

Д. С. ЖИВОВ

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ В КИНОМЮЗИКЛЕ



Музыкальное действие в кино – это внутрикадровое действие (актёрское представление или какое-либо иное внутрикадровое движение), соответствующее темпоритму музыкального сопровождения, а также монтаж отдельных кадров, соотносимый с указанным темпоритмом. Именно наличие или отсутствие музыкального действия позволяет отличать киномузику от фильмов других жанров. Безусловно, следует учитывать существование классификации, в соответствии с которой фильмы с музыкальным действием делятся на подкатегории сообразно стилю музыки, доминирующему в музыкальном сопровождении данной картины (фильм-рок-опера, фильм-оперетта и т. д.). Однако, по нашему мнению, в сфере массового искусства не существует объективных непреодолимых препятствий для сочетания внутрикадрового действия или монтажа любого характера и вида с любым стилем музыкального сопровождения; поэтому нам представляется возможным в ходе анализа музыкального действия в рассматриваемых фильмах именовать их обобщённо киномузиками. Ведь именно жанр киномузики, наряду с его театральным «собратом», в процессе своего развития на протяжении XX века эволюционировал от первоначального «звукового облика» (соотносящегося с такими произведениями, как «Певец джаза» и «Бродвейская мелодия 1929 года») к фактическому «универсализму», в частности, определяемому использованием различных стилей музыкального сопровождения. Эту же особенность отмечает Л. Березовчук, констатируя, что использование музыки и танца в мюзикле может быть любым [1, с. 14]. Соответственно, рассматривая в данной статье особенности музыкального действия в киномузиках, допустимо предположить, что представленные наблюдения могут быть соотнесены и с музыкальным действием фильмов, традиционно причисляемых к иным «стилевым группам» легкожанровых музыкальных кинокартин.

В границах сюжета, выступающего основой киномузики, музыкальное действие может являться профессиональным занятием для глав-

ных персонажей либо может быть использовано ими для ведения диалога или монолога. Оно может концентрироваться в пении, танцах и игре на музыкальных инструментах, сопутствующих музыкальному сопровождению или формирующих основной музыкальный ряд (к последнему варианту можно отнести все музыкальные сцены в фильме «Одержимость», США, 2014, режиссёр Д. Шазелл), либо в привлечении «нетрадиционных» предметов и природных стихий в качестве музыкальных инструментов (так, в музыкальном номере «Поцелуй девушку» из «Русалочки», США, 1989, режиссёры Р. Клементс и Дж. Маскер, используются панцири черепах, стрекочущие кузнечики и шумы ветра в тростниковых зарослях). Ещё одним видом музыкального действия является ритмическая организация визуального ряда (соединение отдельных кадров или построение соответствующего движения внутри кадра) под музыкальное сопровождение, не включающее в себя пение, танцы и игру на музыкальных инструментах. Ярким примером такого музыкального действия является открывающая фильм «Весь этот джаз» (США, 1979, режиссёр Б. Фосс) сцена, которая включает в себя ритмичную последовательность кадров с утренними ритуалами главного героя. Экспонируемая жизнь данного персонажа сама по себе ритмизована и наполнена музыкой, а границы между его профессиональной деятельностью и бытом не существуют: жизнь предстаёт здесь непрерывной болезненной пульсацией.

Различные формы музыкального действия могут быть объединены в рамках одной сцены. Так, в большинстве музыкальных сцен «Вестсайдской истории» (США, 1961, режиссёр Р. Уайз, хореограф-постановщик Дж. Роббинс) танцевальное действие с участием главных персонажей сопровождается их же пением. А, к примеру, музыкальный номер «До-ре-ми» из «Звуков музыки» (США, 1965, режиссёр Р. Уайз) начинается с игры главной героини на гитаре, сменяющейся пением и танцем. При этом обстоятельства, в которых возникает и разворачивается музыкальное действие, могут быть практически любыми.

Так, фильм «Отверженные» (США, Великобритания, 2012, режиссёр Т. Хупер) открывается музыкальной сценой, построенной вокруг каторжных работ, «Чем дальше в лес...» (США, 2014, режиссёр Р. Маршалл) – музыкальным действием, сопровождающим рутинный деревенский быт; в «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (Великобритания, США, 1975, режиссёр Дж. Шармен) музыкальное действие сочетается с научным экспериментом и оргией, в «Суини Тодде, демоне-парикмахере с Флит-стрит» (США, Великобритания, 2007, режиссёр Т. Бёртон) – с процессом жестокого убийства, в «Д'Артаньяне и трёх мушкетерах» (СССР, 1979, режиссёр Г. Юнгвальд-Хилькевич) – с погонями и драками, во «Всём этом джазе» – с экзистенциальным внутренним монологом главного героя, в «Томми» (Великобритания, 1975, режиссёр К. Рассел) – с лечением психического заболевания ребенка, в «Волосах» (США, 1979, режиссёр М. Форман) – с политическими протестами.

