

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С.А. Герасимова»

На правах рукописи

Винар Юлия Олеговна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ
РАЗВИТИЯ ЖАНРА КИНОМЮЗИКЛА В США И РОССИИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные
искусства) (Искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Смагина Светлана Александровна
доктор искусствоведения, доцент

Москва

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОГО КИНОМЮЗИКЛА ОТ ЕГО КЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ДО СОВРЕМЕННОЙ.....	20
1.1. Киномюзикл как синтетическая форма. Формула «классического» американского киномюзикла золотого века Голливуда (1930–1950-е гг.).....	20
1.2. Модернизация американского киномюзикла в 1960–1970-е годы: от развлекательности к социальному нерву.....	56
1.3. Американский киномюзикл XXI века: возрождение и новый расцвет.....	81
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОМЮЗИКЛА. ОТ РОЖДЕНИЯ ДО СОВРЕМЕННОСТИ.....	99
2.1. Возникновение киномюзикла в СССР. Основные черты.....	99
2.2. Процесс стилевого обновления отечественного киномюзикла 1960-х–1980- х годов: театрализация, сказочные сюжеты, черты водевиля.....	120
2.3. Современный российский киномюзикл. Основные стилевые и жанровые особенности. Социокультурная специфика.....	147
Заключение.....	169
Список литературы.....	172
Фильмография.....	182

ВВЕДЕНИЕ

Исторически мюзикл рождается как театральный жанр во второй половине XIX века и получает широкое развитие в первые десятилетия XX века. С появлением звука в кинематографе он заявляет о себе и как киножанр. В настоящее время киномюзикл не только не утратил своей популярности, но и приобретает новые формы, которые требуют осмысления.

Прежде чем говорить о жанре киномюзикла необходимо внести некоторые пояснения, касающиеся терминологии. Проблема в том, что существует различное понимание этого жанра. Если говорить об английском термине *Musical*, то он переводится как «музыкальный» и описывал, прежде всего, жанр музыкальной комедии. Собственно, то название (музыкальная кинокомедия), которое, например, официально получали¹ кинофильмы Григория Александрова «Веселые ребята» (1934) и «Волга-Волга» (1938). Музыкальная кинокомедия, наряду с фильмом-ревю, киноопереттой, кино-оперой и кино-балетом становится одним из центральных жанров того, что станет принято в отечественном киноведении называть «музыкальный фильм»². В пространстве музыкального фильма постепенно, прежде всего в США, начинает выделяться особый жанр – мюзикл. Влияние на его формирование оказывают многие жанры, но особое – музыкальная кинокомедия и фильм-ревю. Надо заметить, что несмотря на использование этой терминологии четко разделить эти жанры достаточно сложно. Как правило, музыкальная кинокомедия отличалась от фильма-ревю более сложной драматургией и глубиной внедрения музыкальной части в общее повествование.

Отечественный энциклопедический кинословарь дает следующее определение киномюзиклу: «Киномюзикл — вид синтетического зрелища, в котором драматический сюжет, воплощенный в диалогах, музыке, пении и

¹ Имеется в виду надпись в титрах.

² Музыкальный фильм, кинопроизведение, в котором музыка выполняет важнейшие смысловые и композиционные функции, определяет жанровую и стилистич. характеристику картины (Кино. Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 640 с.)

хореографии, выражен специфическими средствами киноискусства. Новое в мюзикле по отношению к оперетте, музыкальной комедии и ревю состоит в том, что все элементы, объединенные в структуре произведения, находятся в нерасторжимом единстве, внутренне взаимосвязаны, подготавливают переход одной формы воплощения в другую»³. Традиционно киномюзикл мыслится как одно из направлений более общего и широкого явления, известного как музыкальный фильм, в котором такое единство – вещь далеко необязательная.⁴ В своем исследовании автор придерживается именно такого определения киномюзикла – особый феномен, синтетический по своей природе (музыка, пение, драматургия, хореографическая составляющая), выраженный кинематографическими средствами. Кроме этого, музыка, например, в отличие от оперетты, является не главным средством выразительности, а одним из них.

