

Санкт-Петербургский государственный университет

БОНДАРЕВ Алексей Алексеевич

Guilty pleasure как новый концепт киноведения:

байопик-мюзикл: поэтика гибридного жанра

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2020 *«Арт-критика»*

Научный руководитель: Старший
преподаватель кафедры
междисциплинарных исследований
и практик в области искусств
Санкт-петербургского
Государственного Университета,
кандидат филологических наук,
Двинягина Жамила Рузмаматовна

Рецензент: Кандидат
искусствоведения, доцент кафедры
иностранных языков Российского
Государственного Института
Сценических Искусств, Усаченко
Наталья Алексеевна

Санкт-Петербург

2022

Содержание

Введение	4
Глава I. Байопик	8
1.1 Биографический жанр в западном кинематографе	8
1.2 Исторический контекст и развитие жанра	10
Глава II. Мюзикл	20
2.1 Проблематика жанра в кино	21
2.2 Исторический контекст и развитие жанра	22
2.3 Элементы жанрового канона и его особенности в киномюзикле	33
Глава III. Байопик-мюзикл: поэтика гибридного жанра	49
3.1 Актуальность нового поджанра кино. Проблематика	49
3.2 Анализ поэтики нового гибридного жанра	50
Заключение	64
Библиография	66
Фильмография	68
Приложения	73

“Идеальные танцы неидеальных людей”

Введение

Проблематика такого явления, как “Guilty pleasure” или по-русски “Постыдное удовольствие” настолько же интересна, насколько и мало изучена. Познакомившись сначала с данным понятием на занятиях по поэтике кино, а в дальнейшем с работой Зигмунда Фрейда “Художник и фантазирование”¹, мы заинтересовались этой темой и захотели посвятить данную работу изучению природы и влияния данной концепции восприятия на синефилию и кинематограф в целом.

Однако, изучив достаточное количество литературы, мы пришли к выводу, что данная тема в большей степени является социальным явлением, рассматривать которое в контексте кино несущественно и в большей степени относится к реципиенту, то есть к зрителю, нежели к самому произведению. Тем не менее, интерес не пропал и мы стали искать возможность поработать с данной темой в другом ракурсе.

Будучи по первому образованию актером и, в частности, артистом мюзикла, я часто наблюдал в театральном сообществе отношение к мюзиклу, как к легкому и поверхностному жанру. То есть для некоторых людей этот жанр вполне соответствует статусу “guilty”. Изучив жанр мюзикла в кино, я обнаружил интересный виток развития этого жанра в последние годы, а именно - мюзиклы-биографии, или иначе “байопик-мюзикл”.

Актуальность исследования

Биографические фильмы и исторические драмы высоко ценятся как киножанр в СМИ и кинематографическом сообществе, и этот жанр постоянно лидирует в номинациях на различных премиях. Это можно подкрепить хотя бы тем фактом, что за последние 11 лет Оскар за “Лучшую мужскую роль”

¹ См.: Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. -400 с.

семь раз получали актеры, исполнившие роли реальных исторических личностей².

В 2014 году на 86-й церемонии вручения премии "Оскар" пять ("12 лет рабства", "Капитан Филлипс", "Далласский клуб покупателей", "Филомена" и "Волк с Уолл-стрит") из девяти номинантов на "Лучший фильм" были историческими или биографическими драмами, основанными на реальных событиях, а шестой ("Афера по-американски") был основан на реальных событиях.

Исследовательница жанра И. Морозова считает, что биографический жанр является одним из самых влиятельных в настоящее время. Обращаясь к историческим фактам и реально существовавшим личностям, он конструирует новый кинематографический миф, в который публика верит. "И в этом смысле по силе воздействия байопика на современное массовое сознание, восприятие и осмысление истории, с ним не может сравниться ни один другой кинематографический жанр"³.

Вот почему изучение разбора отличительных черт и истории этого жанра так актуально, и помогает определить особенности зрительского восприятия и воздействие жанра на кино сегодня.

Фильмы-мюзиклы также не обходят внимание зрителей и критиков, если и не за счет драматургии ("Ла-Ла Ленд" (2016)), то за счет ярких номеров и запоминающихся песен ("Бурлеск" (2010) и "Мамма Миа!" (2008)).

Но помимо классического музыкального фильма все чаще можно встретить довольно сложный и редкий жанр, объединивший мюзикл с биографией.

² См.: The Academy of Motion Picture Arts and Sciences // The Official Academy Awards Database. URL: <https://awardsdatabase.oscars.org/> (дата обращения: 14.04.2022).

³ См. Морозова И.В. Жанровые модели игрового биографического фильма: на материале кинематографа США 1930-х - 2010-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03./ И.В. Морозова.–М., 2018. С.115.

Фильмы гибридного жанра байопик-мюзикл также стали пользоваться успехом. “Рокетмен”, “Величайший шоумен” и “Tick, tick... BOOM!” стали для многих свежим глотком воздуха среди однотипных и довольно сухих историй о сложных судьбах больших художников или общественных деятелей.

Но этот тренд строится на совмещении довольно различных по своей природе жанров. И байопик, и мюзикл существуют уже давно со своими канонами и правилами. Новый гибридный жанр объединяет их условности, и таким образом вызывает ряд вопросов, на которые мне предстоит ответить в данной работе.

По нашей **гипотезе**, смешение жанра мюзикла с жанром байопика породило специфический поджанр, обладающий стабильными закономерностями поэтики.

Жанровому гибриду мы уделим особое внимание. Но прежде нашей **задачей** станет определение исторического контекста обоих жанров-первооснов, их жанровой природы, чтобы понять, откуда берет истоки новый поджанр.

Наша **цель**: описать новый жанр-гибрид.

То, как столь различные по своей природе жанры соединяются, - необычно само по себе. Жанровый канон мюзикла, например, заключается в том, что почти неизбежно песня останавливает ход повествования, дополняя реальность фильма другой - “мюзикловой” реальностью. Она рифмованная, она - вспышка. Это формулирование чувств, эмоций. «Блокировка времени».

Байопик же пытается найти логику в истории героя, мифологизировать его образ за счет интересного драматического, эмоционального рассказа о его жизни.

Новый жанр создает новый миф, по-новому объединяя каноны чистых жанров мюзикла и биографии.

Поэтому, как нам кажется, уточнение гибридного жанра несет в себе **новизну и научную значимость**, и для этого на примере картин последних лет мы определим рамки жанра, его поэтические особенности и сходства между разными его представителями.

Важно также понять различия между жанром музыкального байопика, в котором музыка выступает следствием жизни музыканта, историю которого рассказывает фильм, и где музыкальные номера несут лишь фабульную функцию, являясь реалистичными и показывая одно из многих проявлений деятельности героя (с тем же успехом, многие номера можно упустить или вообще рассказывать о музыканте как, в первую очередь, о личности, взяв определенный период его жизни, в котором творчество имело меньшее значение, как, например, в фильме «Стать Джоном Ленноном», где показан период жизни Леннона до “The Beatles” и славы, и в котором музыкальных номеров очень мало), и жанром мюзикла, в котором присутствие музыкальных номеров обязательно по канону и является определяющим.

Для этого мы разбираем такое понятие, как “диегетический номер”, определяя, какую роль играет этот жанровый канон в музыкальном кино, таким образом одной из **задач** в данном исследовании станет прояснение законов жанра мюзикла для человека, незнакомого с материалом.

В практической части проводится анализ свойственных подобным фильмам качеств, и таким образом выводятся границы этого понятия.

Объектом исследования станут фильмы “Величайший шоумен” (2017), “Рокетмен” (2019), “Tick, tick... BOOM!” (2021) и некоторые другие фильмы.

Структура работы.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, а также библиографического и фильмографического списков и приложения.

Глава I. Байопик

1.1 Биографический жанр в кино

Биографические фильмы (байопики) являются одним из ведущих и популярных жанров в мировой киноиндустрии. Различные киноведы изучают интерес авторов и зрителей к необычным судьбам реальных людей, считая, что он характерен как для массового, так и для независимого кинематографа. Об этом, в частности, пишут такие исследователи жанра, как Дж. Кастен⁴, Д. Бингхэм⁵, Рик Олтман в работе «Фильм/Жанр»⁶, а также Эллен Чешир в книге «Bio-Pics: a life in pictures»⁷, Иэн Инглис⁸ и другие.

Так, по мысли И. Морозовой, универсальность кинобиографий решает целую цепочку стоящих перед кино-ремесленниками стратегических задач — от

⁴ См. Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992.

⁵ Bingham D. Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre. Rutgers University Press, 2010.

⁶ См. Altman R. Film/Genre. London: BFI, 1999.

⁷ См. Cheshire E. Bio-pics: A Life in Pictures. Wallflower Press, 2014.

⁸ См. Inglis I. Popular music history on screen: the pop/rock biopic // Popular Music History, 2(1), 2007. –p.77–93. –URL: <https://journal.equinoxpub.com/PMH/article/view/13783> (дата обращения: 17.04.2022).

такой простой и явно очевидной, как создание коммерчески успешного произведения, обладающего весомой художественной ценностью, до такой масштабной, как формирование национальной идентичности и общей культурной памяти.

Фильмы, посвященные историческим темам и личностям, вызывали интерес публики на протяжении большей части двадцатого века... Критики исторических фильмов признают, что голливудская версия прошлого может оказать значительное влияние на зрителей. Драматические фильмы, в которых известные звезды играют роли исторических персонажей, а яркие сцены прошлого представлены с помощью сложной кинематографии, могут произвести сильное впечатление. Исторические фильмы помогают формировать мышление миллионов людей⁹.

В наши дни фильмы-биографии занимают в кинопродукции США одну из лидирующих позиций. Это подтверждается и большим количеством фильмов этого жанра в кинопрокате, и кассовыми сборами, что мы видим по данным портала IMDb.com (музыкальный байопик «Богемская Рапсодия» (2018) стал самым кассовым биографическим фильмом в истории), и количеством номинаций, которые каждый год получают фильмы этого жанра («Король Ричард», «Белфаст», «Быть Рикардо», «Спенсер» (все 2021), «Джуди» (2019), «Богемская Рапсодия» (2018), «Жизнь в розовом цвете» (2007), «Переступить черту» (2005), «Тоня против всех» (2017), «Вселенная Стивена Хокинга» (2014) - все эти фильмы принесли исполнителям главных ролей победу или номинацию на Оскар в номинации «Лучший актер» или «Лучшая актриса».

По мнению И. Морозовой, это явление закономерно, так как исследуемый жанр «отображает неотъемлемую часть облика американского

⁹ См. Toplin R. History by Hollywood. Illinois: University of Illinois Press, 2010. P. 113.

общенационального сознания — история о «человеке, который сделал себя сам» (“self-made man”) и культ успеха»¹⁰.

Байопик (от англ. biopic ← biographical picture, фильм-биография) по определению исследователя жанра Дениса Бингхэма, это «произведение киноискусства, посвященное жизни и деятельности исторического персонажа — политика, военачальника, представителя науки и культуры»¹¹.

Несмотря на почтенную историю данного жанра и его популярность сегодня, западные киноведы длительный период времени не принимали во внимание этот жанр как независимый и значимый, имеющий индивидуальные поэтические особенности. Более того, в своем исследовании историк жанра И. Морозова пишет, что сам термин «байопик» достаточно долгое время считался поверхностным, «извращающим историческую действительность и выжимающим все соки из истории в целях эскапистского развлечения»¹².

Тем не менее, интерес американских кинематографистов к фильмам-биографиям говорит как об особом положении байопика как жанра, так и о его динамичной, эволюционирующей природе.

1.2 Исторический контекст и развитие жанра

Появление и совершенствование жанра кинобиографии связано с литературной традицией жизнеописания, откуда многое позаимствовано.

Светские биографии, эпос и национальная мифология оказали значительное влияние на развитие биографических фильмов. Его образцовой версией стала американская вариация в своем классическом образе, который сложился в

¹⁰ См. Морозова И.В. Жанровые модели игрового биографического фильма: на материале кинематографа США 1930-х - 2010-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03./ И.В. Морозова.–М., 2018. С.172.

¹¹ См. Bingham D. *Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre*. Rutgers University Press, 2010. P.309.

¹² См. Морозова И.В. Жанровые модели игрового биографического фильма: на материале кинематографа США 1930-х - 2010-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03./ И.В. Морозова.–М., 2018. С.209.

Голливуде во времена расцвета студийной системы. В данной работе мы и будем заниматься преимущественно американским кинобайопиком.

Фильм-биография появился как поджанр исторического кино и стал развиваться, часто переплетаясь с другими жанрами, рождая гибриды и ища новые способы мифологизации исторических персонажей. Режиссеры пользовались различными приемами, создавая свою кинематографическую реальность в байопиках, часто прибегая к художественному вымыслу, дабы добиться большей драматичности.

Некоторые исследователи, изучая вопрос фактологической точности в биографическом и историческом кино, считают что авторы могут отходить от абсолютной исторической достоверности в угоду своему художественному замыслу. Иэн Инглис представляет следующие три идеи того, к чему стремятся биографические фильмы:

1. Представить точную картину реальности, более или менее правдоподобное изложение исторических событий.
2. Создать версию истории, которая может быть субъективной, идиосинкразической, предвзятой.
3. Создание коммерчески привлекательного продукта, в котором вопросы фактической точности считаются несущественными¹³.

Впервые фильмы-биографии возникли в самом начале существования кино. Еще в конце XIX века во Франции Жорж Мельес снял картину «Жанна д'Арк» (1899). В ней жизнь великой “спасительницы Франции” была показана от момента видения пришедшего к ней духа одного из Апостолов и до сожжения на костре.

¹³ См. Inglis I. Popular music history on screen: the pop/rock biopic // Popular Music History, 2(1), 2007. –p.77–93. –URL: <https://journal.equinoxpub.com/PMH/article/view/13783> (дата обращения: 17.04.2022).

Подобно любому классическому жанру, американский фильм-биография проходит определенные этапы развития, рождая на каждом из них различные формы и образы.

Жизнеописание или же парадный портрет-мелодрама стал первой, классической формой байопика в американском кино, наиболее распространенной в период студийной эры («Дизраэли» (1929), «Авраам Линкольн» (1930), «Вольтер» (1933), «Королева Кристина» (1933), «Кардинал Ришелье» (1935), «Повесть о Луи Пастере» (1936), «Молодой мистер Линкольн» (1939) и др.). Эти формы и образы просуществовали без изменений до начала 50-х годов XX века и оказали крайне важное влияние на весь последующий путь развития данного жанра и его эволюцию в американском кино. Именно они определили специфические особенности жанра биографического кино, существующие и сегодня.

В пору своего становления американский байопик был средством воплощения, в первую очередь, продюсерского осмысления биографии той или иной известной личности, в основном посредством крайней стандартизации киноповествования и эксплуатации образа занятой в главной роли кинозвезды. По сути, байопик служил идеальным инструментом для бесперебойного существования студийной системы и столь характерного для нее звездного конвейера. В силу этого, в период с 1927 по 1960 год байопики стали основной продукцией большинства крупных студий. Согласно Д. Кастену, в эти годы было снято около трехсот картин данного жанра¹⁴. Яркой чертой подобной формы американского байопика стала компиляция разрозненных эпизодов биографии персоналии в единое, крайне упрощенное, а порой откровенно схематичное, целое. Так появилось важное противоречие, характерное форме современного байопика, - рассказ об уникальности

¹⁴ См. Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992. P.137.

человека и событиях его биографии по шаблону, в рамках которого «величие является универсальным, а различия имеют регулируемые границы»¹⁵.

Характерной особенностью этой персонифицированной формы повествовательного фильма, который должен рассказывать о достижениях известного человека и его величии, является линейность повествования, множество фактов и логических связей, дающих ощущение развития. Классические биографии, созданные в то время, заложили основы видения голливудской истории — особого и чрезвычайно влиятельного способа понимания и интерпретации событий прошлого и настоящего — мифологизации образов исторических личностей. В рамках этого видения мир вокруг нас казался достаточно стабильным, а произошедшие изменения были результатом деятельности сильных лидеров.