Размышляя по поводу роли музыки в кино, В. Дашкевич замечает, что «музыка должна звучать либо тогда, когда вы начинаете какую-то игру и показываете это, либо когда эмоции человека достигают такого состояния, что это происходит естественно, и вы видите, что у него в душе “заиграли скрипки”» [2, с. 23]. А С. Эйзенштейн пишет о способности музыки эмоционально доказывать то, что недоказуемо другими средствами [3, с. 252]. Эти тезисы позволяют уяснить логику использования персонажами музыкального действия: при обнаружении малоэффективности немusикального действия в процессе достижения определённой цели, а также для преодоления некоего «эмоционального порога», после которого персонаж теряет физическую способность общаться или выражать свои мысли и чувства в мире каким-либо иным способом, помимо указанного музыкального действия. В качестве эпизодов, на протяжении которых музыкальное действие инициируется сознательно, как игра или средство, альтернативное малоэффективному немusикальному действию, можно назвать сцены с музыкальными номерами «До-ре-ми» и «Мои любимые вещи» из «Звуков музыки» (в каждом номере главная героиня использует музыкальное действие для укрепления контакта с детьми в процессе игры, чего не позволяли ей добиться немusикальные средства), а также сцену с музыкальным номером «Америка» из «Вестсайдской истории» (ироничное и игривое подначивание друг друга латиноамериканскими парнями и девушками, возникающее, когда идеологический спор между ними немusикальной плоскости исчерпывает себя, однако желание спорить остаётся). Введение же музыкального действия при достижении веду-

щим персонажем сцены определённого эмоционального порога, после которого дальнейшее общение с другими персонажами или с самим собой (внутренний монолог) какими-либо иными способами становится невозможным, – это универсальная ситуация для различных типов киномузыкальных: «мюзиклов подмостков» (например, сцена «Я пою под дождём» из «Поющих под дождём», США, 1952, режиссёр С. Донен), сказочных мюзиклов (сцена «Целый новый мир» из «Аладдина», США, 1992, режиссёры Р. Клементс и Дж. Маскер) и мюзиклов, в которых музыкальное действие является способом общения для главных персонажей (например, музыкальный номер «Констанция» из «Д'Артаньяна и трёх мушкетёров»). Для «мюзиклов подмостков» типовым является реалистическое обоснование музыкальных номеров – это могут быть плановые выступления и репетиции. Как резонно отмечает Р. Альтман, уже в самом ритме жизни персонажей может присутствовать танец [4, р. 307]. В качестве примера здесь допустимо назвать открывающую фильм «Весь этот джаз» музыкальную сцену с утренними ритуалами главного героя. Наконец, не требуется специфического повода для инициирования музыкального действия в мюзиклах, где персонажи общаются исключительно с помощью пения («Шербургские зонтики», Франция, 1964, режиссёр Ж. Деми) или «Иисус Христос – Суперзвезда» (США, 1973, режиссёр Н. Джуисон), либо в мюзиклах, где все физические действия персонажей представляют собой танцы («Бал», Франция, Италия, Алжир, 1983, режиссёр Э. Скола), поскольку в таких мюзиклах у персонажей нет иного способа общения и выражения собственных мыслей и чувств, кроме музыкального действия.

Музыкальное действие всегда включает в себе акцентированную и усиленную музыкой интонацию. Как отмечает В. Дашкевич, именно на уровне интонаций общаются человеческие подсознания [2, с. 17]. Поскольку логические мотивировки присущи уровню сознания, а не подсознания, то информация, направляемая зрителю посредством интонации музыкального действия, может быть воспринята зрителем только с доверием. Логические «фильтры», призванные выявлять глубинный «второй план» смыслополагания, в этом процессе передачи информации не участвуют. Фактически это означает, что персонаж мюзикла может репрезентировать через музыкальное действие только свою искреннюю позицию, всегда напрямую обозначая свои жизненные ценности. Даже если в рамках музыкального действия реализуется какая-то «двойная игра», персонаж не может скрыть от зрителя собственное лицемерие. Так, в «Пинок-