Кроме того, нельзя забывать и о музыкально-хореографической основе данного кинематографического зрелища, которое является в данном случае обязательным. Причем хореография киномюзикла отличается от хореографии в фильме-балете и кинооперетте в первую очередь по своей функции, а также стилистике и способу взаимодействия с кинокамерой. В киномюзикле танец тесно переплетен с вокалом и диалогами и обязательно составляет важную часть в общей драматургии произведения. Часто он начинается как естественное продолжение жестикуляции героя в бытовой ситуации, постепенно перерастая в полномасштабный номер. В киномюзиклах хореографы используют весь спектр танцевальных стилей — от классического балета до аргентинского танго, от степа и джаза до акробатических танцев и современных стилей (хип-хоп, контемпорари,

³ Кино. Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М.: Советская энциклопедия, 1987.

⁴ Музыкальный фильм — кинопроизведение, в котором музыка выполняет важнейшие смысловые и композиц. функции, определяет жанровую и стилистич. характеристику картины. На разных этапах развития музыкального фильма происходили преобразования его структуры, складывались различные типы синтеза драматургии, музыки, вокала, хореографии, исполнительского искусства, визуального решения. <...>. Музыкальные номера, ради которых и создавался музыкальный фильм, имели самостоятельное, значение, были слабо связаны с развитием сюжета. Следуя за театром, музыкальный фильм впитывал всё, получившее признание на сценич. подмостках. (Кино. Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М.: Советская энциклопедия, 1987).

воуг). Хореографы выстраивают танцевальные сцены с оглядкой на возможности киноязыка, учитываются приемы монтажа и спецэффекты. Важно, что движение камеры зачастую дополняет или усиливает эффектность движения исполнителей.

В отличие от киномюзикла, в фильме-балете танец — единственный или главный способ повествования; вокал и диалоги обычно отсутствуют. Фильм-балет обязательно основан исключительно на классической балетной школе, с акцентом на чистоту линий исполнителей, технически сложные элементы (прыжки и вращения). Поскольку эмоции исполнителей не имеют решающего значения, камера чаще охватывает общий план. За счет этого фильм-балет скорее похож на киноверсию театральной постановки, где камера следует за логикой балетмейстера, сохраняя целостность общей композиции.

В кинооперетте хореография чаще носит развлекательный или фоновый характер, лишь дополняя вокальные номера. Она менее интегрирована в сюжет, чем в киномюзикле, и часто служит для создания нужной по сюжету атмосферы (бал, театральное представление). В стилистике создатели кинооперетт склоняются к традиционным академическим, историко-бытовым направлениям и бальным танцам (вальс, фокстрот, канкан, мазурка) — современные направления практически не представлены. Движения актеров при исполнении упомянутых танцев часто более театрализованы и условны, чем при исполнении этих же стилей в киномюзикле.

Надо отметить, что в СССР понятие мюзикла и киномюзикла станет использоваться лишь во второй половине 1960-х годов. Появятся целый ряд театральных постановок, которые получают такое официальное название: «Мы хотим танцевать» А. Петрова (1967), «Неизвестный с хвостом» (1967), «Мой брат играет на кларнете» О. Фельцмана (1968), «Пионер-99» Е. Жарковского (1969), и др.

До этого американскому термину «мюзикл» трудно было утвердиться у нас в стране, в том числе, в силу сложности политических отношений СССР и США.

Популярность этого киножанра отражает художественные искания и потребности нескольких поколений кинематографистов. Основную проблему,

поднимаемую в диссертационной работе, можно сформулировать как недостаточность изученности жанра киномузикла, который в настоящий момент представляет собой весьма сложное и разнообразное явление, не укладывающееся в рамки утвердившихся киноведческих дефиниций и требующее не только исторического, но и теоретического переосмысления. Не прояснена до конца логика развития этого жанра как внутри той или иной национальной кинематографии, так и в целом в киноискусстве. Словом, в настоящее время нет актуальной общей концепции понимания природы киномузикла, описывающей характер и логику его исторического развития.

Настоящая диссертационная работа «Художественные и социокультурные аспекты развития жанра киномузикла в США и России» посвящена фундаментальным вопросам, связанным с пониманием этого жанра: его границ, этапов развития в социокультурном контексте, непосредственно кинематографической составляющей этого феномена с выявлением основных переломных точек и анализа его синтетической природы.