Второй тип кинобиографий - реалистическая мелодрама или жизнеописание "без прикрас" (Love Me or Leave Me (1955), Lust for Life (1956), Somebody Up There Loves Me (1956), Freud: The Secret Passion (1962), Lawrence of Arabia (1962)), который появился в 1950-х годах и характеризуется более мрачным и реалистичным стилем повествования, чем первая форма. В этот период также произошло явное изменение приоритетов жанра в плане выбора персонажей. Первые байопики повествовали в основном о выдающихся политиках и ученых, но с развитием различных СМИ и рекламы люди, представляющие популярную культуру, стали играть заметную роль (особенно люди из киноиндустрии, музыканты, спортсмены и представители мира моды).

Д. Кастен, анализируя исследование Лео Лёвентал¹⁶, пишет, что Лёвенталь называет первый тип героев фильма-байопика «героями общества созидания» (“idols of production”), а второй тип — «героями общества потребления»

¹⁵ См. там же P.144

¹⁶ 1944 - эссе Лео Лёвентал «Биографии в известных журналах», являющаяся контент-анализом биографических очерков, размещенных в журналах Collier's и The Saturday Evening Post.

(“idols of consumption”). Подобное изменение приоритетов и выдвижение нового типа героя свидетельствовало об определенных изменениях в системе западных ценностей: философию общности и созидания в качестве доминанты американского образа жизни постепенно сменял консьюмеризм. Идея создания чего-то нового заменяется желанием обладать определенным положением в обществе.

Другая форма биографического фильма - это режиссерский байопик. Его рождение в истории американского кино связано с эпохой Нового Голливуда. В эту эпоху биографическое кино постепенно начало превращаться из продюсерского жанра в авторский, охватив период в 20 лет (“Бонни и Клайд” (1967), “Паттон” (1970), “Женщины поют блюз” (1972), “Ленни” (1974), “Дорога к славе” (1976), “Бешеный бык” (1980), “Такер. Человек и его мечта” (1988), “Малькольм Икс” (1992), “Никсон” (1995) и т.д.). Основы киножанра были заложены еще в 1941 году фильмом “Гражданин Кейн”, который официально не является частью данного киножанра, но представляет собой важную веху в его истории, трансформации и переопределении. Начиная с “Гражданина Кейна”, большинство биографических фильмов приняли особую форму повествования и презентации героя, которая критически рассматривает и деконструирует изучаемые биографии.

Антибиография или пародийная биография (“Эд Вуд” (1994), “Народ и Ларри Флинт” (1996), “Человек на Луне” (1999)) - один из самых ярких видов байопиков, появившихся в 1990-х годах, смешивающий авторскую и неоклассическую формы кинобиографии. Характерной чертой антибиографического кино является то, что оно нарушает классический голливудский канон: в центре истории - нетипичный герой, который не вписывается ни в одно традиционное американское представление об успехе. Эта форма оказала большое влияние на развитие жанра байопика и расширила привычную структуру фильма. Основной посыл большинства антибайопиков — осмеяние самих представлений о героях и славе,

бытующих в рамках культуры, основанной на культе потребления. Одним из наиболее примечательных фильмов-биографий начала века стал антибайопик «Американское великолепие» (2003).

Квир-байопик (от англ. queer — «странный»; обозначает нетрадиционную, модель поведения и идентичности) («Парни не плачут» (1999), «Харви Милк» (2008), «Далласский клуб покупателей» (2013), «Право на наследие» (2015) и др.) является формой биографического кино, появившегося в 1993-1994 годах специально для "знающей" аудитории. Главным героем, как и в случае анти-байопика, становится нестандартный персонаж, чьи поступки являются особенно противоречивыми.. Важное отличие queer-биографии от анти-байопика в том, что первая форма не иронизирует над героем, а активно ему соперничает, реабилитируя его/ее биографию в глазах консервативного общества и утверждая его право на право быть другим. Для западного общества форма квир-байопика стала своеобразным глотком воздуха, поскольку биографии и репрезентация представителей различных меньшинств в кино были длительное время запрещены. Новый, или постмодернистский байопик («Рэй» (2004), «Авиатор» (2004), «Капоте» (2005), «Меня там нет» (2007), «Буш» (2008), «Социальная сеть» (2010) и прочие) появился в 2000-х годах и определил собой нынешний виток развития биографического жанра в американском кино. Отличительная особенность новой формы байопика — синтез характерных черт большинства перечисленных выше видов данного жанра. Наряду с этим, новый или неоклассический биографический фильм часто строится на деконструкции поэтических приемов, способов повествования и сюжетных схем. Эта тенденция служит весьма убедительным доказательством продолжающейся эволюции жанра.

Классификация героев в американских кинобиографиях может основываться на нескольких факторах, от очевидных, таких как профессиональное прошлое героя, до весьма специализированных - отношения между героем и

обществом. Однако наиболее плодотворным анализом феномена американского варианта этого жанра представляется классификация, предложенная ведущим специалистом по истории биографического жанра в американском кино Деннисом Бингэмом. Как отмечает Бингхэм: «байопики, посвященные женщинам, структурированы совершенно иначе, чем мужские, и составляют отдельный жанр»¹⁷.

Воплощение женской биографии в кинематографе всегда существенно отличалось от воплощения мужской биографии. В основном это связано с тем, что традиции и условности женской биографии оказались значительно сильнее, чем в мужской, что объясняется наличием в массовом сознании устойчивых патриархальных стереотипов, а также спецификой и неоднозначностью восприятия активного присутствия женщин в общественном пространстве. Традиционно женские биографии были ориентированы больше на описание и анализ частных событий, чем на общественную жизнь. Этот типичный для литературы стереотип полностью был перенят кинематографом. Честолюбие и предприимчивость считались для женщины неподходящими. Первые фильмы с женскими биографиями были сняты в Золотую Эру Голливуда. Главные роли исполняли звезды кино того времени. Биографии снимали о членах королевской семьи («Королева Кристина» (1933), «Императрица Розацеа» (1934), «Мария Шотландская» (1936), «Мария-Антуанетта» (1938), «Частная жизнь Елизаветы "И Эссекс"» (1939) и др.). Эти женщины с рождения были обременены властью, поэтому вопросы честолюбия в их кинобиографиях не так тщательно подчеркивались. Контраст между безжалостной природой власти и эмоциональностью женского начала создает необходимое драматическое напряжение и конфликт. В 1950-е годы в кинематографе появились важные стереотипы, которые до сих пор характеризуют биографии большинства женщин. В то время как мужские биографии продолжают восхвалять мужские успехи, в то время как

¹⁷ См. Bingham D. *Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre*. Rutgers University Press, 2010. P.116.

мужские биографии продолжают воспевать успехи мужчин, женские биографии сосредоточены на признании и канонизации трагических элементов женского успеха. В соответствии с этой повесткой выбираются подходящие героини. Преждевременная смерть и неудачная личная жизнь лучше всего соответствуют стереотипу о неизбежной трагедии, которая стоит за успехом каждой женщины в общественной сфере. Поэтому биографии жертв обстоятельств более интересны, чем биографии женщин, сумевших преодолеть невзгоды и проживших менее драматичную жизнь ("С песней в сердце" (1952), "Я хочу жить!". (1960-е и 1970-е годы были периодом упадка для женских биографий. В 1980-х годах жанр пережил возрождение ("Дочь шахтера" (1980), "Фрэнсис" (1982), "Силквуд" (1983), "Сладкие сны" (1985), "Мэри" (1985), "Гориллы в тумане" (1988) и т.д.) в основном потому, что американское кино в то время было полно талантливых молодых актрис, которые хотели играть драматические роли (Лэнг, Стрип, Уивер, Китон, Сарандон и др.). Они не были кинозвездами в старом голливудском понимании и обычно играли сложные и глубокие роли, поэтому для большинства женских биографий той эпохи характерно следование описанным выше стереотипам. Однако следует отметить, что феминистские идеи и влияния постепенно начали проникать в форматы и повествовательные техники женских биографий. 2000-е годы были важным периодом для развития женской биографической формы ("Эрин Брокович" (2000), "Непристойная Бетти Пейдж" (2005), "Мария Антуанетта" (2006), "Большие глаза" (2014), "Джуди" (2019) и т.д.), в течение которого была предпринята попытка создания новой структуры женской биографии. Однако это остается очень сложной задачей, которая так и не была окончательно решена. Биографические фильмы о женщинах все еще полны мифов о боли, жестокости и неудачах, увековеченных современной культурой. Биографии женщин все еще имеют мелодраматический тон. Протагонист развивается через определенный сюжет, который специфически отличает женскую фигуру от мужской, и наоборот, сюжет определяется характером протагониста.

Исследователь Ирина Морозова считает, что изучение американских биографических фильмов как особого культурного феномена и важного способа трансляции воспоминаний о мировом прошлом имеет большое значение, поскольку помогает выявить и проанализировать ключевые элементы современной социальной мифологии и массовой культуры. Американский фильм-биография предлагает один из основных способов мифологизации истории — ее полную персонификацию. Мифологизация в байопике - это идеализированное воспоминание о реальном факте, которое лучше представляет человека, событие или историю.

На протяжении всей своей истории американское кино кодифицировало мифологию современного общества, исследуя конкретные истории жизни известных личностей американского общества, которое воспекает успех и славу. Это напрямую связано с главной целью кинобиографии, которая была разработана в Голливуде во времена студийной системы, а именно вписать имя героя/героини в пантеон национальной и/или глобальной культурной мифологии. Современный американский байопик отражает основную тенденцию современного мирового кино: синтез принципов игрового и документального кино. Прежде всего, байопик не стремится к исторической точности, а выражает (часто весьма субъективную) точку зрения на те или иные события. Являясь связующим звеном между элитарным и массовым кино, американский байопик оказал важное влияние на развитие традиции биографического кино во всем мире. Действительно, в контексте современной транснациональной культуры это один из основных способов повествования о прошлом и историзации настоящего.

Проведя исследования, можно сделать несколько наблюдений. Формирование образа личности, ее значение в истории и культуре является неотъемлемой составляющей развития общества.

Создание этого образа является сложным многослойным процессом, который зависит от специфических для каждой страны культурных, политических, экономических и социальных условий. Одним из элементов создания образа исторической фигуры в общественном сознании XX века стали биографические фильмы. Любое биографическое произведение (кино, художественный или академический текст) конструирует образ человека под определенным углом зрения, учитывая социокультурный контекст, в котором он создается.

Это касается как образа отдельного человека, так и его окружения и исторической эпохи, в которой он проживал. Речь идет о том, чтобы найти определенный баланс между историчностью (правдивостью) и драмой. Образ разнообразных личностей создается, несмотря на художественный характер произведений, основываясь на критическом отношении к источникам. По другому, похожему определению, биографический фильм – это кинолента художественного характера, в которой рассказывается о человеке, чье существование задокументировано в источниках, а ее история, как правило, уникальна.

В отличие от других жанров, критерии и рамки биографического жанра определить достаточно сложно. Как и любое другое кино, байопик имеет элементы творческого вымысла и средства выражения, которые используют авторы для получения драматического эффекта. Благодаря этому усиливается убедительность созданного образа человека, определенным образом демонстрируется его поведение и образ мышления во взаимоотношениях с окружающим миром. Однако часто истории реальных людей используются художниками как отправные точки для полета творческой фантазии, которые они впоследствии используют в своих произведениях, не опираясь на источники и свободно интерпретируя жизнь героев. Именно поэтому нам следует четко определить ту категорию фильмов, которую мы берем за базу анализа.

Опираясь на классификацию Элен Чешир¹⁸, мы не рассматриваем в роли биографических фильмов те произведения, авторы которых лишь вдохновились реальной историей человека, но история у них полностью выдумана (например, фильм «Терминал» Стивена Спилберга).

Также в центр нашего внимания не попадают фильмы, в которых используются реальные имена исторических личностей, но история у них не подтверждается документальными фактами или становится полностью вымышленной (например, фильм «Черчилль: Голливудские годы»).

Также, по мнению Чешир, к биографическим фильмам не относятся ленты, рисующие истории реальных людей, но изменяющие их имена (например, фильм "8 миля"), хотя в контексте нашей темы нужно уточнить, что такие фильмы, несмотря на некоторую долю вымысла, часто очень точно передают реальные события на экране и, например, фильм “Девушки мечты” (2006) идеально подходит под определение «байопика-мюзикла», полностью передавая реальные события из жизни группы “The Supremes”, хоть и является так называемым *film a clef* (фильмом с ключом). По словам участницы группы Дайаны Росс, после просмотра фильма, она рыдала и говорила, что этот фильм «правдивее, чем сама жизнь».

Глава II. Мюзикл

¹⁸ См. Cheshire E. *Bio-pics: A Life in Pictures.*—Wallflower Press, 2014. P. 126.

2.1 Проблематика жанра в кино

В данной части мы будем опираться на работы немецкого историка кино и киноведа Михаэля Ханиша¹⁹, исследователя Уильяма Эверетта²⁰, а также работу русской исследовательницы Л. Н. Березовчук²¹ и других киноведа.

Мы будем в первую очередь изучать и описывать западное и, в частности, американское кино, так как все фильмы, которые нами рассматриваются в третьей части данной работы относятся к западной традиции, кроме того, несмотря на тот факт, что музыкальные фильмы Великобритании, Франции, Индии и России также внесли определенный вклад в его развитие, многие исследователи рассматривают мюзикл как в первую очередь американский жанр.

Мюзикл – жанр кино, в котором песни, часто сопровождаемые танцами, исполняемые персонажами, вплетены в нарратив.

Песни в мюзиклах часто используются в качестве символического выплеска мыслей и чувств героев. Как объясняет режиссер Роб Маршалл: «Когда движения недостаточно, вы танцуете, когда слов недостаточно, вы поете», — вот в чем суть той преувеличенной эмоциональности, оправдывающей «нереалистичную мюзикловость».

Песня рифмованная, она - вспышка. Это формулирование чувств, эмоций. «Блокировка времени».

В песнях происходит развитие сюжета или персонажей, или, в других случаях, они служат в качестве так называемых «шоу-стопперов» - отработанных номеров, останавливающих действие и необходимых для придания мюзиклу большей красочности – создания шоу.

¹⁹ См. Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984.

²⁰ См. Everett W. The Musical: A Research and Information Guide. Routledge, 2011. P.229.

²¹ См. Березовчук Л.Н. Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт-хауса // Киноведческие записки. 2009. №92–93. С.418–437.

Если говорить о мюзикле сценическом, то нужно уточнить, что в отличие от других жанров музыкального театра, музыка и пение в нем являются средствами выразительности наравне с танцем, диалогами и актерской игрой. Тексты песен обычно соответствуют сюжету и являются частью альтернативного видения реальности или скорее эскапистского ухода от реальности в мир мюзикла – мечты, надежды и любви. Этот жанр многие исследователи считают самым эскапистским из всех²².

2.2 Исторический контекст и развитие жанра

Киномюзикл неразрывно связан с историей звукового кино.

Хозяева кинокомпаний и продюсеры долгое время хотели перенести на экран успешные театральные спектакли, но проблема синхронизации звука не давала сделать полноценное музыкальное кино. Самые ранние примеры фильмов с синхронной звуковой дорожкой содержали только музыкальный саундтрек и некоторые звуковые эффекты, но актеры все еще играли так же, как в немом кино – без озвученных диалогов²³.

В 1926 году Алан Кросленд снимает фильм «Дон Жуан», в котором записанный отдельно на пластинку звук пускали синхронно с картинкой с помощью технологии «Витафон».

Через год появляется звуковой фильм, полноценно совместивший речь и вокал. Им стала музыкальная картина все того же режиссера Алана Кросланда «Певец джаза» 1927 года, открывшая для зрителей новое измерение кинематографа.