кио» лис Честный Джон и кот Гидеон открыто демонстрируют зрителю всем своим поведением, что они увлекают доверчивого Пиноккио в ловушку. Если бы эти антагонисты не позволили бы зрителю в рамках музыкального действия подвергнуть сомнению искренность провозглашаемых ими намерений относительно помощи Пиноккио и неподдельного восхищения актёрской профессией, то в дальнейшем никакие дополнительные внешние действия не позволили бы доказать, что названные персонажи лгали, что их жизненные ценности – иные. Как полагает Дж. Вулфорд, искренность поющего персонажа объясняется, прежде всего, исторически сложившимся «негласным пактом между автором, персонажем и зрителем» [6, р. 47]. Однако у этого «пакта» может быть и логическое обоснование: любое дополнительное к первичному музыкальное действие, реализуемое персонажем, будет восприниматься зрителем с одинаковой степенью доверия (напомним, что логический «фильтр», способный снизить уровень доверия, в этом процессе передачи информации от экрана к зрителю отсутствует); соответственно, дополнительное музыкальное действие, концентрируемое (в противовес первичному музыкальному действию) на каком-либо ином отношении персонажа к одной и той же фундаментальной ценности, может быть воспринято лишь как чужеродное, не связанное с информацией из первичного блока. Таким образом, характер персонажа, который в различных музыкальных действиях будет выражать отличающиеся друг от друга отношения к главным ценностям излагаемой истории, может быть воспринят зрителем исключительно как непоследовательный. Однако при невозможности определить характер отношения героя к фундаментальным ценностям, оказывается невозможным оценить и другое: каков для него исход конкретной ситуации – позитивный или негативный? Это фактически исключает возможность сопереживания такому персонажу, поскольку развитие драматических ситуаций с его участием будет крайне затруднительно расшифровать.

Источник музыки в музыкальном действии может непосредственно находиться внутри кадра (музыкальные инструменты, звуковоспроизводящие устройства, звуки природы, сами по себе звуки пения и танца без дополнительного аккомпанемента) или вне кадра, но при этом упомянутое действие подразумевает логическое обоснование, исходящее из конкретной истории, либо отсутствие логической мотивировки с точки зрения реальности. Так, Дж. Фойер отмечает, что на протяжении ряда танцевальных сцен в «Грязных танцах» источник звука в кадре отсут-

ствует, но зрителю не составляет труда самому воссоздать общую картину, поняв, каким образом могла бы появиться музыка в той или иной сцене [5]. В противном случае музыка может представлять собой «озвученную интонацию» подсознания (или «души») определённого героя – индивидуального (поглощённость любовью в музыкальном номере «Мария» из «Вестсайдской истории») или коллективного (всеобщее ироничное отношение к национальным позитивно-ценностным стереотипам в музыкальном номере «Америка»), наделяемого ведущей ролью в данном эпизоде.

Дж. Вулфорд предлагает дифференцировать музыкальные сцены (см.: [6, с. 71]) исходя из того, осознаёт ли главный персонаж, что он участвует в музыкальном действии (все музыкальные эпизоды из «Кабаре», США, 1972, режиссёр Б. Фосс), или не обнаруживает такой осведомлённости (музыкальные сцены из «полномасштабных» песенных и танцевальных мюзиклов, персонажи которых в процессе общения и выражения мыслей и чувств не располагают альтернативами музыкальному действию). Разумеется, именно степень осознания этого факта определяет силу и скорость изменений эмоционального состояния главных персонажей, равно как их отношение к главным ценностям излагаемой истории, коль скоро участие логического «фильтра» персонажей тормозит все перечисленные процессы. Так, в «мюзиклах подмостков» на протяжении музыкальных сцен, где персонажи ни на секунду не забывают, что они заняты работой, логичность и ответственность за свои поступки не могут внезапно «исчезнуть», – это неизбежно накладывает ограничения на внешние действия и степень откровенности в выражении героями своих заветных чувств и мыслей. В «полномасштабных» же песенных или танцевальных мюзиклах персонажи не тяготеют законами, ответственностью и логикой внесценического мира, без каких-либо ограничений выражая собственные чувства и мысли (что происходит, к примеру, во всех экранизациях мюзиклов Эндрю Ллойда-Уэббера, таких как «Иисус Христос – Суперзвезда» или «Эвита», США, 1996, режиссёр А. Паркер, «Призрак Оперы», Великобритания, США, 2004, режиссёр Дж. Шумахер).