Диссертационное исследование посвящено изучению киномузикла как динамичного жанра, развитие которого неразрывно сопряжено с эстетическими, историческими, политическими и социокультурными факторами, а также определению элементов, выделяющих киномузикл из общего комплекса музыкальных фильмов.

Работа подробно рассматривает ключевые особенности развития этого жанра, сосредотачиваясь на сравнительном анализе американского и отечественного киномузикла. Выбор стран для исследования обусловлен тем, что в США данный жанр сформировался, приобрел ключевые характеристики и прошел этапы развития, связанные с социокультурными факторами. На примере отечественного киномузикла автор иллюстрирует, как классическая модель американского киномузикла может адаптироваться с учетом национальных особенностей другой кинематографии.

Актуальность темы исследования

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что в российских киноведческих исследованиях мюзиклу как киножанру посвящено недостаточно внимания, и диссертант выявил нехватку понимания именно социокультурных и кинематографических аспектов в его развитии. В отечественных источниках реконструируемый авторами генезис указанного жанра, особенности музыкальной и сценической драматургии, наконец, вытекающие из этого родовые черты мюзикла не сложились в итоговую картину, призванную запечатлеть целостный облик упомянутого музыкально-театрального кинопредставления. Тем не менее приведенный перечень работ позволяет говорить о востребованности подобных исследований в российском и мировом научном дискурсе. Изучение обширного списка публикаций и художественных произведений демонстрирует, что возможности анализа мюзикла как киножанра реализованы не в полной мере. В работе стоит задача конкретизировать его границы и характеристики.

Для этого автор, опираясь на исторический, национальный, социокультурный контексты, рассматривает заявленный киножанр в динамике его взаимодействия с другими искусствами, и влияния этой динамики на развитие киномюзикла. Данный жанр активно развивается, отражая и формируя культурно-исторические процессы. Его эстетика и формальные характеристики — от музыкальных стилей и хореографических решений до нарративных структур — тесно переплетаются с общественными изменениями, политическими событиями и технологическим прогрессом в каждой конкретной стране. Киномюзикл, несмотря на свою развлекательную функцию, выступает в качестве инструмента репрезентации общественных настроений, отражая идеологии, социальные конфликты и ценностные ориентиры.

Взаимодействие киномюзикла с другими киножанрами является динамичным процессом, который обогащает как сам мюзикл, так и другие жанровые категории. От интеграции драматических и комедийных элементов до влияния на анимацию, киномюзикл продолжает оставаться важным элементом кинематографического ландшафта. Эта гибкость и способность адаптироваться к

изменениям делают киномюзикл значимым жанром, способным не только отражать, но и формировать культурные и социальные тенденции.

Сюжеты и система персонажей киномюзиклов претерпевали изменения в зависимости от культурного контекста и общественных настроений: влияние социальных изменений, стремление отражать реальную жизнь и внутренние конфликты героев послужили причиной постепенного перехода классического мюзикла от развлекательных тем к более серьезным и глубоким. Однако этот переход не стал абсолютным и желание предоставить аудитории отдых и утешение после напряженных периодов вернуло часть мюзиклов к развлекательности.

В современном кинематографе жанр мюзикла продолжает развиваться, экспериментируя с гибридными формами, включая элементы других жанров, таких как драма, комедия, триллер, хоррор и даже фантастика.

Анализ киномюзиклов в США и России позволяет проследить влияние национальных культурных традиций этих стран на формирование жанра, выявить мифологемы и символические коды, заложенные в них. Данное исследование дает возможность изучить сложные взаимосвязи между жанром мюзикла, кинематографом и обществом.

Степень научной разработанности темы

Учитывая синтетическую природу жанра киномюзикл для определения степени изученности заявленной темы необходимо рассмотреть две группы источников: непосредственно киноведческие и исследования данного жанра в смежных искусствоведческих областях — музыковедении и театроведении.