Журналисты удивлялись, как простейший сюжет о юном еврее, отказавшемся от карьеры священника ради шоу-бизнеса, мог стать настолько популярным,

²² См. Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984. С.375.

²³ См. Kenrick J. History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing. Musicals101.com, 2004.

как в США, так и в Европе. Кинокритик Пол Хайнц очень хвалил артистический талант актера, исполнившего главную роль, говоря о его незаурядных актерских и вокальных способностях, а также ярком обаянии, привлекательном для зрителей: «Когда поет Эл Джолсон, экран оживает!»²⁴.

Историк Скотт Эйман писал: «Когда фильм кончился, жена Сэм Голдвина посмотрела на знаменитостей, сидящих вокруг. Они были «в ужасе», она сказала, что было такое чувство, что «игра, в которую они играли все эти годы, наконец кончилась»²⁵.

Однако, на самом деле «Певец джаза» являлся звуковым кино не в полной мере, так как звуковыми в нем были только несколько вставных музыкальных номеров. Но это уже стало революцией в мире кино, давшей начало одной из самых ярких кинематографических традиций не только в США, но и во всем мире (хотя этот фильм еще не был первым полноценным мюзиклом, так как в нем песни исполнялись в качестве сценических номеров, на сцене, а не становились «внезапным взрывом эмоций», ставшим привычным и основным атрибутом киномюзикла)²⁶.

За успехом «Певца джаза» последовал выход «Поющего дурака» (1928), в котором также сыграл Эл Джолсон в главной роли. Успех этих картин дал понять всем большим студиям, что за звуковым кино – будущее. Это заставило компании вкладывать огромные деньги в новую технологию и, в том числе перестраивать кинотеатры под возможность показывать звуковые фильмы. В 1928 только 400 кинотеатров в Америке могли похвастаться возможностью показывать звуковое кино, но уже к началу 30-х годов

²⁴ См. См. Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984. С.198.

²⁵ См. Euman S. The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution. Simon & Schuster, 1997. P.160.

²⁶ См. Kenrick J. History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing. Musicals101.com, 2004.

половина всех кинотеатров была обустроена звуковыми системами, а к концу 30-х - фильм со звуком стал стандартом кинематографа²⁷.

Тем не менее, по мнению Ханиша, для многих исследователей первыми по-настоящему «звуковыми» фильмами стали работы французского режиссера Рене Клера - «Под крышами Парижа» 1930-го года и «Миллион» 1931-го.

Однако, тут же Ханиш говорит, что, несмотря на большое влияние работ Клера на развитие звука в кино, не следует забывать, что сам режиссер в своих статьях писал о важности нескольких американских музыкальных фильмов конца третьего десятилетия XX века для своих картин.

Основной работой, которую Клер назвал «важнейшим для киноискусства как самостоятельное произведение, а не как суррогат театра», а также одним из наиболее ярких фильмов раннего периода звукового кино и первым полноценным мюзиклом стала «Бродвейская мелодия» (1929). Режиссер фильма Гарри Бомонта ставил его не как экранизацию какой-то популярной оперетты или сценического мюзикла, а как самостоятельное произведение. Для этого компания “MGM” пригласила композитора Н. Брауна и автора слов А. Фрида, чтобы написать несколько оригинальных песен.

Потом Фрид будет рассказывать: «Нас пригласили и сказали: «Юноши, эта работа должна стать экспериментальной. Еще никому не удавалось создать стопроцентно говорящий музыкальный фильм. Мы попытаемся это сделать и снимем маленькую картинку, на которой будем учиться и изучать наши ошибки»²⁸. «Бродвейская мелодия» стала первым мюзиклом, выигравшем награду Американской Киноакадемии в номинации «Фильм года».

Кроме того, этот фильм дал начало такому понятию, как *backstage musical*.

²⁷ См. Kenrick J. History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing. Musicals101.com, 2004.

²⁸ См. A Tribute to Arthur Freed. New York, 1967. P. 4.

Бордуэлл и Томпсон в своей книге выделяют поджанры мюзикла, сформировавшиеся в 1930-е годы: «backstage musical» - “закулисный мюзикл”, рассказывающий о героях, непосредственно связанных с шоу-бизнесом, музыкой или кино, – они могли быть артистами со сложной судьбой, что также становилось частью сюжета (отличный, более поздний пример этого поджанра – ностальгирующие по уже уходящей к 1952 году (когда этот фильм был снят) Золотой Эре Голливуда «Поющие под дождем» Джина Келли; и так называемый «straight musical», в котором герои являлись простыми людьми, поющими и танцующими в обычной жизни (в необычной мюзикловой условности).

В backstage мюзиклах исполнение песен и танцев более органично для героев, и порой может выглядеть как то, что это происходит в реальности персонажей. В «Поющих под дождем» Джин Келли исполняет номер «Gotta Dance» («Мне нужно танцевать»), выражая не только эмоции своего героя в конкретной сцене, но и суть жанра в целом, так как в мюзикле героев переполняют чувства настолько, что им «нужно танцевать» (а другой номер из этого мюзикла «Make ‘Em Laugh» выразил другую идею мюзиклов той эпохи – заставить публику радоваться и смеяться, так как в тот период считалось, что мюзикл - это в первую очередь развлекательный жанр, о чем также пишет Бордуэлл: «Hollywood musicals tend to accentuate the positive... and lovers are united in song and dance»). Кроме того, контрастные цвета и яркие мизансцены также стали канонической особенностью мюзикла с появлением цвета, вместе с музыкой производящие полноценное впечатление гиперболизированной эмоции и измененной фантастической реальности. Все работает на создание хорошего настроения от просмотра такого кино.

После «Бродвейской мелодии» появился первый полностью цветной и полностью звуковой фильм «On With The Snow» (1929) (в русской адаптации «На Шоу!») от все того же Алана Кросланда.

И затем последовал самый популярный фильм по данным портала IMDb.com, имевший огромный кассовый успех, - «Золотоискатели на Бродвее» 1929 года. Продюсеры поставили производство цветных мюзиклов на поток, из-за чего мюзикл как жанр стал ассоциироваться у аудитории с яркими красками.

1930-1950: Золотая Эра Голливуда

Самыми популярными мюзиклами периода начала 1930-х годов становились экстравагантные мюзиклы в постановке Басби Беркли (1895–1976), знаменитого хореографа и режиссера, основоположника сложной хореографии в мюзикле с большим количеством замысловатых массовых танцев. Его фильмы «42-ая улица» (1933) и серия фильмов «Золотоискатели» (1935) сделали звездами таких артистов, как Руби Килер, Дик Пауэлл и Джоан Блонделл. Басби Беркли делал из простых номеров потрясающие воображение шоу. Он играл с фокусом объективов, экспериментировал со спецэффектами, оптикой и ритмическим монтажом. Кроме того, он стал основоположником использования подвижной камеры в киномюзикле. Одним из самых узнаваемых приемов Беркли стала высотная съемка, когда сцена снималась сверху, чтобы показать сложные фигуры, создающиеся отточенными движениями танцевального ансамбля. Очень ярко этот прием продемонстрирован, например, в одном из ранних фильмов Беркли «Footlight Parade» 1933 года в знаменитом «Калейдоскопическом танце» (см. Приложение 1, рис. П. 1.1). В нем сто девушек в бассейне выстраивали сложные фигуры, напоминающие узоры в калейдоскопе, снятые с разных ракурсов. «Пусть даже камера танцует» - говорил о своем подходе сам Беркли²⁹.

²⁹ См. См. Kenrick J. History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing. Musicals101.com, 2004.

В Советском Союзе в этот же период появляется первый музыкальный фильм, который снял режиссер Григорий Александров после поездки в США. Этим фильмом стали «Веселые ребята» (1934) - история про пастуха, становящегося дирижером джазового ансамбля. Картина становится хитом, а многие песни – шлягерами (музыка Исаака Дунаевского и слова В. Лебедева-Кумача в исполнении Леонида Утесова, Любови Орловой и других). «Марш веселых ребят» на длительный период стал гимном музыкального фестиваля «Песня года». А на кинофестивале в Венеции в 1934 году фильм «Веселые ребята» был включен в список лучших кинокартин года.

После успеха дебютного музыкального фильма Александров снимет еще несколько музыкальных фильмов с участием своей жены Любови Орловой, в том числе «Цирк» (1936) и «Волга-Волга» (1938).

Однако, по мнению разных исследователей, эти фильмы не относятся к канону фильма-мюзикла. Исследовательница традиций западного фильма-мюзикла Лариса Березовчук считает: “...мало кто - даже исследователи - обращал внимание на то обстоятельство, что в советских фильмах, в сравнении с зарубежными, и “танцуют иначе”, и “поют не так”, и вообще “музыка другая”, полагая эти отличия сугубо стилистическими...”³⁰.

Но для американского мюзикла создание шоу является основополагающим, в то время как в советской кино-традиции зрелищность не так принципиально важна. В советском музыкальном кино “чистая зрелищность приносится в жертву содержанию, как правило, учительному”³¹.

Кроме того, в мюзикле, помимо шоу, обязательно присутствует конструирование “идеальной реальности” - улучшенной, фантазийной сказки, места спасения героя от суровой реальности. Л. Березовчук писала: “Мюзикл - жанр кино, в котором киноповествование распадается на два плана - реалистически достоверный и условный, представляющий собой

³⁰ См. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: СПб, гос. ун-т кино и телевидения, 2003. С.6.

³¹ См. Туева В. Вестник МГУКИ №5, 2008. С.290.

вокально-хореографические номера, объединенные единым действием фильма”³². Также мы у нас есть мнение Р. Олтмана: “Предоставить зрителю возможность безнаказанно жить в самых смелых своих фантазиях, безбоязненно наслаждаться ими - вот главная задача мюзикла”³³ Это проявляется в тесном сосуществовании мира реальности и “мира грез” и постоянном “просачивании” одной реальности в другую. Именно этот принцип является основополагающим в американском мюзикле.

В советском же музыкальном кино также присутствуют два мира, но они отделены друг от друга. Как пишет В. Туева, та самая страна “грез” это “наша замечательная советская действительность”, а “неидеальная реальность” это все чуждое советскому гражданину. “Действительность прекраснее любых грез, поэтому волшебной категории “ideal” в американском смысле просто не существует”³⁴.

Как говорил сам Александров о своем методе: “Я не собираюсь приукрашивать действительность, я стремлюсь её преобразить... Я хочу, чтобы нашу жизнь видели красивой, светлой и оборудованной. У меня будет сказано, что если в жизни ещё не так, то хорошо, чтобы это было так”³⁵.

После войны многие советские режиссеры и композиторы, вдохновившись трофейным кино, стали снимать музыкальные картины.

Некоторые фильмы, снятые уже в период застоя, такие как «Д’Артаньян и три мушкетера» (1978) или «Мэри Поппинс, до свидания!» (1983) настолько понравились зрителю, что популярны до сих пор и периодически

³² См. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: СПб, гос. ун-т кино и телевидения, 2003. С.85.

³³ См. Олтман Р. Американский фильм мюзикл: Indiana University Press, 1987. С.157.

³⁴ См. Туева В. Вестник МГУКИ №5, 2008. С.291.

³⁵ Стенограмма заседания худ. совета “Мосфильма” (обсуждение материала по картине “Весна”, режиссер Александров Г. В.), 1944. РГАЛИ, ф. 2453, оп. 2, ед. хр. 14. с. 22

транслируются по телевидению. А песни из них стали частью своеобразного культурного кода³⁶

В середине 1930-х годов дуэт Фреда Астера и Джинджер Роджерс покорила Голливуд своими утонченными и разнообразными танцами в стиле степ, который благодаря им, - по мнению Л. Березовчук, - стал одним из главных традиционных атрибутов мюзиклов Золотой Эры.

В 1900-х годах степ исполнялся в легкой танцевальной обуви на подошвах из дерева. Позднее для большей звонкости к ним стали прикреплять полые алюминиевые «набойки» на каблук. Появилась техника «мягкой подошвы» с деликатным ударом и разными сложными «фигурными» движениями, усложняющими танец. Подобные номера, требующие высочайшего уровня подготовки, включались в фильмы в качестве комических интермедий и демонстрировали отношение артиста к предлагаемым обстоятельствам и раскрывающие его личность. Такой вид степа называли «sand dance».

Помимо этого, разработанные Астером и чуть позже усовершенствованные Джином Келли приемы установили в мюзиклах большие требования к подтанцовке. Отточенность танцев достигалась многочасовыми репетициями. Фред Астер сам ставил большую часть хореографии. Помимо этого, он требовал, чтобы каждый номер был вписан в сюжет, не оставаясь просто шоу-стоппером, как в огромном количестве фильмов, где во время исполнения танца или песни действие останавливалось.

Такие фильмы, как «Веселый развод» (1934), «Цилиндр» (1935), «Время свинга» (1936) и «Давайте потанцуем» (1937) обошли по популярности калейдоскопические киношоу Беркли.

В этот период анимационные работы становятся мюзиклами и получают признание критиков. Мультфильм Уолта Диснея «Белоснежка и семь гномов»

³⁶ См. Шилова И. На экране музыкальный фильм. М., 1984. С. 58.

(1937) – первый полнометражный анимационный фильм-мюзикл компании, принесший Уолту Диснею Оскар за «новаторство и выдающиеся достижения в области анимации».

40-е и 50-е годы XX века стали успешными для компании MGM и её продюсера Артура Фрида. Благодаря его заслугам, особую популярность и статус звезд приобрели такие артисты, как: Джуди Гарленд («Волшебник Страны ОЗ» (1939), «Встретимся в Сент-Луисе» (1944), Рита Хейуорт («Ты никогда не станешь богат» (1942), режиссер Стэнли Донен и артист Джин Келли и Дональд О'Коннор («Девушка с обложки» (1944), «Поющие под дождем» (1952), «Нет такого бизнеса, как шоу-бизнес» (1954).

К концу 50-х интерес к классическим мюзиклам Золотой Эры начал утихать, и все чаще стали появляться фильмы, развивающие жанр в сторону усиления драматургии.

Так, например, в 1961 году Джером Робертс и Роберт Уайз перенесли на экраны знаменитую бродвейскую постановку «Вестсайдская история» на музыку Леонарда Бернстайна и слова Стивена Сондхайма. Киномюзикл, как и сценическая постановка, основывался на сюжете «Ромео и Джульетты», перенесенном в Нью-Йорк 1950-х. Фильм был восторженно встречен критиками и получил 10 Оскаров, что до сих пор является рекордом для киномюзиклов.

К 60-м годам в мюзиклах появилось множество новых тенденций.

В фильме 1964 года «Шербурские зонтики» впервые все реплики стали вокальными, даже вне музыкальных номеров, как в классической опере, при этом мюзикл был полностью самостоятельным произведением, написанным Жаком Деми и Мишелем Леграном. Вот, что говорил сам режиссер о создании фильма: *«Музыкальная картина <...> представлялась мне чем-то вроде оперы, где все диалоги поются персонажами, но где все слова*

понятны, а музыка строится на простых, даже популярных темах... Движение камеры, положения актеров должны были направляться музыкальным ритмом и в то же время оставаться тесно связанными с реальностью»³⁷.

Отсюда Л. Березовчук делает вывод, что **музыкальный материал мюзикла должен относиться к «сфере массовой поп-культуры**, а не к «высокой» музыкально-артистической традиции»³⁸. Стремление заработать на звездных именах популярных артистов породило множество музыкальных фильмов с непрофессиональными актерами в главных ролях, например, с Элвисом Пресли («Люби меня нежно», «Вива, Лас-Вегас!», «Голубые Гавайи»), а также эксперименты с различными кинематографическими приемами, объединенными с инновационной популярной музыкой, как в фильмах с участием группы The Beatles.

Большая часть мюзиклов середины 1950-х-1960-х годов, таких как «Оклахома!» и «Звуки музыки» были экранизациями успешных сценических постановок.