Музыкальное действие может разворачиваться практически в любой локации: на многочисленных музыкальных подмостках, на городских улицах («Вестсайдская история» или «Соломенная шляпка», СССР, 1974, режиссёр Л. Квинихидзе), в сельской местности («Весёлые ребята», СССР, 1934, режиссёр Г. Александров, «Свинарка и пастух», СССР, 1941, режиссёр И. Пырьев, «Оклахома!», США, 1955, режиссёр Ф. Циннеман),

в диком лесу («Тарзан», США, 1999, режиссёры К. Бак и К. Лима, «Книга джунглей», Великобритания, США, 2016, режиссёр Дж. Фавро), на производстве («Белоснежка и семь гномов», США, 1937, главный режиссёр Д. Хэнд, «Отверженные», под водой («Русалочка», США, 1989, режиссёры Р. Клементс и Дж. Маскер), в космосе («Семья Джетсонов», США, 1990, режиссёры Дж. Барбера и У. Ханна), и т. д.

Отметим, что в музыкальных сценах действие, развивающееся непосредственно под музыку, может быть подчинено музыке (пластически и ритмически) полностью или частично. Первый вариант представлен в сценах, на протяжении которых все персонажи, включая «зрителей», являются непосредственными участниками музыкального действия. Вторым вариантом характеризуется тем, что часть персонажей, присутствующих в сцене с музыкальным действием, абстрагирована от последнего. В качестве примера можно привести сцену из фильма «Танцующая в темноте» (Дания, 2000, режиссёр Л. фон Триер), где впервые показывается повседневный труд главной героини на заводе. Она поёт, и её рутинные действия в рамках служебных обязанностей оказываются ритмически подчинёнными исполняемой музыке. Заметим, что работники завода, окружающие героиню, не обращают никакого внимания на эту музыку: ритм их деятельности предельно механистичен и мотивирован только логикой производственного процесса. Фактически в данной сцене одновременно сосуществуют реальный (внемusикальный) мир и «мир фантазии» (в котором действие обусловлено музыкой), что позволяет автору наглядно зафиксировать границу, пролегающую между названными мирами («мир фантазии» в «Танцующей в темноте» охватывает исключительно «виртуальное пространство», рождённое воображением и творческой натурой главной героини), и благодаря их контрастному сопоставлению, благодаря различиям их ценностей – достичь мощного антагонистического эффекта. Соответственно, основной драматургической функцией такого рода эпизодов становится выявление и максимальная «заострённость» конфликта между силами, представляющими музыкальный и внемusикальный миры.

Как отмечает В. Дашкевич, «музыкальный номер только тогда сделан хорошо, когда зритель смотрит его с нарастающим интересом»

[2, с. 17]. И если в целом «нарастающий интерес зрителя» к изображаемым событиям обеспечивается развитием основного конфликта данной сцены, то для внешнего музыкального действия, в структуре которого имеются повторяющиеся элементы (припев, отдельные танцевальные движения и т. п.), целесообразно предусмотреть специфическую прогрессию усложнения. Последняя может способствовать поддержанию зрительского внимания к исполняемому музыкальному номеру, даже если бы он был показан вне общего драматургического контекста. Одним из путей, обеспечивающих построение такой прогрессии, может явиться возрастание технической сложности музыкального действия – постепенное вовлечение всё большего количества участников (заключительный музыкальный номер из «Грязных танцев»), насыщение дополнительными виртуозными элементами как танцевальной партии («Принц Али» из «Аладдина»), так и вокальной («Призрак Оперы» из одноимённого фильма). Ещё один вероятный способ характеризуется нагнетанием неблагоприятных внешних обстоятельств, всё более и более затрудняющих процесс реализации музыкального действия персонажами (показательный пример – требование дирижёра из «Одержимости» ускорить темп, многократно адресуемое музыкантам ансамбля).

Подводя итог вышеизложенным наблюдениям, кратко сформулируем основные выводы:

1. Музыкальное действие потенциально может разворачиваться в любой локации или драматургическом контексте.

2. Музыкальное действие может быть инициировано значимым для данного персонажа преодолением «эмоционального порога», сознательным поиском более эффективной альтернативы внемusикальному действию, содействующей достижению поставленной цели, а также привычными (неосознанными) проявлениями характера определённого персонажа и реалистически моделируемыми обстоятельствами.

3. Персонажи мюзикла в музыкальных номерах всегда выражают свои искренние мотивы и намерения.

4. Действие в музыкальной сцене может быть подчинено музыке полностью либо частично. Последний вариант может быть использован для усиления конфликта между представителями «музыкального» и «внемusикального» миров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИТ, 2003. 92 с.
2. Дашкевич В. Музыка и кино. М.: ВГИК им. С. Герасимова, 2001. 48 с.
3. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 702 с.