Фундаментальной работой о теории жанра киномюзикла в западной киномысли является исследование Рика Олтмена «The American Film Musical»⁵. Эта книга представляет собой глубокий анализ киномюзикла, рассматривающий его взаимосвязи с другими видами искусства. Она служит важным источником для понимания эволюции жанра и его границ. Однако Рик Олтмен не застал «ренессанс» киномюзикла, который начался в 1990-е, длится до сих пор и является

⁵ Altman R. The American Film Musical // Indiana University Press. 1987. 365 p

важной вехой его развития. Также диссертант обращался к другим работам Олтмена, например, «Genre: The Musical»⁶.

Книга Теда Сеннета «Hollywood musicals»⁷ носит скорее описательный характер и, как упомянутое исследование Олтмена, не является актуальной в виду отсутствия современных киномюзиклов.

Значимой для исследования стала работа Джона Мюллера «Фред Астер и интегрированный мюзикл»⁸, которая предлагает свою систему различения сюжетной значимости различных видов музыкальных номеров.

Обращение в исследовании к монографии киноведа из ГДР Михаэля Ханиша «О песнях под дождем»⁹, построенной на историческом и проблемном анализе, обусловлено изложенной в ней системе классификации музыкальных фильмов и детальной периодизации их развития, а также анализу стилистических особенностей киномюзиклов и наиболее значительных представителей жанра. Впоследствии книга была дополнена и переиздана российским киноведом Г. В. Красновой под названием «Мюзиклы. Знаменитые и легендарные»¹⁰. Однако обе книги сосредоточены на историческом изложении эволюции жанра без анализа теоретических аспектов его развития.

Проблема определения специфических черт мюзикла и его границ является предметом исследований ряда российских ученых: «Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учебное пособие»¹¹ Л. Н. Березовчук, «Музыка в кино»¹² И. М. Шиловой, «Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к

⁶ Altman R. Genre: The Musical (Edited by Rick Altman), Routledge & Kegan Paul, London, 1986. 228 p.

⁷ Sennet T. Hollywood musicals // Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1981. 368 p.

⁸ Müller J. Fred Astaire and the Integrated Musical // Cinema Journal, Autumn, 1984, Vol. 24, No. 1, p. 28–40.

⁹ Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984. 160 с.

¹⁰ Ханиш М., Краснова Г. В. Мюзиклы: знаменитые и легендарные. М.: АСТ, 2018. 384 с.

¹¹ Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. 92 с.

¹² Шилова И. М. Музыка в кино. М.: Знание, 1973. 46 с.

проблеме жанра»¹³ В. В. Туевой, «Превращения музыкального фильма»¹⁴ И. М. Шиловой, «Исторические условия формирования жанра мюзикл»¹⁵ Т. В. Шабалиной. Их труды обогащают общее понимание этого сложного и многогранного явления.

Ярко выраженная синтетическая природа киномюзикла, которая является уникальным феноменом сплава музыки, хореографии и повествования, проявляющаяся в кинематографической системе выразительности, представляет собой значительный интерес для ряда других искусствоведческих оптик — музыковедения и театроведения. Это, безусловно, обогащает инструментарий исследования жанра, но одновременно рождает некоторую фрагментарность его исследования. Музыковеды, сосредоточенные на анализе музыкальных партитур, инструментовке и музыкальных структурах, неизбежно упускают из виду кинематографические аспекты, такие как монтаж, операторская работа, режиссура. Среди музыковедческих исследований можно выделить «Азбука жанра. Творческие проблемы мюзикла»¹⁶ Э. Е. Алексеева, «О мюзикле»¹⁷ Э. Ю. Кампуса, «Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля»¹⁸ Л. Г. Данько.

Театроведы, в свою очередь, фокусируясь на драматургии, актерской игре и сценической реализации, могут не учитывать специфику кинематографического языка и его влияния на восприятие музыкального компонента. Среди театроведческих публикаций полезными для исследования оказались работы «О

¹³ Туева В. В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. № 5. 2008. С.290–292.

¹⁴ Шилова И. М. Превращения музыкального фильма / Бюро пропаганды сов. киноискусства. М., 1981.

¹⁵ Шабалина Т. В. Исторические условия формирования жанра мюзикл. //Энциклопедия Кругосвет. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (дата обращения 26.01.2025).