В конце 1960-х и начале 1970-х киномюзикл начал постепенно утрачивать свою популярность, хотя все еще появлялись яркие представители жанра, например, работы Боба Фосса «Кабаре» 1972 года и «Весь этот джаз» (1979). Эти фильмы об исполнителях сочетали драматическую глубину и вплетенные в нее диегетические музыкальные номера.

В 70-х после отмены Кода Хейса в 1968 году изменилось и отношение зрителей к мюзиклам. В 1973 на экраны выходит фильм «Иисус-Христос – суперзвезда», созданный по мотивам мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера и Тима

³⁷ См. Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984. С.122.

³⁸ См. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: СПб, гос. ун-т кино и телевидения, 2003. С.19.

Райс. Несмотря на религиозные протесты, он был восторженно встречен публикой.

С конца 1980-х мюзиклы в основном были лишь анимационными, созданными компанией Дисней в период своего так называемого Ренессанса. Целая череда анимационных мюзиклов захватила экраны. Для «Русалочки» (1989), «Красавицы и Чудовища» (1991), «Аладдина» (1992), «Короля Льва» (1994) писали музыку известные композиторы и даже поп-звезды, такие как Элтон Джон, Алан Менкен, Ханс Циммер и Говард Эшман.

Фильм «Эвита» (1996) с Мадонной в главной роли стал ярким и необычным развитием для жанра – он основывался на мюзикле-байопике Эндрю Ллойда Уэббера об аргентинской первой леди Эве Перон. Все реплики в фильме были вокальными, при этом фильм рассказывал реальную историю жизни, совмещая в себе мюзикловые, почти оперные особенности с биографическими фактами.

В 2000-х годах мюзикл начал возвращать свою популярность. Мюзикл начал играть на совмещении жанров. Стали появляться более темные мюзиклы, как «Аннетт», мюзиклы-хорроры («Суинни-Тодд»), комедийные («Лак для волос»), арт-хаусные мюзиклы, реконструирующие жанр («Поющая в темноте»), многие из которых побеждали в номинации «Лучший фильм – Комедия или мюзикл» на премии «Золотой Глобус».

Также популярностью стал пользоваться жанр jukebox-musical, основанный на хитах разных артистов, воплощенных на экране в связной истории. Среди них «Mamma Mia!» на музыку группы ABBA, «Across the Universe» на музыку the Beatles, и «Мулен Руж!», включавший в себя песни разных артистов от Элтона Джона до группы Nirvana. В том числе и в России в 2008 году вышел мюзикл Валерия Тодоровского «Стиляги», включивший в себя композиции известных российских музыкантов³⁹.

³⁹ См. Литвинов Г. Стиляги. Как это было. М.: Амфора, 2009. С. 287.

Компания Дисней продолжила выпускать мультфильмы-мюзиклы, среди прочих «Принцесса и лягушка», «Рапунцель: Запутанная история», «Холодное сердце» и «Холодное сердце 2» и «Энканто». В начале нулевых компания Дисней создает так называемые teen-musicals - фильмы-мюзиклы для подростковой аудитории, такие как трилогия “Классный мюзикл” или “Camp Rock: музыкальные каникулы”.

Кроме того, появились live-action адаптации старых музыкальных мультфильмов. Среди них «Красавица и Чудовище», «Аладдин» и «Король Лев».

Ярчайшим представителем жанра в XXI веке стал мюзикл «Ла-Ла Ленд» режиссера Дэмиена Шазелла (2016). Он переосмыслил традицию мюзикла Золотой Эры Голливуда, объединив джазовую музыку с влиянием мюзиклов Жака Деми, добавляя более глубокий драматический контекст сюжету без хэппи-энда для романтической истории. Он получил 14 номинаций на 89-ой церемонии вручения наград премии «Оскар», что стало рекордом для фильмов этого жанра, и выиграл в 6 номинациях, в том числе, за «Лучшую режиссуру» и за «Лучшую женскую роль».

2.3 Элементы жанрового канона и его особенности в киномюзикле

Исторический контекст киномюзикла довольно легко изучить ввиду довольно непродолжительной истории этого жанра, но куда сложнее обстоят дела с изучением самих жанровых особенностей.

Освоив материалы, посвященные музыкальному кинематографу, становится понятно, что мюзикл - это наименее изученная область. При этом и спектакли, и киномюзиклы представляют большой интерес как для зрителей, так и для критиков. Но вопросы драматического действия в этом данном жанре в критических публикациях практически не затрагиваются.

Помимо этого, основные киноведческие работы отечественных исследователей, как и переведенные труды иностранных исследователей - датируются концом 80-х годов, став практически библиографической редкостью, в следствие этого достаточно непросто анализировать новую эстетику жанра (после 2017 года), так как просто не хватает научной литературы по данной теме.

Эти факторы объясняют, почему простой зритель кинотеатра с малой долей вероятности сможет понять, в чем заключаются принципиальные отличия между музыкальной мелодрамой и непосредственно киномюзиклом: и там, и там есть песни и танцы, и эти эпизоды включаются в действие; и там, и там присутствует легкая и непринужденная атмосфера и популярная музыка.

Определенно можно утверждать, что для простого зрителя существует единая эстетическая концепция «музыкального кино», в которой он просто на своем зрительском опыте выделяет некоторые свойства, присущие зарубежным, в первую очередь, музыкальным фильмам, имея в виду сюжетостроение, исполнительскую манеру, а также музыкальное оформление.

В данной части второй главы диссертации, мы постараемся решить одну из задач работы, а именно - определить простым языком на основе киноведческих исследований конкретные признаки мюзикла.

Некоторые анализирующие проблематику музыкального кино исследователи (Л. Березовчук, И.Шилова, М.Ханиш), считают, что наиболее четкое определение существа музыкального кино принадлежит советскому режиссеру С.М. Эйзенштейну. Эйзенштейн писал: «Музыкальным мы полагаем фильм не тогда, когда в какой-то момент на экран вылезает гармонист, в другой момент поется частушка, а в остальное время — фильм просто разговорный. Музыкальным мы полагаем такой фильм, где отсутствие

музыки на экране читается как пауза или цезура. <...> В таком случае музыкальная непрерывность сквозь картину ненарушима; и если с экрана выключена музыка явственная, то в не менее строгом музыкальном ходе ее продолжает и ведет дальше «музыка диалога», пластическое чередование элементов пейзажа, трепетно разворачивающаяся ткань переживаний персонажей, монтажный ритм внутри эпизодов и ритм монтажной связи эпизодов между собой.»⁴⁰.

Из слов Эйзенштейна можно сделать вывод: режиссер подразумевал в своем высказывании самые общие законы музыкального кино, в котором музыка является одним из основных средств формирования художественного мира. По этому определению музыкальным можно назвать большую часть анимационной продукции, так как там часто монтаж становится зависим от музыкального ритма. Отсюда можно сделать вывод, что, если:

1. музыка становится стержнем для внутреннего построения фильма;
2. музыкой определяются сюжет и символистский план фильма;
3. музыка дополняет эмоциональные сцены, подчеркивая их содержание;
4. музыка руководит эмоциональными реакциями зрителей на нее,

значит, мы смотрим музыкальный фильм.

В киномюзикле же более, чем в любом другом жанре сочетаются танец, вокал и актерское мастерство. Режиссеру нужно отрегулировать уровни этих медиумов, где каждый из них будет доминировать в кадре, как будет соединяться сюжетная реальность с условностью музыкального номера.

Мюзиклы очень различаются и по подходу режиссера к канонам жанра, и его художественным требованиям. Сегодня в зарубежном кино фильмы-мюзиклы можно увидеть в самых разных итерациях. К тому же, в последнее время

⁴⁰ См. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах. Искусство, 1964. Т. 3. С. 582—583.

появились музыкальное арт-хаусное кино, в котором жанр мюзикла терпит существенные изменения.

Это значительно меняет уже устоявшуюся роль драматургии, а именно сценария в формировании киноповествования. Мюзикл в данном отношении довольно сильно отличается от «простого» игрового кино. Разбор театральных условностей, основополагающих для жанра киномюзикла, несколько проще, так как театр формировал каноны жанра с самого начала и даже в наше время обеспечивают “театральностью” характер условности действия, который является основополагающим именно для мюзикла.

Впрочем, сценический мюзикл «живет» только в театре - в уникальности реального действия, не имея фиксации. Даже если его заснять на видео, то во время просмотра пропадает наиболее важный для театра фактор физического присутствия на спектакле - полноценная эмоциональная вовлеченность зрителя в происходящее на сцене - вот, что особенно ценно в театре.

Тем не менее, для авторов кино, как и для зрителей, особенно привлекательно ощущение экрана как «окна в иной мир», в этом заключается одно из преимуществ киномюзиклов перед театром. В фильме все происходящее ближе к нам, чем на сцене, все можно почувствовать более реальным и настоящим. Для этого, однако, в фильме очень важно наличие связки между «реалистичным» драматическим действием и условностью музыкальных номеров.

Любой режиссер мюзикла ищет и находит эти связки в зависимости от своего авторского подхода.

Винсенте Миннелли основными персонажами картины «Театральный фургон» (1953) сделал профессиональных артистов. Это дало возможность и мотивировку дальнейшим номерам, так как актер может везде быть как на сцене.

Другой вариант объединения реалистичного действия с музыкальной условностью предложил Боб Фосс. Он полагал, что работа актера очень важна для создания убедительного “выхода” в мюзикловую реальность. Поэтому его режиссура строилась на работе с эмоциональностью и природной органикой артистов, чтобы музыкальные номера в конечном итоге выглядели совершенно естественно.

Драматическое начало в мюзикле складывается в результате деления единого киноповествования в фильме на два плана — условный и реалистический (real и ideal), и постоянных переходов из одного в другой. Условный план действия показан вокальными и танцевальными эпизодами, а реалистически-жизнеподобный двигает сюжет, развивая действие как обычный игровой фильм.

Как нам представляется, суть драматического действия в мюзикле заключается не столько в развлекательном характере этого жанра либо в театральной по происхождению условности, сколько в особой сугубо кинематографической трактовке зрелищности и в понимании режиссерами природы действия в музыкальном фильме и актерской выразительности в пении и танце.

«Важнейшим качеством актеров этого жанра является способность органично переходить из одного состояния в другое. У зрителя не должен возникать вопрос: почему здесь герой запел, а тут принялся танцевать»⁴¹.

Именно музыка и танец оказывают на зрителя непосредственное воздействие во время просмотра фильма. Один из самых авторитетных современных русских композиторов Эдуард Артемьев полагает, что приоритет музыкального начала в мюзикле совсем иначе и по-новому воздействует на зрителя, чем речь и сюжет в «обычном» драматическом кино.

⁴¹ См. Бертман Д. Российский мюзикл: реальность или возможность? // Итоги. М, 2002, №11. С. 38-39.

«Идеальное возникновение пения мотивируется тем, что сказать что-то просто - уже невозможно, необходима другая ступень эмоциональной выразительности. <...> Киномюзикл представляется мне идеальным вариантом современного фильма. Здесь наиболее полно могут быть использованы все средства воздействия на зрителя»⁴².

Однако, преобладание в фильме музыкального начала существенно влияет на драматургию фильма, при этом резко ослабляя роль сюжетобразующих факторов.

В истории мюзикла в кино очевидны два направления. В одном из них, связанном с театральными обычаями, было принято восприятие мюзикла как «чудесного», фантастического, “лучше, чем жизнь” зрелища. Другое же направление связано с интересом к самой реальности - ее предметному облику, к ее проблемам и трудностям - личностным и общественным. Как показывает опыт постановки мюзиклов в кинематографе и театре, искусству экрана стала ближе вторая тенденция, в то время как сценическим подмосткам - первая. Не случайно И. Шилова акцентирует момент своего рода «перевода» из языка одного вида искусства на язык другого. Именно это происходит при переносе на экран театрального музыкального спектакля⁴³.

Л. Березовчук пишет, что киномюзикл развивает сюжет по принципу мозаики, сложного коллажного построения, где любой элемент - драматургический, музыкальный, вокальный, хореографический, изобразительный, вступая в союз с другими, сохраняет собственную ценность. Именно поэтому номера обособляются в самостоятельные фрагменты; по этой причине зритель может выделить яркий и зрелищный эпизод фильма как обособленный от общего сюжета; по этой причине в

⁴² См. Артемьев Э. Выразить основное состояние // Киноведческие записки №21. М., 1994. С.116-127.

⁴³ См. Шилова И. На экране музыкальный фильм. М., 1984. С. 53.

мюзикле переходы из реалистичного плана действия в условный план мюзикла выглядят органично, и где персонажи могут без причины запеть и затанцевать. “Все привлекаемые в мюзикл стили и жанры - от «высоких», элитарных до самых массовых и «низких» - в единстве фильма подчиняются только двум задачам: *целенаправленному раскрытию художественного замысла автора и развлекательности*. От преобладания одной из этих задач зависит принадлежность конкретного фильма и жанра мюзикла к искусству или чистой коммерции”⁴⁴.

Так есть ли смысл говорить о своеобразной «музыкальной драматургии» в мюзикле как о носительнице драматического начала, если все элементы в этом жанре подвижны, и любой из них в определенный момент фильма может быть выделен как самостоятельный?

Получается, что в едином драматическом действии мюзикла музыкально-хореографические номера точно так же, только иными средствами, раскрывают состояние персонажей, их чувства и переживания, как и реплики диалогов. Это обуславливается тем, что в мюзикле важнейшую роль играет музыка. Знакомое всем нам понятие «номер» определяет не драматическое действие, выраженное музыкально, а композиционный - конструктивный элемент мюзикла.

Поэтические особенности жанра

По мнению Л. Березовчук, жанровый канон мюзикла в кино обуславливается тремя факторами, которые взаимодействуют друг с другом: 1) эстетика мюзикла; 2) его эмоционально-психологический, 3) формально-композиционный стереотипы. Если последний фактор сложился в

⁴⁴ См. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: СПб, гос. ун-т кино и телевидения, 2003. С.11.

практике кино за последние 50 лет по причине развития и усложнения более легкого жанра с песнями и танцами — «обыкновенного» музыкального фильма (музыкальной комедии или мелодрамы), то первые два формировались в течение почти двухсот лет. Они глубоко укоренились в истории музыкально-зрелищных жанров, которые существовали на сцене (оперетта в Европе и развлекательное шоу в Америке).

Эстетические каноны мюзикла:

1. Мюзикл — жанр для широкой аудитории. Музыка стоит во главе.
2. Жанр основан на мифотворческой энергии музыки, которая «сказочно» преобразует реалистический характер сюжета и киноизображения. Поэтому действительность в мюзикле обязательно идеализируется.
3. Большая часть хореографического и музыкально-интонационного материала относится к сфере поп-культуры, хотя могут также использоваться элементы классической музыки и балета.
4. Главенствующая роль музыкальных номеров, а не фабулы, в структуре мюзикла мотивируется стремлением режиссеров вызвать у зрителей больше эмоций и восторг от шоу, а также сочувствие к персонажам фильма.
5. При создании музыки композитором и постановке танцев хореографом должны учитываться современные вокальные и танцевальные тенденции в сфере поп-культуры.
6. Недиегетическая природа номеров.

Понятие "диегетический номер" стало таким же центральным в исследовании киномюзиклов, как "диегетическая музыка" в других жанрах кино. В связи с мюзиклами на сцене и экране, "номер" относится к музыке и/или танцам, которые либо исполняются, либо воображаются вымышленными персонажами.

Диегезис является одним из проблематичных аспектов мюзиклов, так как разными исследователями понимается по-разному. Нарратив в кино является

«диегетическим»); все составляющие повествовательного мира фильма, являются диегетическими элементами. К "диегетическим" номерам обычно относят оправданные и реалистичные выступления персонажей и пение или танцы, не предполагающие включения "идеальной реальности" мюзикла. Такие номера обычно противопоставляются случаям пения и танцев, которые не происходят в реальных условиях представления (например, когда человек выходит из поезда, чистит обувь или прогуливается по парку) и которые не признаются вымышленными персонажами как случаи пения и танцев. Они чаще всего называются "недиегетическими" противопоставляясь "диегетической песне" и "книжной песне".

