозначительными ретушами (хотя необходимость отграничить в этом плане экранизацию от театральной постановки оговаривалась Джуисоном заранее). Откровенно разочаровала Ллойда-Уэббера и Райса прямолинейная «актуализация» событий далекого прошлого (почерпнутые из арсенала 1970-х годов униформа и вооружение легионеров Рима, современные танки и штурмовая авиация, которые надвигаются на предателя Иуду, и т. д.; см.: [4]) в манере тогдашних политических репортажей о молодежных «бунтах» или хроник арабо-израильских военных конфликтов.

Главная же проблема заключалась в том, что режиссерская концепция представляла собой некий компромиссный вариант между музыкальным спектаклем, разыгрываемым на фоне «естественных» декораций, и музыкальным фильмом, предполагающим автономное изобразительное решение и соответствующую логику сопряжений между «реалистическим» и «условным» планами «единого киноповествования» (термины Л. Березовчук). Как отмечает современный исследователь, «...при

экранизации мюзикла... в качестве места действия была выбрана натура, не потребовавшая никакого преобразования, чтобы выглядеть для европейского зрителя экзотически условной, – пустыня и руины храма в Израиле. Помимо этого, в сценарии фильма используется ход, по которому герои евангельских событий – актеры по профессии. Это они разыгрывают в реальных “декорациях” – на натуре – сцены жизни и смерти Иисуса Христа. И по природе киноискусства, в его отличиях от искусства театра, реалистичность природы – места действия, в котором производились съемки фильма, – начинает преобладать над условностью сценария, расчлененного на музыкально-хореографические эпизоды. В результате актеры, как живые реальные люди, еще раз повторяют события Евангелия» [3, 22].

Особенно уязвимым, по мнению авторов мюзикла, оказался финал рассматриваемой киноверсии: «И вот режиссер в последний раз кричит: “Снято!”. Актеры избавляются от исторических костюмов, переодеваясь в современное платье. Мы возвращаемся к автобусу съемочной группы. Но что это? Где же исполнитель главной роли? В последний раз оборачивается Карл Андерсон (исполнитель роли Иуды. – Е.А.), провожая задумчивым взглядом распятого Тэда Нили (исполнителя роли Христа. – Е.А.), и присоединяется к группе. Автобус уезжает, оставляя Иисуса на кресте...» [8, 318]. Явная двусмысленность, присущая упомянутому финалу, его театральность на грани эпатажа, безусловно, противоречили намерению Ллойда-Уэббера и Райса подчеркнуть неиссякаемый трагический потенциал «вечного» сюжета [8, 319]. Именно поэтому, невзирая на внешний успех фильма «Иисус Христос – Суперзвезда» (он был удостоен ряда престижных кинопремий и номинировался на «Оскар»), композитор и либреттист в дальнейшем гораздо более позитивно оценивали видеофильм 2000 года, запечатлевший постановку Гейл Эдвардс.

Диаметрально противоположным образом складывалась история недавней экранизации «Призрака Оперы», осуществленной американским кинорежиссером Джоэлом Шумахером (2004). Роль композитора в данном проекте выглядела не просто значительной, но приоритетной. Ллойд-Уэббер выступил в качестве продюсера и одного из авторов сценария, преследуя при этом вполне конкретные цели: с необходимой полнотой осветить жизненную предысторию главных героев мюзикла и наметить пути дальнейшего продолжения сюжета (как известно, в этот период композитором уже был задуман сиквел «Призрака Оперы» – мюзикл

«Любовь не умирает никогда»). «Развернутая в фильме ясная логическая цепь стремительных событий держит в постоянном напряжении, придает произведению Уэббера еще большую стройность и совершенство. Здесь все от первого до последнего звука подчинено раскрытию тайны Призрака – единой сквозной линии двойственности, внутренней противоречивости Призрака, его преобразования-перерождения из монстра в Человека и великого сострадания к нему. Эта мысль, конечно, проведена в романе Г. Леру и, соответственно, мюзикле, но чрезвычайно углублена, укрупнена и усилена в фильме», – полагает отечественный музыковед [10, 41].