¹⁶ Алексеев Э. Е. Азбука жанра. Творческие проблемы мюзикла // Театр: журнал. 1967. № 9. С. 141–147.

¹⁷ Кампус Э. Ю. О мюзикле / пер. с эст. Л.: Музыка, 1983. 128 с.

¹⁸ Данько Л. Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов институтов культуры по курсу «История музыки». Л.: Сов. музыка, 1977. 26 с.

сценической природе мюзикла»¹⁹ Г. И. Черной, «Мюзикл на советской сцене»²⁰ Л. Л. Жуковой. Многие театроведы отмечают важность использования мюзиклом стилей и жанров музыки с преобладанием песенных форм (И. Емельянова²¹, Л. В. Михеева, А. А. Орелович²²). Хотя данный тезис выводился исследователями театрального мюзикла, они в полной мере отражают и суть киномюзикла.

В литературе о мюзиклах многократно отмечается его связь с хореографией (А. А. Бахтин²³, А. В. Сысоева²⁴). Танец в киномюзикле выступает инструментом выразительности, дополняя музыкальную составляющую и визуально воплощая эмоции героев. Он может быть нежным и романтичным, энергичным и зажигательным, трагическим и драматическим — все зависит от контекста. Хореография в классических киномюзиклах часто несет в себе смысловую нагрузку, подчеркивая отношения между персонажами или отражая их внутренний конфликт.

Единство формы и содержания — это фундаментальный принцип построения классического киномюзикла. О возможностях танца выражать то, что не всегда доступно другим средствам, высказывалось множество исследователей. Например, искусствовед С. Н. Худеков пишет, что «танец — первая глава в истории человечества... По принципу своему танец, подобно жестам, был всегда и у всех народов выражением внутренних чувств; был нежным разговором, где посредством поз, скачков и прочего выражались радость, горе, злость, нежность и т. п.»²⁵ Мнение о важности танцевального языка разделяет исследователь А. С. Кучеренко: «Таким образом, можно утверждать, что танец в кино является

¹⁹ Черная Г. И. О сценической природе мюзикла // Г. И. Чёрная // Вопросы театрального искусства: сборник научных статей. 1-е изд. -М.: ГИТИС, 1977. С. 228-259.

²⁰ Жукова Л. Л. Мюзикл на советской сцене / Л. Л. Жукова // В мире оперетты. 1-е изд. М.: Знание, 1976. С. 107-111.

²¹ Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / науч. ред. И. Емельянова. М.: ОЛМА-пресс, 2002. 703 с.

²² Михеева Л. В., Орелович А. А. В мире оперетты. Л.; М.: Сов. композитор, 1977. 383 с.

²³ Бахтин А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 34 с.

²⁴ Сысоева А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е – 20-е годы XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 24 с.

²⁵ Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. С. 8–10.

символическим универсальным языком, средством выражения глубоких чувств и эмоций, зачастую более красноречивым, нежели словесный язык»²⁶.

В рамках исследования был проведен анализ множества отечественных и зарубежных киномузиков, а также многочисленных киноведческих, искусствоведческих и философских источников (Н. А. Хренов, Е. А. Сальникова, Ю. В. Михеева, Е. А. Русинова, С. А. Смагина), что позволило автору не только проследить эволюцию жанра, но и выявить культурные коды, заложенные в них. Таким образом, каждый из этих подходов, будучи ценным сам по себе, не может дать полную картину, оставляя значительные пробелы в понимании феномена. Несмотря на популярность киномузиков как у широкой публики, так и у критиков, академическое изучение этого жанра остается фрагментарным и нуждается в исследованиях, в том числе, учитывающих киноведческие аспекты.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования являются фильмы жанра мюзикл, а также, исследования, посвященные ему.

Предметом исследования является процесс трансформации киномузикла за весь период его существования (1927 г. — наши дни), разделенный на три основных периода. Рассматривается эволюция американского и отечественного мюзикла, а также, проводится анализ влияния американского киномузикла на отечественный, в результате которого выявляются общие закономерности и отличия в структуре, сюжетообразовании и применении художественных средств.