Первое издание популярного учебника Дэвида Бордвелла и Кристин Томпсон "*Искусство кино*" (1979)⁴⁵ содержит следующие определения: "Если источником звука является персонаж или объект в сюжетном пространстве фильма, мы называем звук *диегетическим*. Голоса персонажей, звуки, издаваемые объектами в сюжете, или музыка, звучащая из инструментов, - все это является диегетическим звуком. С другой стороны, существует *недиегетический* звук, который не исходит из источника в пространстве сюжета"⁴⁶.

Дэвид Ноймайер вводит понятие "диегетического звука" через концепцию Кристиана Метца "пространственной привязки", которую Ноймайер определяет как "степень, в которой записанный звук "привязан" к своему объекту - по сути, это мера его "диегетичности" или "реалистичности"⁴⁷.

Однако применение такого предположения ко многим киномюзиклам приводит к целому ряду противоречий.

⁴⁵ См. Bordwell D., Thompson K. *Film Art: An Introduction* 2nd.ed. N.Y.: Addison and Wesley, 1979. P. 246-249.

⁴⁶ Горбман впервые использовал термины "диегетический" и "не диегетический" в связи с музыкой в статье "Музыка нарративного фильма" (*Yale French Studies*, 1980): С. 183-203, в частности в статье, которая стала главой. 1 книги "Неслышанные мелодии: Нарративная и киномузыка (Блумингтон: Издательство университета Индианы, 1987).

⁴⁷ См. Метц К. *Aural Objects in Film Sound: Теория и практика*. Нью-Йорк: Колумбийский университет, 1985, С. 158.

По своим способностям к самовыражению через песню и танец герои мюзиклов - будь то профессиональные артисты, будущие монахини, ковбои или члены банд - значительно превосходят средний уровень человеческих способностей в нашем мире. В таких мюзиклах, как "*Вагон с оркестром*", экстраординарные выступления Сид Шарисс и Фреда Астера естественны, поскольку они выступают как профессиональные артисты. Тем не менее, их спонтанная импровизация изысканных хореографических песенных и танцевальных номеров выглядит неправдоподобно.

Многие песни и танцы, которые исполняются в киномюзиклах, не имеют ни реалистичного контекста, ни явного словесного признания. В исследованиях, посвященных киномюзиклам, нет единого мнения о том, как классифицировать такие номера. Хотя некоторые ученые приняли антитезу, характерную для немюзикальных фильмов, - "недидеетический", были предложены различные альтернативы, включая "сверхдидеетическую музыку" (Рик Олтман⁴⁸ и Гвидо Хельдт⁴⁹), "музыкально-улучшенный режим реальности" (Раймонд Кнапп⁵⁰), "книжную песню" (Джеймс Лив⁵¹, заимствованную из сценической музыкальной терминологии) и "номер вне времени" (Скотт МакМиллин⁵²).

Несмотря на отсутствие терминологического консенсуса, большинство ученых согласны с тем, что дидеетические песни - это реалистичные песни.

Учитывая, что прилагательное *diegetic* стандартно выбирает содержание аудиовизуального отображения, которое представляет содержание кинематографической реальности. Обращение только к реалистичным

⁴⁸ Олтман, Американский музыкальный фильм

⁴⁹ Хельдт, *Музыка и уровни повествования в фильме*, гл. 3

⁵⁰ Кнапп, *American Musical and the Performance of Personal Identity*

⁵¹ Leve, *Kander and Ebb*

⁵² McMillin, *Musical as Drama*

песням мюзикла как к *diegetic* подразумевает, что остальные песни не представляют события в “реальном” мире фильма. Это предположение особенно проблематично для номеров, которые каким-то образом продвигают сюжет. Такие номера часто описываются как “интегрированные” в повествование фильма. В последние годы концепция интеграции становится все более противоречивой в отношении ее значения, а также ее важности и художественной ценности в связи с мюзиклами как на сцене, так и на экране.

Джон Мюллер определил не менее шести различных смыслов, в которых можно сказать, что номер интегрирован в повествование фильма. В данной связи наибольший интерес представляет самый сильный смысл, который он определил так: содержание номера создают что-то новое в истории, либо развивают личности или отношения между персонажами, либо сам мир, окружающий героев.

Другими словами, если убрать номер из мюзикла, это принесет в жертву логику повествования⁵³. Как отмечают некоторые ученые, большинство номеров не проходят этот тест, даже те, которые обычно считаются высоко интегрированными⁵⁴.

Тем не менее, я обратил внимание на номера, которые порождают новые сюжетные факты, потому что именно они представляют наибольшие трудности для классического понимания различий между *diegetic* и *non-diegetic* в киномюзикле.

Мюллер приводит "Dancing in the Dark" из "*The Band Wagon*" в качестве примера номера, который развивает сюжет благодаря своему содержанию. Но я хочу привести пример из фильма, относящегося к жанру байопика-мюзикла, который я разбираю в третьей главе моей

⁵³ См. Мюллер Д. Фред Астер и интегрированный мюзикл // Киножурнал 24, № 1, 1984. С.28-30.

⁵⁴ См. там же

работы. Номер “The Other Side” из байопика-мюзикла “Величайший шоумен”. В нем главный герой в песне и танце убеждает персонажа Зака Эфрона присоединиться к своему цирку в качестве партнера, а тот сперва отказывается, но в конце все таки соглашается рискнуть и они попадают в цирк Барнума через интересный монтаж “места”, где Филипп (так зовут героя Эфрона) видит воздушную гимнастку в исполнении Зендеи, и влюбляется с первого взгляда. Все это происходит в процессе исполнения номера-диалога, включающего сложную хореографию и вокальные двухголосия.

Маркировка этого номера как недиегетического предполагает, что он исключен из повествования. Поскольку этот номер нельзя убрать без пробела в логике, назвав его недиегетическим, возникнут новые противоречия.

Возможно, номер представляет собой серию совершенно реалистичных событий (ходьба, разговор, жестикуляция), которые были представлены как танцы только потому, что “Величайший шоумен” - *это* мюзикл. Другими словами, если бы мы попали в мир Филиппа и Барнума и подглядели за ними во время этого диалога, то мы бы не увидели танцев и не услышали музыки. Вместо этого мы бы увидели, как герои выпивают в баре и с помощью речи и реалистичных жестов выражают свои чувства и решают, насколько выгодно будет стать партнерами.

Проблема такого подхода заключается в том, что он делает менее правдоподобными изменения, происходящие с персонажами во время этого номера. Представление о том, что герои общаются посредством песен и танцев также может сделать более правдоподобной быстроту, с которой они договариваются. Раймонд Кнапп и Митчелл Моррис в своем

кратком обзоре тропов музыкальных номеров отмечают, что персонажи "более способны к межличностной связи", когда они поют и танцуют⁵⁵.

Тенденция к тому, что пение и танцы создают социальные связи быстрее и эффективнее, чем разговорная речь, также подтверждается эмпирическими исследованиями.⁵⁶

В целом, понятие диегетического номера является настолько принципиально важным для жанра, что создает разногласия исследователей, вплоть до споров о жанровой принадлежности фильма Боба Фосса "Кабаре" (1972) - многие ученые и критики сомневаются в том, что столь реалистичный фильм, как "*Кабаре*", на самом деле является мюзиклом⁵⁷.

Эмоционально-психологические стереотипы мюзикла:

1. Киномюзикл должен развлекать зрителя и становиться причиной его хорошего настроения, независимо от его режиссерской концепции—серьезной или легкой.
2. Природа так называемой развлекательности мюзикла укоренена в установке на общественный оптимизм. Любые сюжетные события не так важны—пусть даже откровенно трагедийные—песни и танцы, то есть условный план действия, должны убедить зрителей, что «всё будет хорошо», а жизнь станет счастливая. (это порой нарушается в

⁵⁵ См. Кнапп Р. и Моррис М. Снятый на пленку мюзикл // Оксфордский справочник по американскому мюзиклу. Оксфорд: Оксфорд Юниверсити Пресс, 2011, С. 143.

⁵⁶ См. Kirschner S. and Tomasello M. Joint Music Making Promotes Prosocial Behavior in 4-Year-Old Children: Evolution and Human Behavior. Leipzig 2010. P.370.;Кройц Г. Способствует ли пение установлению социальных связей?.. Music & Medicine, 2014. P.51-60.;Pearce E., Launay J., and I. M. Dunbar R. The Ice-Breaker Effect: Singing Mediates Fast Social Bonding / Royal Society Open Science, 2015. -URL: rsos.royalsocietypublishing.org/content/2/10/150221 (дата обращения 16.05.2022).

⁵⁷ См. Гринспун Р. *Кабаре: рецензия* / *New York Times*, 1972. -URL: www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1738B52CA7494CC2B6799E8C689 (дата обращения 11.05.2022).;Рубин М. Басби Беркли и закулисный мюзикл / *Hollywood Musicals: the Film Reader*. London: Routledge, 2002. P. 57.

современных представителях жанра, деконструирующих привычные каноны (“Танцующая в темноте” (2000))

3. Когда зрители смотрят музыкальный фильм, им необходим высокий уровень доверия. Не задумываясь, зрители мюзиклов должны верить в историю на экране: чтобы, сравнивая героев фильма с собой, радоваться, что их собственная жизнь уже лучше, чем жизнь персонажей, или же, что их собственная жизнь тоже, как и у героев фильма, может чудесным образом измениться в положительную сторону. Для реализации этого эффекта мюзикла, зритель не должен видеть дидактизм, присущий клише сценария мюзикла. "Правда" мюзикла - это мифологизация для повышения настроения публики. Таким образом, они удовлетворяют свою любовь к жанру легкомысленными песнями и танцами и верят в невероятное - в "правду" условностей, без которых мюзикл не может существовать.

Формально-композиционные и семантические стереотипы мюзикла:

1. Композиция в мюзиклах фрагментарная: киномюзикл состоит из чередующихся условных эпизодов—музыкальных номеров (песен и танцев)—и «жизнеподобных» фрагментов, снятых в реалистичной манере. Соответственно такому строению режиссер выбирает (или разрабатывает новые) выразительные средства—как сугубо визуальные (декорации, свет, цвет, движение камеры, монтаж и др.), так и звуковые—прежде всего, озвучание и перезапись. Главная задача—стилистически и образно «развести» оба плана действия, чтобы переходы из одного в другой были как можно более выразительными и четкими.
2. Драматическое действие в киномюзиклах отличается от "обычного" кино. Но оно изменяется при переходе от вокально-хореографических номеров к реалистическим эпизодам. Во-первых, носителем действия являются эмоциональная достоверность пения и характерная

выразительность танцевальных жестов. В реалистических эпизодах носителями действия становятся речь героев и сугубо актерский психологизм, основаниями для которого оказываются мастерство перевоплощения и игра.

3. Условный план действия в мюзикле—это фантазии и мечты, внутренняя речь персонажей, шире—их внутреннее “я”, которое подается и раскрывается в этом жанре благодаря миметическим возможностям музыки (пения и пластики) как своеобразный «крупный план» души героев фильма.
4. Реалистический план действия в мюзикле—это стандартизированное (потому что основанное на сценарных клише жанра) изображение судьбы человека. Герои часто стремятся найти в жизни личное счастье (мюзиклы «Золушки», «любви—ненависти», «биографии “звезды”») и добиться признания, успеха в обществе.
5. Что касается легендарного «коммерческого» характера мюзиклов, то он обычно ошибочно связывается с огромными бюджетами и «легкомысленной» развлекательностью. Собственно «коммерческое» в мюзикле—признак высшего качества исполнения вокальных и хореографических номеров, которые требуют от создателей огромных трат на постановку фильма, но чаще всего окупаются при прокате. Исполнение номеров в киномюзикле должно быть отточено до виртуозного мастерства. . Особенно привлекательны для зрителей своей зрелищностью ритмически синхронные танцы кордебалета в духе Басби Беркли. Подобные требования к вокально-хореографическому исполнению укоренены в традиции концертной формы исполнения музыки, которая уже основана на экономическом базисе (исполнение должно быть по качеству таким, чтобы было за что платить деньги).
6. Музыкальная традиция театра придала мюзиклу отличительные исполнительские особенности, связанные с интонацией голоса и

пластикой. Пение и движения артиста воплощают характер персонажа. Поэтому каждый номер должен иметь свою характерную манеру исполнения для создания многогранного образа персонажа.

7. В киноповествовании условный и реалистический планы драматического действия объединяются режиссерской концепцией инсценировки - специфическим приемом, созданным автором и пронизывающим весь фильм. Этот прием создается режиссером специально для конкретного фильма и является важным признаком художественной выразительности мюзикла. Если режиссеру не удастся создать такую постановочную концепцию, киномюзикл сразу же теряет свое качество как кинематографическое произведение и становится развлекательным и чисто коммерческим зрелищем.
8. При съемке танцевального номера особое внимание необходимо уделить работе оператора и его команды. Им приходится не только адаптировать изображение под ритм музыки, но и подчинять движения камеры пластическим "мелодиям" тел танцоров (если камера не статична). Монтаж также должен быть подчинен ритму музыки и выразительности движений и жестов артистов.⁵⁸

Рассмотрев все эти канонические черты жанра мюзикла, становится легче разграничивать такие понятия, как киномюзикл и музыкальный фильм. На примере все той же "Богемской Рапсодии" эти различия становятся более наглядными: мюзикл своей основе подразумевает четкую хореографию, в фильме «Богемская Рапсодия» этого нет, музыка в мюзикле должна двигать историю и обязательно должны присутствовать недиегетические номера, то есть спонтанные номера, выходящие из реалистического плана, в "Богемской Рапсодии" этого тоже нет, в этом фильме музыка используется лишь в эпизодах, когда ее исполнение является частью нарратива.

⁵⁸ См. Березовчук Л.Н. Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт-хауса // Киноведческие записки. 2009. №92–93. С.375.

Глава III.

Байопик-мюзикл: поэтика гибридного жанра

3.1 Актуальность нового поджанра кино. Проблематика

Смешение мюзикла с байопиком породило специфический поджанр, - то есть обладающий стабильными закономерностями поэтики. Есть "четко обозначенный" жанр мюзикла и "чётко обозначенный" жанр байопика, - но их правила настолько различны, что их гибридизация не могла не породить проблем (то есть художественных задач). И эти проблемы, в свою очередь, должны были решаться авторами. Моя задача - обнаружить единообразие в решении этих задач разными режиссерами в фильмах этого жанра.

Я полагаю, основываясь на опыте просмотра кино последних лет, что в последнее время байопик-мюзикл стал одним из ярких проявлений обоих жанров, совместив черты и фильма-биографии, и киномюзикла. Этот жанр создает новую мифологию известных исторических героев, используя инструменты, до этого применяемые в байопике и мюзикле по отдельности.

Но данный гипотетический жанр не выделен в ранг отдельных. Одной из причин недостатка академического внимания к жанру является "относительно короткая и прерывистая история"⁵⁹.

Чаще всего, исследователи (например, Джесси Смит Шлоттербек в своей работе "The popular musical biopic in the post-studio era: four approaches to an

⁵⁹ См. Inglis I. Popular music history on screen: the pop/rock biopic // Popular Music History, 2(1), 2007. –р.77–93. –URL: <https://journal.equinoxpub.com/PMH/article/view/13783> (дата обращения: 17.04.2022).

overlooked film genre”⁶⁰), описывая проблематику жанра музыкального байопика, подразумевают фильмы об артистах и музыкантах, например, “Переступить черту” или “Рэй”, которые мюзиклами не являются.

3.2 Анализ поэтики нового гибридного жанра

В данной части своей работы мы говорим об особенностях этого совсем ещё молодого гибридного жанра - поджанра киномюзикла и байопика на основе просмотренных фильмов и поиска в них общих поэтических черт.