Между тем, в результате подобных «углублений» первоначальная концепция мюзикла, балансирующего на грани романтической мелодрамы и волшебной сказки, «готического» триллера и постмодернистского «театра в театре», оказалась отягощенной множеством «реалистических» мотивировок и бытовых подробностей. Лишь в малой степени приближаясь к «жизненной правде»¹, обновленный «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, дающих простор зрительской-слушательской фантазии и многочисленным интерпретациям знаменитого спектакля. Стремление Ллойда-Уэббера и Шумахера к исчерпывающей «понятности» сюжетных перипетий и подчеркнутое внимание к соответствующим «объяснениям» [6; 7] предопределило закономерную «внутрижанровую модуляцию» и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы.

В полном согласии с упомянутой идеей «реалистичности», режиссер насыщает видеоряд разнообразными (порой откровенно избыточными) деталями происходящего, «...вплетая в ткань сюжета все, что происходит за кулисами оперного театра, – штукатуров, реквизиторов, парикмахеров, декораторов, танцоров и певцов» (из интервью Шумахера накануне мировой премьеры фильма; цит. по: [7]). При этом отмеченное «изобилие», равно как и дидактически наглядная «синхронность кадров, движений, жестов с звучащей музыкой» [10, 41], отнюдь не всегда обусловлено логикой музыкально-драматургического развития, что представляется крайне желательным для киномюзикла. Режиссер, скрупулезно «иллюстрирующий» разнообразные хитросплетения сюжета, умудряется отодвинуть на периферию не только заведомое большинство новых музыкальных эпизодов, сочиненных

Ллойдом-Уэббером специально для фильма, но даже некоторые признанные «хиты» (например, оркестр «Примадонна» из финала 1 действия).

Более продуктивным оказался подход к экранизации рок-мюзикла «Эвита», предложенный британским режиссером Аланом Паркером (1996). С одной стороны, Паркер стремился в полной мере сохранить и развить социально-обличительные мотивы, доминирующие в театральной версии «Эвиты», с другой, – отстаивал трактовку будущего фильма как психологической драмы с «очень сильным политическим сюжетом», выдержанной в «строго драматическом» ключе. Декларируемый режиссером принцип максимальной достоверности и убедительности («Нужно, чтобы это оставалось реалистичным и правдивым на экране») предопределил особую роль объективного тона в сценарном повествовании. Расстановка же эмоциональных акцентов осуществлялась благодаря многообразному и гибкому взаимодействию музыкального и зрительного рядов: «То, что фильм строится на музыке, представляется сегодня совершенно естественным, поскольку с внедрением MTV выросло целое поколение, с которым следует общаться через музыку и картинки» (цит. по: [5, 41]). Строгая упорядоченность и логическая закономерность музыкальной драматургии способствовали усилению эмоционального воздействия на аудиторию целого ряда эпизодов, переосмысленных и переработанных Ллойдом-Уэббером и Райсом (например, «Requiem for Evita», «Another Suitcase in Another Hall» и др.).

Разумеется, повышенное внимание к музыкальному ряду отнюдь не равнозначно индифферентному отношению к словесному тексту. Показательна, в частности, коренная переработка песни «The Lady's Got Potential», осуществленная композитором и либреттистом по инициативе Паркера. Лаконичный и беспощадно меткий «политический репортаж», облеченный в оригинальную художественную форму, органично сочетается с нервной пульсацией рок-н-ролла (вокальная партия) и агрессивным напором маршевой ритмики (партия оркестра). При этом «...динамика, присущая музыкальному началу... активно влияет на временную организацию экранного изображения» [3, 12], что органически свойственно киномюзиклу и предопределяет безусловную убедительность композиционного решения данного музыкального номера «в духе видеоклипа». Впрочем, аналогичная «клиповость» заведомо присутствует в некоторых эпизодах театральной версии «Эвиты», благодаря чему режиссер соответствующим образом выстраивает визуальный ряд без каких-либо изменений в ряде

¹ Как справедливо замечает один из рецензентов, иллюзорность такого приближения более чем предсказуема: ведь фильм создан «...на основе мюзикла, который, о свою очередь, поставлен на основе книги... про театр» [9].

музыкальном. В качестве показательного примера можно упомянуть номер «Rainbow High», на протяжении которого калейдоскопическая смена кадров подчинена подобным же чередованиям разнохарактерных музыкальных фраз.