Цель и задачи

Цель данного диссертационного исследования состоит в выявлении особенностей жанра киномузикла на протяжении его существования. Важной задачей является разграничение этого жанра от других близких музыкальных киножанров. Исследование направлено на углубленное понимание сугубо

²⁶ Кучеренко А. Л. Эмоционально-экспрессивные средства выражения в кино: танец, ритм, восклицания (на примере кинокартин испанского режиссера Карлоса Сауры) // Языки и национальные культуры через призму кинематографа: матер. Всерос. науч.-практ. конф. (Санкт-Петербург, 24 ноября 2021 г.). СПб.: СПбГИКиТ, 2022. С. 64.

кинематографических, художественных и социокультурных факторов, способствующих формированию и развитию киномюзикла в указанных странах.

Поставленная цель предполагает *решение следующих задач:*

- 1) изучить жанровые особенности киномюзикла в контексте истории его формирования;
- 2) проанализировать развитие киномюзикла в США и России в рамках исторического, национального и социокультурного контекстов;
- 3) исследовать стилеобразующие (аутентичные и универсальные) характеристики киномюзиклов разных исторических периодов;
- 4) выявить черты кинематографической репрезентации киномюзиклов.

Научная новизна исследования

1. Научная новизна данного исследования заключается в гипотезе, которую выдвигает диссертант, предполагающую, что жанр киномюзикл обладает уникальной киногеничностью, основанной на элементах, характерных для кинематографа как искусства. В отличие от большинства других жанров кино, которые в большей степени сосредоточены на нарративе и актерской выразительности, киномюзикл выделяется своим сочетанием визуальной композиции, динамики и ритма.

2. В рамках работы впервые предпринимается попытка комплексного исследования киномюзикла как киножанра, охватывающего весь период его существования как в Соединенных Штатах, так и в России.

3. В результате проведенного анализа большого количества фильмов автор формулирует ключевой тезис, что основополагающим в киномюзикле является стремление к концепции «чистого кино»²⁷, заключенной в ослаблении сюжетной составляющей в пользу аудиовизуальных элементов, нацеленных на передачу эмоциональных переживаний зрителя. При этом использование музыки и танца, как средств,

²⁷ Идея «чистого кино» (Cinéma Pur) возникла в рамках французского киноавангарда 1920-х гг., когда режиссеры пытались определить суть кинематографической образности, очищенной от влияния традиционной повествовательности и приносящих зрителю удовольствие от движения абстрактных образов.

свободных от жестких нарративных функций, становится центральным элементом «чистого кино». В отличие от авангардного «чистого кино», которое иногда полностью игнорировало реалистические истории, киномузикл сохраняет свою зрелищность и ориентированность на массового зрителя.

4. В исследовании предлагается новый подход к изучению киномузиклов, который подчеркивает их синтетическую природу, объединяющую музыку, танец и нарратив. Такой подход позволяет адаптировать авангардную идею «чистого кино» к требованиям массового искусства и создает продукт, который больше ориентирован на чувственное восприятие, чем на рациональное. В результате, в данной работе утверждается, что именно киномузикл, благодаря своим онтологическим особенностям, наиболее полно выражает озвученную идею, в отличие от других жанров кино.

5. В работе уточняются различия между широким понятием «музыкального фильма» и более узким, специфическим понятием киномузикла.

6. Впервые в ходе исследования осмысляются и выявляются закономерности развития хореографии в киномузиклах, включая анализ изменений в танцевальных стилях и подходах к танцевальному искусству, которые происходили в зависимости от времени, культурных тенденций и технологических новшеств.

7. Диссертантом исследуется попытка интеграции и интерпретации музыкально-пластических выразительных средств классического американского киномузикла в отечественном кинематографе.

8. В работе выявляется актуальность заявленного жанра как в современном американском, так и в российском кинематографе. Это включает в себя анализ текущих тенденций, новых форматов и способов представления киномузиклов, а также их влияние на зрителя в условиях быстро меняющегося медийного ландшафта.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Данное диссертационное исследование вносит вклад в понимание эволюции киномюзикла как жанра, прослеживая его трансформацию на протяжении всей истории: от зарождения до современных форм. За счет изучения многослойности восприятия мюзикла в различных историко-культурных контекстах работа выходит за рамки хронологического описания. Кроме анализа эстетических механизмов, определяющих художественное решение, в работе уделяется внимание социально-политическим факторам формирования жанра, демонстрируется тесная взаимосвязь между этими составляющими.