4. Altman R. The American Film Musical. Bloomington: John Wiley and Sons, 1988. 400 p.
5. Feuer J. Is «Dirty Dancing» a Musical? URL: http://www.academia.edu/3420358/Is_Dirty_Dancing_a_Musical.
6. Woolford J. How Musicals Work: And How To Write Your Own. London: Nick Hern Books, 2012. 320 p.

REFERENCES

1. Berezovchuk L. Zhanrovyy kanon mjuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god [The Genre Canon of Musical in Foreign Cinema from 1972 to 2002]: educational supply. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Cinema and Television, 2003. 92 p.
2. Dashkevich V. Muzyka i kino [Music and Cinema]. Moscow: All-Russian State S. Gerasimov Institute of Cinematography, 2001. 48 p.
3. Eizenshtein S. Izbrannyye proizvedeniya [Selected Works]: in 6 Vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1964. Vol. 3. 702 p.

4. Altman R. The American Film Musical. Bloomington: John Wiley and Sons, 1988. 400 p.
5. Feuer J. Is «Dirty Dancing» a Musical? URL: http://www.academia.edu/3420358/Is_Dirty_Dancing_a_Musical.
6. Woolford J. How Musicals Work: And How To Write Your Own. London: Nick Hern Books, 2012. 320 p.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ В КИНОМЮЗИКЛЕ

Музыкальное действие – специфический элемент, обязательный для киномюзикла. Именно его присутствие отличает фильмы данного жанра от кинокартин, принадлежащих другим жанрам. Очевидно, что детальное понимание функций, типов и свойств музыкального действия является значимой предпосылкой для продуктивной работы сценариста в сфере киномюзикла. Автором данной статьи представлен опыт систематизации опубликованных ранее аналитических наблюдений о музыкальном действии в киномюзиклах, а также рассмотрены некоторые примеры упомянутого действия из широко известных киномюзиклов. Это позволяет осветить его сущностные композиционные и содержательные особенности, роль в драматургии целого, и т. д. Особое внимание уделяется принципам, в соответствии с которыми музыкальное действие может быть инициировано в структуре киномюзикла. Ис-

следователем обозначены основные варианты инициирования музыкального действия персонажами. Кроме того, характеризуются функциональные возможности музыки, позволяющие создателю картины обращаться к зрителю на подсознательном эмоциональном уровне, минуя логические «фильтры». Рассматриваются возможные подходы к реализации внутри- и закадровых «источников» музыкального действия. Описывается драматическая структура музыкальной сцены, намечаются оптимальные пути развития драматического действия в музыкальной сцене, исходя из полного или частичного подчинения указанного действия музыкальным закономерностям. В заключительном разделе статьи обозначаются основные черты музыкального действия в киномюзиклах.

Ключевые слова: музыкальный кинематограф, киномюзикл, музыкальное действие, киносценарий, музыкальная сцена в киномюзикле.

MUSICAL ACTION IN FILM MUSICAL

Musical action is a specific element which is obligatory for film musical. It is exactly a presence of musical action differs film musicals from mov-

ies of other genres. It is obvious that detailed understanding of functions, types and characteristics of musical action is a remarkable precondition for

a productive work of a script writer in the sphere of film musical. The author of the article proposes a trial of systematization conformably to published analytic observations about musical action in appropriate movies and scrutinizes some examples of the mentioned action from well-known film musicals. It furthers to elucidate the essential composition and substantial features of this action, its role in the dramaturgy development of a whole, etc. A special attention is given to principles of initiating musical action in a film musical. The researcher emphasizes basic variants of initiating musical action by the characters of the film. Furthermore the functional potentialities of music which enable the author to

appeal to a spectator on a subconscious level setting aside the «filter» of logic thinking are described. The possible approaches of on-screen and off-screen music sources realization are examined. The dramatic structure of a music scene is defined by the researcher, and optimum variants of dramatic action development in a musical scene are outlined, proceed from total and non-total submission of the named action to the music appropriateness. The general characteristics of the musical action in film musicals are generated in the conclusion of the article.

Key words: music cinema, film musical, musical action, film script, music scene in a film musical.

Живов Дмитрий Сергеевич

аспирант кафедры драматургии кино

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова

Россия, 129347, Москва

e-mail: dszhivov@mail.ru

Zhivov Dmitry S.

postgraduate student at the Department of Film Dramaturgy

All-Russian State S. Gerasimov Institute of Cinematography

Russia, 129347, Moscow

e-mail: dszhivov@mail.ru