Значимость музыкального ряда в киноверсии «Эвиты» наглядно подтверждается кульминационной ролью, отводимой песне «You Must Love Me». Эта песня, созданная Ллойдом-Уэббером и Райсом специально для фильма, знаменует собой позитивное жизнеутверждающее разрешение трагедийных сюжетных коллизий. По замыслу режиссера, перед лицом неминуемо приближающейся смерти главная героиня открывает для себя единственную ценность человеческого существования – Любовь. Комментируя данную сцену киномюзикла, Ллойд-Уэббер подчеркивал: «Эва умирает, и она знает об этом. Одна из причин, почему она говорит: “Ты должен любить меня”, – это отчаяние. И она повторяет: “Ты должен любить меня, потому что ты всегда должен был любить меня”. Здесь за игрой слов, которые написал Тим Райс, скрывается большой смысл» (цит. по: [5, 41]). Убедительность данного художественного решения была подтверждена и Американской академией киноискусства, удостоившей в 1997 году песню «You Must Love Me» специального «Оскара» в номинации «Original Song» (песня, сочиненная для кинофильма).

Подытоживая сказанное, представляется необходимым заметить, что каждый из упомянутых киномюзиклов явственно корреспондирует с приоритетными тенденциями музыкального кинематографа определенного десятилетия. К примеру, в фильме «Иисус Христос – Суперзвезда» запечатлелись «эксперименты в стиле рок», характерные для соответствующих экранизаций 1970-х годов (достаточно упомянуть «Томми» К. Рассела, «Волосы» М. Формана, «Стену» А. Паркера и др.)². «Призрак Оперы» – своеобразный «шаг навстречу» голливудскому музыкальному кинематографу рубежа XX–XXI веков – стал наглядным подтверждением осязаемого кризиса, переживаемого жанром мюзикла в наши дни. Фильм «Эвита» продемонстрировал весьма плодотворное преломление некоторых особенностей историко-биографического кинематографа 1990-х годов (так называемых «байопиков»), etc.

Вместе с тем, и сегодня творчество Эндрю Ллойда-Уэббера представляет собой богатый материал для кинематографических интерпретаций. Допустимо предположить дальнейшее возрастание их количества и появление новых, оригинальных трактовок, переосмысливающих не только знаменитые сочинения Ллойда-Уэббера, о которых шла речь выше, но и менее известные проекты, чьи художественные достоинства пока еще не обрели подлинно убедительного воплощения на киноэкране.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Без подписи.] «Иисус Христос – Суперзвезда» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.timrice.narod.ru/2455.html>.
2. [Без подписи.] Музыкальное кино идет в наступление [о «Призраке Оперы» Дж. Шумахера] // Фильм. – 2004. – № 12. – С. 2–6.
3. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003.
4. Ботев А. Римейк Библии [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ekranka.ru/?id=f1222>.
5. Евдокимов А. Великолепный британец [об Э. Ллойде-Уэббере] // Медведь. – 1997. – № 5. – С. 37–41.
6. Елена ди Венерия. The Phantom of the Opera: Сравнение фильма Шумахера и мюзикла Уэббера [Электронный ресурс]. – URL: http://www.operaghost.ru/m_m_webber_retz.html.
7. Кузнецова М. «Призрак Оперы» [о фильме Дж. Шумахера] [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vostokinform.ru/antik/films/3458.html>.
8. Опрышко Е. «Иисус Христос – Суперзвезда» // Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 303–386.
9. Petrou. Поющие в катакомбах [о фильме Дж. Шумахера «Призрак Оперы»] [Электронный ресурс]. – URL: http://sqd.ru/movies/musical/the_phantom_of_the_opera.
10. Полупан Е. Тайна «Призрака оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера // Путь в большую науку: К 10-летию Диссертационного совета: сб. статей / ред.-сост. И. П. Дабаева, А. М. Цукер. – Ростов-н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2007. – С. 40–51.
11. Ханиш М. О песнях под дождем. – М.: Радуга, 1984.

² Вот почему трудно согласиться с М. Ханишем, который полагает, что фильм Н. Джуисона, «...снискав большой успех у публики, не оказал, однако, никакого влияния на развитие киномюзикла в целом» [11, 13].