Свой анализ я буду проводить опираясь в большей степени на фильмы “Tick, Tick... BOOM!” (2021), “Рокетмен” (2019) и “Величайший шоумен” (2017). (Отбор фильмов производился по следующим критериям: это должен быть фильм-мюзикл с обязательным присутствием в нем недиегетических номеров со «спонтанным» вокалом и хореографией, они должны рассказывать более или менее правдиво историю реального человека, сохранив его имя и основные подробности его жизни, отобранные фильмы должны были достойно показать себя в прокате, окупив расходы на создание, а также в наградном сезоне иметь номинации или стать лауреатами на церемониях вручения премий “Золотой Глобус” и “Оскар”.)

Кроме того, хоть и в меньшей степени, я буду ссылаться на байопик-мюзикл а clef “Девушки мечты” (2006), так как он обладает всеми теми же условиями и канонами обоих жанров, лишь изменяя имена на вымышленные, и также

⁶⁰ См. Schlotterbeck J. K. The popular musical biopic in the post-studio era: four approaches to an overlooked film genre // University of Iowa: Iowa Research Online, 2010. –URL: <https://paperzz.com/doc/8448907/the-popular-musical-biopic-in-the-post-studio-era> (дата обращения: 2.05.2022).

сравнивать их с первым ярким примером совмещения двух жанров - “Эвитой” (1996).

Новая традиция совмещения истории реальной личности с мюзикловой песенной структурой с помощью музыки раскрывает не только то, как артист поёт на концерте. Она показывает, что он чувствует, через музыку иначе, нежели в немзыкальном кино раскрываются взаимоотношения между разными героями. Музыкальная составляющая дополняет образ исторической личности, принося большую эмоциональность в ее образ.

Являясь максимально массовым жанром, мюзикл сближает зрителей с героем. Теперь знаменитый артист или общественный деятель представляется нам, по-новому раскрываясь через музыку.

Это “раскрытие образа героя” очень удачно применяют авторы фильма “Рокетмен”, используя песни Элтона Джона из разных периодов его творчества и вставляя их, чтобы смысл песни соотносился с происходящими в фильме событиями. Это особенно хорошо работает в домашней сцене после ссоры родителей, когда юный Элтон образца начала 60-х поет песню “I Want Love”, выпущенную только в 2001 году, но очень точно передающую состояние юного героя, нуждающегося в родительской любви и поддержке. В этой сцене режиссер Декстер Флетчер умело разделяет песню на смысловые куски, исполняющиеся всеми членами семьи по очереди, таким образом демонстрирую острую нехватку в любви во всем доме Дуайтов (настоящая фамилия сэра Элтона). «Мы берём песни и используем их, чтобы рассказать историю» (Тэрон Эджертон в интервью на «Jimmy Kimmel Live!»).

В этом, как говорит Рик Олтман, одна из основных главных отличительных черт мюзикла - музыкальная составляющая обязана относиться к содержанию картины⁶¹.

Поэтический анализ, исследующий эти фильмы рассматривает, как авторы используют различные нарративные и художественные приемы, .

Выбранные фильмы объединяет ряд важных тем. Основные общие темы, которые будут рассмотрены, включают: трудное детство; образ несвободы; напряженные романтические отношения, либо возможные препятствия на пути к счастливым отношениям; достигнутая слава и ее влияние на эго; борьба с внутренними демонами ведущая к финальному переосмыслению жизни или возвращению героя (физически или метафорически) и некоторые другие поэтические особенности, связывающие фильмы предмета моего исследования друг с другом, которые я обнаружил при углублении в материал, На них я и буду основывать свои выводы об особенностях нового жанра.

- Конфликт отцов и детей.

В “Рокетмене” это проходит красной нитью через все повествование, выражаясь в нескольких номерах, в том числе, примирение с родителями становится одной из важных задач для Элтона, которые он решает в конце фильма во время терапии. В “Величайшем Шоумене” отношения главного героя с родителями не показаны, зато очень ярко показано противостояния Барнума с отцом его жены. Желание стать “достойным” его становится одной из главенствующих мотивировок всей деятельности главного героя. В “Эвите” этот конфликт связан с ее “нечистым” происхождением и проявляется в сцене похорон ее отца, когда юной Эве не дают присутствовать

⁶¹ См. Altman R. Film/Genre. London: BFI, 1999. С.89.

на богослужении из-за разницы в социальном положении ее бедной матери и отца, принадлежавшего к высшему обществу.

Этот же конфликт часто используют создатели биографических картин, мифологизируя образ угнетенного и непонятого обществом с ранних лет героя. Например, в фильме “Переступить черту” главный герой пытается всю жизнь добиться одобрения отца, чего в конечном итоге ему не удается. Хотя иногда в байопиках могут поступить наоборот и показать, как родители поддерживают героя или как герой приходит к примирению с родителями («Король Ричард» - в нем уже главный герой является поддержкой для своих дочек)

- Конфликт с окружением. Все главные герои анализируемых фильмов не поняты обществом. Это выражено и во взаимоотношениях персонажей: конфликт Барнума с критиком и постоянные придирки к “циркачу” Барнуму и к его жене и детям со стороны нью-йоркского высшего общества; или в смущенных взглядах участников фокус-группы, не понимающих юмора Ларсона в “Tick, tick... BOOM!”. Но также это выражается и в более значительных проявлениях. Так, на артистов Барнума нападают, а его цирк сжигают из-за нетерпимости; мюзикл Ларсона считают слишком новаторским и дорогим для воплощения, а Элтона Джона отвергают собственные родители. Это также выражается в визуальном ряде (см. Приложение 1, рис. П. 1.12 и рис. П. 1.13.)

- Рост героя на экране. В «Рокетмене» и «Величайший шоумене» переход от периода «детства» к зрелости производится с помощью монтажной склейки, в которой ребенок внезапно становится взрослым, превращаясь в главного актера. В обоих фильмах это происходит в начале, во время музыкального номера. Подобный переход присутствует и в “Эвите”, показывая поэтапно жизнь героини в духе байопиков-жизнеописаний, рассказывающий о жизни героя с детства и до смерти.

В “Tick, tick... BOOM!” главного героя тоже показывают ребенком, но уже во второй половине фильма во время номера-воспоминания “Why” о дружбе Джонатана с Майклом.

- Усложненная нарративная структура. Повествование ведется нелинейно. Возникают флэшбэки. В “Tick, tick... BOOM!” фильм становится своеобразным мюзиклом в мюзикле, где реальность воспоминаний перекликается с рассказом о них главного героя во время его собственного шоу, но при этом само шоу является воспоминанием бывшей девушки Джонатана, от лица которой (в виде закадрового голоса) начинается и заканчивается повествование. В “Рокетмене” - вся история это “исповедь” Элтона Джона во время коллективной терапии в лечебнице для наркоманов. Таким образом, нелинейное использование музыкальных композиций, может быть оправдано тем, что они уже стали “саундтреком жизни” для героя без привязки к времени написания самих произведений. В “Эвите” реалистичный план жизни Эвы перемежается с планом “рассказчика” в роли Антонио Бандераса, который становится (как позднее сделает и Кирилл Серебренников в “Лете”) “недидеетическим” персонажем, присутствующим в самых разных сценах в самых разных образах, комментируя в песне, - чаще с точки зрения оппозиции, - происходящие события. В “Величайшем шоумене” структура повествования линейная, если не учитывать открывающую сцену, по отношению к которой (и это объясняется использованием музыкальной репризы в конце фильма) весь фильм это ряд флэшбэков. А сам фильм, как и каждый из рассматриваемых фильмов имеет кольцевую композицию, начинаясь уже после окончания всех произошедших в фильме событий. В “Эвите” мы видим похороны главной героини, а затем перемещаемся в прошлое тоже на похороны, но только ее отца. В “Рокетмене” фильм начинается с того, как Элтон Джон входит на терапию, а в конце он окончательно излечивается.

- Звездный кастинг.

Во всех этих фильмах на главную роль приглашаются уже прославившиеся актеры, что свойственно как жанру байопика, так и жанру мюзикла со времен студийной эпохи. Хью Джекман, Эндрю Гарфилд, Мадонна, Тэрон Эджертон получивший одобрение самого сэра Элтона Джона.

Многим зрителям трудно избавиться от своих предвзятых представлений об актере, когда они видят его в роли в фильме. Это может быть справедливо для любого фильма, но чаще всего это происходит с биографическими фильмами. Это важная проблема для кастинг-директоров, режиссеров и руководителей студий, когда они принимают ответственное решение о том, кто должен изображать героя в биографическом фильме. Часто для достижения реалистичности, на главную роль берут артистов, очень похожих на своего прототипа. Иногда, однако, даже в случае сходства приходится прибегать к портретному гриму, особенно, если персонаж в истории стареет.

В “Tick, tick... BOOM!” режиссер Лин-Мануэль Миранда изначально выбрал Гарфилда на роль из-за его внешнего сходства с прототипом. (см. Приложение 1, рис. П. 1.5 и рис. П. 1.6.)

В “Величайшем шоумене” более точного портретного сходства не стали добиваться, остановившись лишь на схожей прическе. (см. Приложение 1, рис. П. 1.7 и рис. П. 1.8.)

В “Рокетмене” работа художников по гриму была высоко оценена несколькими номинациями на различные кинематографические премии, в том числе “BAFTA”. (см. Приложение 1, рис. П. 1.9.). Авторы с вниманием отнеслись и к портретному сходству с оригиналом юного актера, исполнявшего роль Элтона Джона в детстве. (см. Приложение 1, рис. П. 1.10.)

В байопиках-мюзиклах возникает еще одна проблема - найти артиста, который не только сможет "раствориться" в персонаже, но и сможет

соответствовать серьезным артистическим и профессиональным требованиям самого жанра мюзикла.

В представленных фильмах, почти все исполнители главных ролей уже зарекомендовали себя как талантливых певцов. Хью Джекман изначально был артистом мюзикла, и даже получал премию “Золотой Глобус” за “Лучшего актера в комедии или мюзикле” за фильм “Отверженные” (2012). Тэрон Эджертон исполнял песни к анимационному фильму “Зверопой” (2016), где он среди прочих спел композицию самого Элтона Джона “I’m Still Standing”. Мадонна к моменту съемок фильма уже была знаменитой певицей, ее танцевальные навыки также не давали поводов для сомнений. (В “Девушках мечты” все артисты тоже уже зарекомендовали себя как хорошие исполнители). Единственным актером, раскрывшим свои музыкальные таланты впервые, стал Эндрю Гарфилд, который впервые удивил всех своими вокальными и хореографическими талантами именно в фильме “Tick, tick... BOOM!”. Все исполнители главных ролей сами исполняют песни, что характерно для фильмов жанра мюзикл, в то время как в биографических картинах бывают подмены, когда за артиста на экране поет другой человек (“Богемская Рапсодия”, “Жизнь в розовом цвете”), хотя и в музыкальных биографиях часты случаи самостоятельного исполнения музыкального материала актерами (“Переступить черту”)

- Несмотря на биографические факты, на которых основаны фильмы, в них присутствует и художественный вымысел, касающийся не только создание условного плана мюзикловой реальности, но и исторических фактов. Многих людей, игравших в жизни главного героя не слишком значительную роль, могут объединить в собирательный образ или вообще исключить, перенеся их функции на более значительных героев, а могут наоборот создать новых персонажей, например, для создания дополнительной линии повествования. Так в “Величайшем шоумене”

персонажа Зака Эфрона в реальности не существовало, он стал собирательным образом нескольких партнеров Барнума.

В “Рокетмене” Реджинальд Дуайт берет псевдоним экспромтом в офисе лейбла, увидев фотографию Джона Леннона с The Beatles, в реальности же псевдоним Дуайт составил из имен товарищей по группе Bluesology, Лонг Джона Болдри и Элтона Дина.

Об исторических неточностях в биографических картинах пишут многие исследователи жанров.

Маршал и Конгсгаар утверждают, что с одной стороны, байопик должен постоянно утверждать свою правдивость, чтобы завоевать авторитет, который необходим байопику, чтобы быть правдоподобным и доставлять удовольствие зрителям. Однако байопик никогда не может быть "настоящей" правдой, поскольку он ограничен как условностями кинематографического реализма, так и более широкими идеологиями звездной славы популярной музыки. В своем сложном слиянии правды и вымысла, по нашему мнению, байопик о популярной музыке отражает социально сконструированную природу звездности в целом"⁶². В связи с этим они утверждают, что передача "ощущения" конкретного исторического периода во многих случаях считается зрителями более важной, чем отдельные элементы сюжета или другие детали.

Более того, наличие небольших неточностей не может серьезно повлиять на общую интерпретацию и не должно быть основной причиной для признания фильма аисторическим.

- Тема несвободы – конфликт с внешним миром. Все герои становятся заложниками обстоятельств, из которых им предстоит выбраться. Барнум - перспектива жизни в нищете; Ларсон - нищета и безвестность в 30 лет; Элтон Джон - нелюбовь и непонимание семьи; Эва - социальная неполноценность -

⁶² См. Маршалл Л. и Когсгаард Представление звезд популярной музыки на экране: байопик популярной музыки, 2012.

до встречи с Пероном, она вынуждена спать с нелюбимыми мужчинами, чтобы пробить себе дорогу в высшее общество; героини “Девушек мечты” - “золотая клетка”, в которую попадает героиня Бейонсе, а также социальная несправедливость и власть продюсеров. (см. Приложение 1, рис. П. 1.2-1.4.)

- Роль супруга или романтического партнёра является ключевой в каждом из анализируемых фильмов. В этих историях так много взлетов и падений, что партнер порой выступает в роли якоря или помехи, или же наоборот становится опорой и поддержкой для главного героя (“Величайший шоумен”). Однако всем героям трудно поддерживать здоровые отношения со своим супругом/супругой или близким человеком. Ларсон расстается со Сьюзен. Джон Рид бросает Элтона Джона, отношения Эвы Дуарте с певцом Агустином Магальди до встречи с генералом Хуаном Пероном нельзя назвать счастливыми, учитывая, что у Магальди была семья. Персонаж Джейми Фокса бросает героиню Дженнифер Хадсон, но и в новых отношениях остается в первую очередь продюсером, не считающимся с желаниями своей жены.

- Борьба и победа над внутренними демонами.

В американских биографических фильмах главенствующей темой часто становится стремление к американской мечте и связанные с этим испытания. "Американская мечта, опирающаяся на идеологию индивидуальности, следует по определенной траектории: личная борьба, индивидуальные усилия, ответственность и уникальный талант приводят к большому материальному богатству главных героев, но их аморальное поведение в конечном итоге переполняет их, создавая множество профессиональных и личных проблем, которые героям придется преодолевать". (Smith, Jr., 2009)

В фильмах нет физического антагониста. Конфликт происходит в голове и сердце героя. Герой вынужден бороться со своими комплексами и слабостями, проявляющимися по-разному. Так, Элтон Джон в “Рокетмен” в

поисках любви других забывает, что в первую очередь должен полюбить себя. (см. Приложение 1, рис. П. 1.11.). В конце фильма он к этому приходит, но до этого ему предстоит пройти через многое. Вместе с пришедшей славой, его характер портится, он становится зависим от наркотиков и алкоголя, теряет свое творческое чутье.

Джонатан Ларсон не может выбрать между личной жизнью и творчеством, забывая все вокруг ради навязчивой цели - поставить мюзикл. Но настоящим испытанием становится возможность поддаться соблазну и забыть свою мечту, как забыл Майкл. Чтобы жить в свое удовольствие в небоскребе. Но Джонатан справляется с этим соблазном и все-таки, несмотря на необходимую жертву - разрыв с девушкой - остается верен творчеству, что в конечном итоге приводит его к написанию сначала "Tick, tick... BOOM!", а потом и "Rent" (в некоторых переводах "Богема")

Финеаса Барнума проверяет на прочность героиня Ребекки Фергюсон, намекающая на измену, а также алчность и желание еще большей славы ("The crazy speed of always needing more" ("безумец всегда стремится к еще большему") - поет Барнум в последней перед финальной репризой песне "From Now On" ("Отныне")). Но потеряв цирк и жену, он понимает, что допустил ошибку, что, все, что было ему нужно, уже было рядом, - и это любовь его семьи.

- Пророчество: персонаж произнесет или услышит что-то, что в будущем отразится на нем. Условное метафорическое чеховское ружье в "Рокетмене" и "Величайшем шоумене" еще и выделено съемкой в рапиде, добавляя значительности моменту.

- Титры в эпилоге, рассказывающие, что стало с персонажами. Особенно часто используется, если некоторые из героев еще живы на момент выхода фильма. Так, например, плашка с такой надписью становится кульминацией "Рокетмена", показывающая, что герой в конце концов обрел счастье и

любовь.(см. Приложение 1, рис. П. 1.14.). Этот же прием использовали во множестве биографических фильмов, среди прочих: “Король Ричард” (2021), “Социальная сеть” (2010), “Кадиллак Рекордс” (2008), “The Doors” (1991) и другие. В “Tick, tick... BOOM!” в финале присутствует закадровый голос его девушки, которая говорит о событиях, произошедших после истории, показанной в фильме, а также показаны фрагменты видеозаписей с настоящим Джонатаном Ларсоном.

- Музыка.

Музыка в биографических мюзиклах становится важнейшим атрибутом создания образа героя на экране. Музыка за счет своей универсальности сближает героев со зрителями. Зрители, подпевая, тоже становятся частью этой истории, могут лучше почувствовать и понять чувства героя через тексты песен. Песни с жизненным содержанием позволяют найти себя в историях реальных личностей, найти что-то такое, к чему мы, - зрители, - можем относиться. Поэтому саундтрек к фильмам-байопикам становится очень важен, особенно, когда это мюзикл не о музыкальном артисте, как в случае с Эвой Перон и Финеесом Барнумом. Но если в случае с “Эвитой” большая часть песен была взята из сценической версии, то для “Величайшего шоумена” музыку писали специально. Продюсеры саундтрека Грег Уэллс, Джастин Пол и Бендж Пасек добились огромного успеха. Альбом треков из фильма занял первое место в главном альбомном чарте США Billboard 200, а песня о принятии себя таким как есть “This is me” стала лауреатом премии “Золотой Глобус” в номинации за “Лучшую песню - кинофильм”, а также была номинирована на “Оскар” в 2018 году.

- Актуальная повестка. Все представленные фильмы, снятые в XXI веке несут в себе актуальные темы, соответствуя социальным тенденциям, таким, как: освещение проблем ЛГБТ (“Рокетмен”, “Tick, tick... BOOM!”), тема принятия людей любых рас и любого статуса (“Величайший шоумен”),

движение #MeToo (“Девушки мечты”). Это ярко демонстрирует, как авторы вписывают героев прошлого в современный миф.

- Новая мифологизация героя

Вписывая реальную личность Финеаса Барнума в образ, воплощенный на экране Хью Джекманом, авторы фильма отбрасывают его отрицательные качества мошенника, рабовладельца и алчного дельца, скрывая их за харизмой актера, создавшего обаятельного и сильного героя, преодолевающего все трудности благодаря своей смекалке, силе воли, прозорливости и продюсерскому таланту. А выход в условное измерение мюзикла добавляет этому образу, как ни парадоксально, достоверности, так как зритель готов поверить, что в мюзикле возможны такие нереалистичные успехи, и благодаря этому фильм приобретает определенную сказочность, несмотря на то, что основан он на реальной истории реального человека. (см. Приложение 1, рис. П. 1.15.)

Джеральд Хорн в своей работе "Myth' and the Making of "Malcolm X"⁶³ рассматривает, как проявляется миф об исторических личностях. Он показывает, что миф, задействованный в фильме Спайка Ли "Малкольм Икс", наряду с различными другими произведениями, продвигает специфический миф об афроамериканской культуре. Он указывает на то, как многие исторические факты игнорируются или манипулируются, чтобы вписаться в кинематографическую сказку, угодную зрителям. В случае с таким общественным деятелем, как Малкольм Икс, было создано так много мифов, что в фильме необходимо было подтвердить этот миф, чтобы установить его авторитет, а не установить правду.

⁶³ См. Horne G. "Myth" and the Making of "Malcolm X" / The American Historical Review. Oxford University Press, 1993. P. 440-450.

Согласно Барту⁶⁴, «тот, кто потребляет миф... не воспринимает его конструирование как миф. Они видят образ просто как присутствие сущности, которую он обозначает, и убеждаются, что увиденное ими - это факт, реальность, даже опыт - как если бы они действительно пережили это. Именно такой человек раскрывает идеологическую функцию мифа».

Фильмы-байопики представляют идеализированную версию жизни и опыта героя, которая вкладывается в убедительную историю; поэтому формат биографического фильма по своей сути работает как миф, вписывая героя в художественный драматический сюжет.

Байопики-мюзиклы же дополняют убедительность драматизации, показанной в фильме, благодаря романтизированной мюзикловой интерпретации, созданной с помощью музыки, а также декораций, костюмов, артистического мастерства, дополнительно мифологизирующими сконструированную реальность фильма данного поджанра.

Таким образом, авторы мифологизируют реальных исторических персонажей, вписывая их в художественное пространство мюзикла.

В России новый жанр полноценно пока не представлен, несмотря на засилье спортивных биографических и исторических игровых картин и их успех в нашем прокате⁶⁵.

Возможно, гибридизации жанров в нашей стране не происходит из-за слишком высоких затрат на создание мюзикловой составляющей таких фильмов. Или из-за того, что жанр мюзикла требует очень высокого уровня мастерства от всей команды, а особенно - от актеров, а в России актеры музыкальной комедии и мюзикла редко и без особого успеха играют в кино, демонстрируя свои таланты на сцене.

⁶⁴ См. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 207.

⁶⁵ См. Пакшин О. Движение вверх набирает обороты. // vesti.ru: wayback Machine, 2018. - URL: <https://www.vesti.ru/article/1410860> (дата обращения 14.05.2022).

Единственным, кто предпринял попытки совместить два жанра в одном фильме, стал Кирилл Серебренников в фильме “Лето”. Но даже там это лишь легкие наброски, пара номеров, лишь отдаленно напоминающие яркие шоу-стопперы, присущие жанру киномюзикла, с совсем примитивной хореографией (или полным её отсутствием), в конце которых появляется “критик” с табличкой “Этого не было” (см. Приложение 1, рис. П. 1.16.), открытым приемом говорящий нам, что то, что мы видели, к реальному диегетическому действию отношения не имело, в то время как в мюзикле сосуществование двух реальностей взаимопроникающее и часто почти незаметное.

Тем не менее, эксперименты режиссера в данной картине уже свидетельствуют о том, что российские киноделы как минимум задумываются о новых тенденциях в западном кино. И, смею предположить, через пару-тройку лет, знаменитые советские баскетболисты запоют, а хоккеисты затанцуют на льду в отечественном кино не менее эффектно, чем это делает Тэрон Эджертон, внезапно взлетая вместе с публикой в клубе “Troubadour” в образе эксцентричного рок-идола Элтона Джона (см. Приложение 1, рис. П. 1.17.)

Таким образом, проанализировав поэтику фильмов, относящихся к поджанру байопика-мюзикла, мы выяснили, что в них формируются достаточно определенные каноны нового жанра со своей особой мифологизацией героя. Пока ввиду малого количества работ рано делать выводы о том, станет ли этот жанр пользоваться популярностью и дальше, но учитывая успех представленных картин и очевидную тенденцию к созданию биографического кино о музыкантах и артистах (готовящиеся к выходу в 2022 году фильмы I Wanna Dance With Somebody о Уитни Хьюстон, «Элвис» База Лурмана, «Блондинка» о судьбе Нормы Джин (Мэрилин Монро), а также

предстоящие съемки фильма «Уход в электрику» про Боба Дилана с Тимоти Шаламе в главной роли лишние тому свидетельства) можно с уверенностью сказать, что попытки гибридизации двух жанров продолжатся.

Заключение

В первой и второй главах исследования мы обращаемся к структуре и форме жанра биографического кино и жанра киномюзикла. Основываясь на работах российских и зарубежных исследователей, мы анализируем исторический контекст обоих жанров и их значение, решая таким образом поставленные перед нами задачи изучения исторического контекста и особенностей жанров-первооснов.

В последней части второй главы нами также исследуются особенности и жанровые каноны мюзикла и принципиальные различия между киномюзиклом и жанром музыкального фильма, кроме того, рассматриваем явление “недидеетического номера” и проблематику данного понятия в киноведении.

В третьей главе уделяется особое внимание новому гибриднему жанру и его поэтике на основе фильмов “Величайший шоумен”, “Рокетмен”, “Эвита”, “Tick, tick... BOOM!”, а также то, как он мифологизирует образ исторического героя, опираясь на исследования различных ученых.

Ввиду новизны жанра мы не делаем окончательных выводов, а лишь анализируем новый жанр, делая свои наблюдения, опираясь на изученные материалы, не являющиеся исчерпывающими.

Проведя анализ кинокартин мы пришли к выводу, что новый поджанр уже имеет общие определенные характерные черты и по новому вписывает биографию исторической личности в условную кинореальность жанра байопик-мюзикл.

Те поэтические черты, характерные для фильмов этого поджанра, обозначенные в третьей главе и станут определяющими для жанра-гибрида байопика-мюзикла.

Через призму рассмотренных в работе произведений можно составить представление о новом гибридном жанре и расширить знания о его художественной структуре и особенностях.

Данная работа может стать полезной для дальнейших киноведческих исследований на предложенную тему.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академический проект, 2008. – 351 с.
2. Березовчук, Л.Н. Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт-хауса // Киноведческие записки. – 2009. – №92–93. – С.418–437.
3. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. – СПб.: СПб, гос. ун-т кино и телевидения, 2003. – 92 с.
4. Бертман Д. Российский мюзикл: реальность или возможность? // Итоги. – М., 2002, №11. – 71 с.
5. Литвинов Г. Стиляги. Как это было. – М.: Амфора, 2009. – 304 с.
6. Морозова И. Американский фильм-биография в системе современной кинокультуры/И. В. Морозова // Вестник ВГИК. – М., 2016. т.№1(27). – С.105-113.
7. Морозова И. Жанровые модели игрового биографического фильма: на материале кинематографа США 1930-х - 2010-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03./ И.В. Морозова. – М., 2018. – 207 с.
8. Мюллер Д. Фред Астер и интегрированный мюзикл // Киножурнал 24, № 1, –1984. –С.28-30.
9. Олтман Р., Американский фильм мюзикл. –Indiana University Press, 1987. –182 с.
10. Туева В. Вестник МГУКИ №5. –2008, –392 с.
11. Фрейд, З. Художник и фантазирование. / Под ред. Р. Ф. Додельцева. – М.: Республика, 1995. –400 с.
12. Ханиш, М. О песнях под дождем. / Пер. с нем. Г.В. Красновой. – М.: Радуга, 1984. – 157 с.
13. Шилова И. Заметки о мюзикле в зарубежном кино // Музыкальный современник. Вып.4. – М., 1983. –412 с.
14. Шилова И. На экране музыкальный фильм. – М., 1984. 361 с.

15. Шилова, И. Фильм и его музыка. / общ. ред. М.Е. Тараканова. –М.: Советский композитор, 1973. –229 с.
16. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах. –Искусство, 1964. Т. 3. –672 с.
17. Эйзенштейн, С.М. Изобразительность и ритм. Двупланность зрелища // Эйзенштейн С.М. Монтаж / Сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. –М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. –592 с.
18. Altman R. Film/Genre.–London: BFI, 1999. –246 p.
19. Bingham D. Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre. –Rutgers University Press, 2010. – 432 p.
20. Cheshire E. Bio-pics: A Life in Pictures.–Wallflower Press, 2014. –144 p.
21. Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History.–New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992. –326 p.
22. Everett W. The Musical: A Research and Information Guide. –Routledge, 2011. – 348 p.
23. Eyman S. The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution. –Simon&Schuster, 1997. –432 p.
24. Inglis I. Popular music history on screen: the pop/rock biopic // Popular Music History, 2 (1). 2007. –p.77–93. –URL: <https://journal.equinoxpub.com/PMH/article/view/13783> (дата обращения: 17.04.2022).
25. Kenrick J. History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing. –Musicals101.com, 2004.
26. The Academy of Motion Picture Arts and Sciences // The Official Academy Awards Database. –URL: <https://awardsdatabase.oscars.org/> (дата обращения: 14.04.2022).
27. Toplin R. History by Hollywood. –Illinois: University of Illinois Press, 2010. –280 p.

28. См. Кнапп Р. и Моррис М. Снятый на пленку мюзикл // Оксфордский справочник по американскому мюзиклу. ред. Раймонд Кнапп, Митчелл Моррис и Стейси Вульф. –Оксфорд: Оксфорд Юниверсити Пресс, 2011. –295 с.
29. Джон Э. Я - Элтон Джон. Автобиография –Эксмо, 2019. –432 с.
30. Фейертаг В. «Джазовая Энциклопедия». СПб.: Скифия, 2001
31. Jane Feuer. The self-reflexive musical and the myth of entertainment. In: Film genre reader II. University of Texas Press Austin. pp.440-455
32. John G. Cawelti. Adventure, Mystery, and Romance. The Un. of Chicago Press. 1976
33. Hugh Fordin, The World of Entertainment: Hollywood's Greatest Musicals, New York, Doubleday & Co., 1975. Production history of Arthur Freed's musicals.
34. Martin Rubin. Busby Berkeley and the Backstage musical. In: Hollywood Musicals, the Film Reader. Routledge, 2007. pp.53-60

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Авиатор» (The Aviator) 2004, реж.М.Скорсезе
2. «Авраам Линкольн» (Abraham Lincoln), 1930, реж.Д.У.Гриффит

3. «Американское великолепие» (American Splendor), 2003, реж.Ш.С.Берман, Р.Пульчини
4. «Афера по-американски» (American Hustle), 2013, реж.Д.О.Расселл
5. «Бешеный бык» (Raging Bull), 1980, реж.М.Скорсезе
6. «Богемская Рапсодия» (Bohemian Rhapsody), 2018, реж.Б.Сингер, Д.Флетчер
7. «Большие глаза» (Big Eyes), 2014, реж.Т.Бертон
8. «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde), 1967, реж.А.Пенн
9. «Бурлеск» (Burlesque), 2010, реж.С.Энтин
10. «Буш» (W), 2008, реж.О.Стоун
11. «Величайший шоумен» (The Greatest Showman), 2017, реж.М.Грейси
12. «Волк с Уолл-стрит» (The Wolf of Wall Street), 2013, реж.М.Скорсезе
13. «Вольтер» (Voltaire), 1933, реж.Д.Г.Адольфи
14. «Гориллы в тумане» (Gorillas in the Mist: The Story of Dian Fossey), 1988, реж.М.Эптед
15. «Гражданин Кейн» (Citizen Kane), 1941, реж.О.Уэллс
16. «Далласский клуб покупателей» (Dallas Buyers Club), 2013, реж.Ж.Валле
17. «Джуди» (Judy), 2019, реж.Р.Гулд
18. «Дизраэли» (Disraeli), 1929, реж.А.Грин
19. «Доктор Кинси» (Kinsey), 2004, реж.Б.Кондон
20. «Дочь шахтера» (Coal Miner's Daughter), 1980, реж.М.Эптед
21. «Жажда жизни» (Lust for Life), 1956, реж.В.Миннелли
22. «Жанна д'Арк» (Jeanne d'Arc), 1899, реж.Ж.Мельес
23. «Золотоискатели» (Gold Diggers) 1935, реж.Б.Беркли

24. «Золотоискатели на Бродвее» (Gold Diggers of Broadway), 1933, реж.Б.Беркли
25. «Капитан Филлипс» (Captain Phillips), 2013, реж.П.Гринграсс
26. «Капоте» (Capote), 2005, реж.Б.Миллер
27. «Кардинал Ришелье» (Cardinal Richelieu), 1935, реж.Р.Ли
28. «Королева Кристина» (Queen Christina), 1933, реж.Р.Мамулян
29. «Кто-то там наверху любит меня» (Somebody Up There Likes Me), 1956, реж.Р.Уайз
30. «Ла-Ла Ленд» (La La Land), 2016, реж.Д.Шазелл
31. «Леди поет блюз» (Lady Sings the Blues), 1972, реж.С.Фьюри
32. «Ленни» (Lenny) 1974), реж.Б.Фосс
33. «Лоуренс Аравийский» (Lawrence of Arabia), 1962, реж.Д.Лин
34. «Люби меня или покинь меня» (Love Me or Leave Me), 1955, реж.Ч.Видор
35. «Малкольм Икс» (Malcolm X), 1992, реж.С.Ли
36. «Мамма Миа!» (Mamma Mia!), 2008, реж.Ф.Ллойд
- 37.«Мария-Антуанетта» (Marie Antoinette), 1938, реж.В.С.Ван Дайк, Ж.Дювивье
- 38.«Мария-Антуанетта» (Marie Antoinette), 2006, реж.С.Коппола
39. «Мария Шотландская» (Mary of Scotland), 1936, реж.Д.Форд, Л.Гудвинс
40. «Меня там нет» (I'm Not There), 2007, реж.Т.Хейнс
41. «Молодой мистер Линкольн» (Young Mr. Lincoln), 1939, реж.Д.Форд
42. «Мэри» (Mary) 1985, реж.Р.Дональдсон
43. «На пути к славе» (Bound for Glory), 1976, реж.Х.Эшби

44. «Народ против Ларри Флинта» (The People vs. Larry Flynt), 1996,
реж.М.Форман
45. «На Шоу!» (On With The Snow), 1929, реж.А.Кросланд
46. «Непристойная Бэтти Пейдж» (The Notorious Bettie Page), 2005,
реж.М.Хэррон
47. «Никсон» (Nixon), 1995, реж.О.Стоун
48. «Парни не плачут» (Boys Don't Cry), 1999, реж.К.Пирс
49. «Паттон» (Patton), 1970, реж.Ф.Шеффнер
50. «Переступить черту» (Walk The Line), 2005, реж.Д.Конрад
51. «Повесть о Луи Пастере» (The Story of Louis Pasteur), 1936,
реж.У.Дитерле
52. «Поющий дурак» (The Singing Fool) ,1928, реж.Л.Бэкон
53. «Поющие под дождем» (Singing In The Rain), 1952, реж.Д.Келли,
С.Донен
54. «Право на наследие» (Freeheld), 2015, реж.П.Соллетт
55. «Распутная императрица» (The Scarlet Empress), 1934, реж.Д.фон
Штенберг
56. «Рокетмен» (Rocketman), 2019, реж.Д.Флетчер
57. «Рэй» (Ray), 2004, реж.Т.Хэкфорд
58. «Силквуд» (Silkwood), 1983, реж.М.Николс
59. «Сладкие грезы» (Sweet Dreams), 1985, реж.К.Рейш
60. «Социальная сеть» (The Social Network), 2010, реж.Д.Финчер
61. «С песней в моем сердце» (With a Song in My Heart), 1952, реж.У.Лэнг
62. «Стать Джоном Ленноном» (Nowhere Boy), 2009,
реж.С.Тейлор-Джонсон
63. «Такер: Человек и его мечта» (Tucker: The Man and His Dream), 1988,
реж.Ф.Ф.Коппола

64. «Терминал» (The Terminal), 2004, реж.С.Спилберг
65. «Тик-так, бум!» (Tick, tick... Boom!), 2021, реж.Л.М.Миранда
66. «Филомена» (Philomena), 2013, реж.С.Фрирз
67. «Фрейд: Тайная страсть» (Freud: The Secret Passion), 1962,
реж.Д.Хьюстон
68. «Фрэнсис» (Frances), 1982, реж.Г.Клиффорд
69. «Харви Милк» (Milk), 2008, реж.Г.В.Сент
70. «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (The Private Lives of Elizabeth
and Essex), 1939, реж.М.Кёртис
71. «Человек на Луне» (Man On The Moon), 1999, реж.М.Форман
72. «Эвита» (Evita), 1996, реж.А.Паркер
73. «Эд Вуд» (Ed Wood), 1994, реж.Т.Бёртон
74. «Эрин Брокович» (Erin Brockovich), 2000, реж.С.Содерберг
75. «Я стреляла в Энди Уорхола» (I Shot Andy Warhol), 1995,
реж.М.Хэррон
76. «Я хочу жить!» (I Want to Live!), 1958, реж.Р.Уайз
77. «12 лет рабства» (12 Years a Slave), 2013, реж.С.Маккуин
78. «42-ая улица» (42nd Street) 1933, реж.Б.Беркли
79. «Черчилль: Голливудские годы»
80. «8 миль» (8 Mile), 2002, реж.К.Хэнсон
81. «Девушки мечты» (Dreamgirls), 2006, реж.Б.Кондон
82. «Дон Жуан» (Don Juan), 1926, реж.А.Кросланд
83. «Певец джаза» (The Jazz Singer), 1927 года
84. «Под крышами Парижа» 1930-го года
85. «Миллион» 1931

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

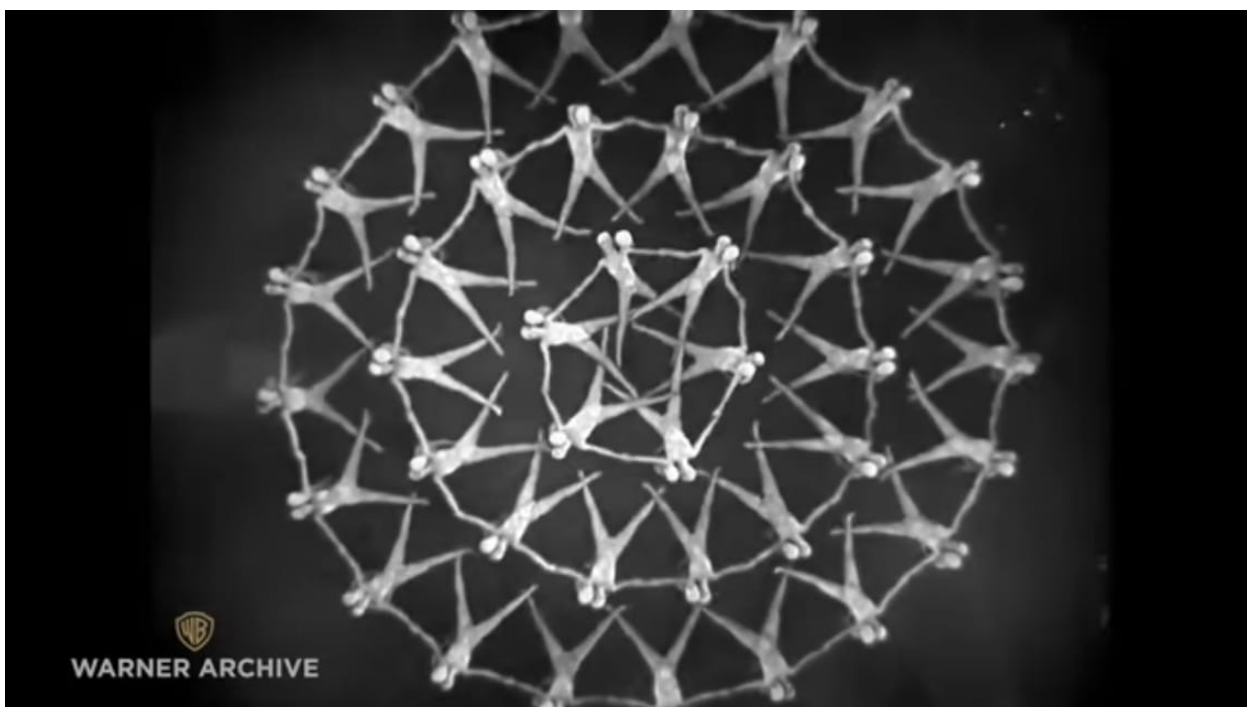


Рис. П. 1.1. “Калейдоскопический танец” Беркли

“Footlight Parade” (1933)



Рис. П. 1.2. “Величайший шоумен” (2017)



Рис. П. 1.3. “Рокетмен” (2019)



Рис. П. 1.4.

“Tick, tick... BOOM!” (2021)



Рис. П. 1.5.Эндрю Гарфилд в образе Джонатана Ларсона

“Tick, tick... BOOM!” (2021)



Рис. II. 1.6.

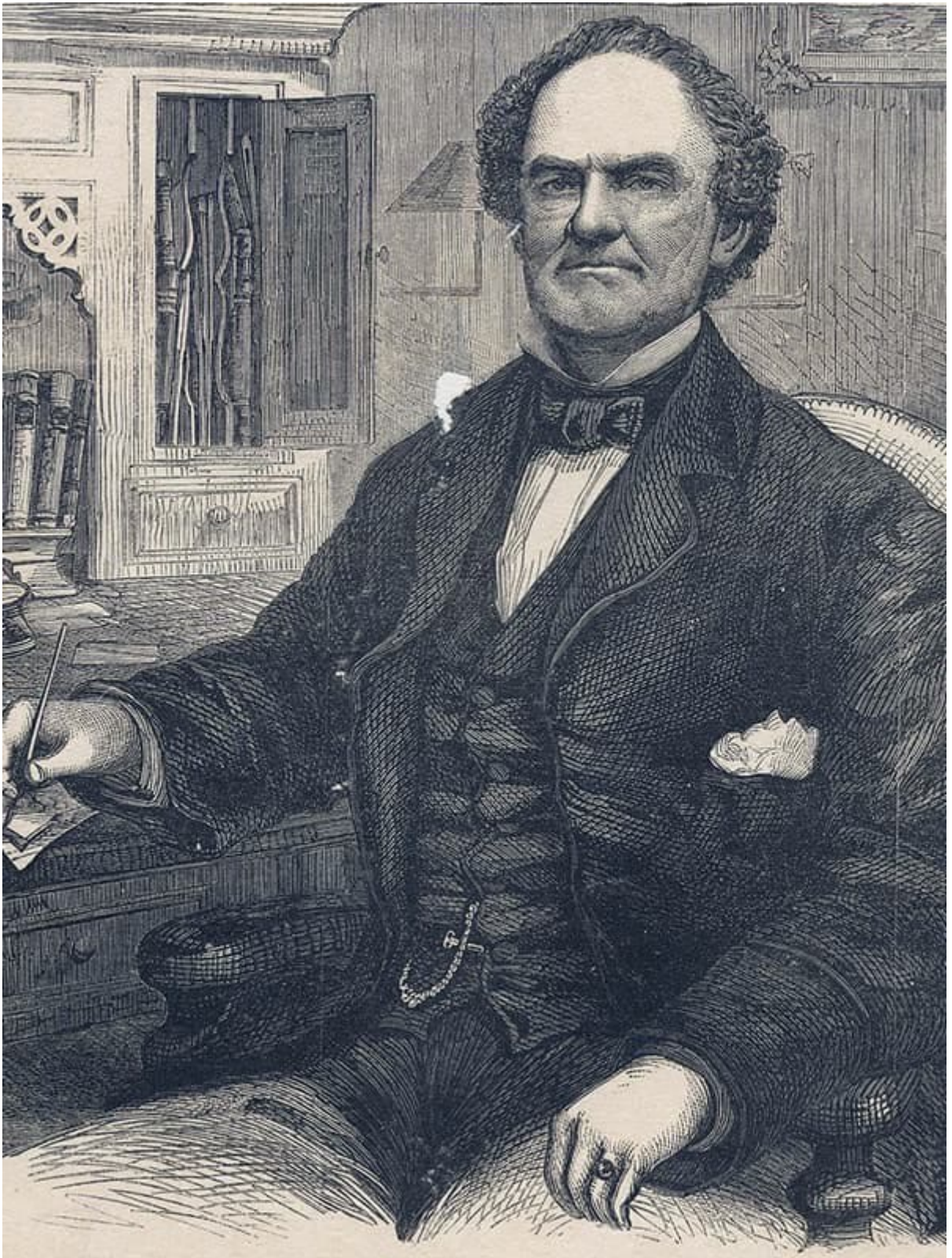


Рис. П. 1.7 .Ф. Т. Барнум, гравюра



*Рис. П. 1.8. Хью Джекман в образе Ф. Т. Барнума “Величайший шоумен”
(2017)*



Рис. П. 1.9. “Рокетмен” (2019)



Рис. П. 1.10. “Рокетмен”



Рис. П. 1.11. “Рокетмен” (2019)



Рис. П. 1.12. “Рокетмен” (2019)



Рис. П. 1.13. “Рокетмен” (2019)

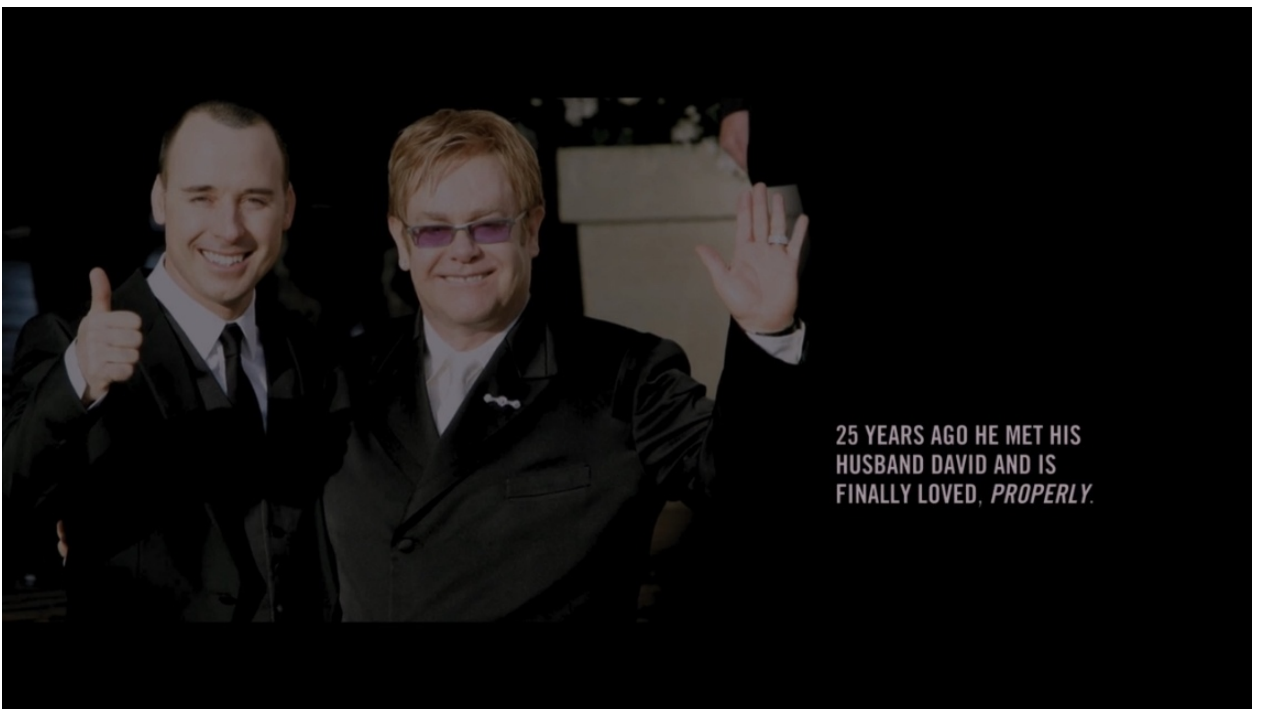


Рис. П. 1.14. “Рокетмен” (2019)



Рис. П. 1.15. “Величайший Шоумен” (2017)



Рис. П. 1.16. “Лето” (2018)



Рис. П. 1.17. “Рокетмен” (2019)