Исследование не ограничивается сюжетными линиями — оно также затрагивает эволюцию музыкальных стилей, хореографических решений и сценографии, показывая, как эти элементы взаимодействуют и формируют целостное художественное высказывание. Исследование киномюзикла как отдельного направления представляет собой обширную область изучения. Работа не только описывает эволюцию визуального языка киномюзикла, но и анализирует репрезентацию образов, их символическое значение и изменение в разные исторические периоды. Кроме того, рассматривается влияние технологических достижений кинематографа (цветная съемка, спецэффекты) на эстетику и художественную выразительность киномюзикла.

Выводы исследования имеют практическое значение для преподавательской деятельности и могут быть использованы в учебных курсах «История зарубежного кинематографа», «История отечественного кинематографа», «Теория кино», «История искусств», а также, в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных истории кинематографа и теории музыкального кино. Работа включает в себя детальный анализ конкретных киномюзиклов, рассматривающий их как отражение эстетических и социокультурных процессов своей эпохи. Материалы исследования могут быть использованы в практической работе сценаристов, режиссеров, кинокомпозиторов.

Методология и методы исследования

Методологической основой данной работы является *искусствоведческий метод*, предполагающий исследование культурно-искусствоведческих явлений с учетом условий их возникновения и взаимовлияния; *культурно-исторический метод*, позволяющий считать различные исторические данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры; *художественно-эстетический метод*, позволяющий изучать образную природу художественных произведений; *социокультурный метод*, позволяющий воспринимать художественные произведения как социально обусловленные явления. А также *лейтмотивный анализ*, позволяющий при исследовании кинематографа разных периодов и стран выявлять общие художественные образы и устанавливать между ними логические связи. В ряду перечисленных подходов также имеют место компаративский и описательно-аналитический методы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Киномюзикл — претерпевающий трансформацию жанр, развитие которого зависит от непосредственно кинематографического, исторического, политического и социокультурного контекстов.
2. Жанр киномюзикла сформировался в рамках американского кинематографа и в своей основе апеллирует к идее «чистого кино», подразумевающей особую киногеничность.
3. От музыкального фильма киномюзикл отличается глубиной интеграции музыки и хореографии в повествовательную систему фильма. Музыка, хореография, сюжет сообразуясь с условиями киновыразительности находятся в постоянном взаимодействии, взаимодополняют и обогащают друг друга.
4. Музыка и хореография несут повествовательную функцию в структуре киномюзикла и являются важнейшими составляющими его драматургической структуры.
5. Границы жанра киномюзикла расширяются в зависимости от культурно-исторического контекста и трансформируются вместе с развитием кинематографа как искусства.

6. Отечественный киномюзикл сформировался как ответвление американского киномюзикла, тяготеющего — при сохранении зрелищности — к психологизму, не характерному для американского киномюзикла.

7. Хореографическая составляющая в отечественном киномюзикле, в общем и целом, разработана достаточно слабо и этот недостаток часто компенсировался именно кинематографическими средствами.

8. Танцевальная часть в отечественном киномюзикле часто дополнена (заменена) условным пластическим рисунком роли.

9. Отечественный киномюзикл проходит трансформацию от заимствований американского опыта в начале своего образования до формулирования собственных средств художественной выразительности в свою «золотую эру» 1960-1980 гг., а затем, вновь возвращается к заимствованию американского подхода в современности.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Все результаты и выводы, отмеченные в ходе диссертационного исследования, были получены автором самостоятельно на основании выбранных научных методологий и изучения большого массива отечественных и зарубежных фильмов, а также подтверждается совокупностью многочисленных киноведческих и искусствоведческих исследований. Достоверность результатов исследования были отражены в рецензированных изданиях в трех публикациях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве культуры и высшего образования Российской Федерации. Также темы были представлены на Международных и Всероссийских научно-практических конференциях, с последующими публикациями в сборниках конференций: «Феномен танца Уэнсдэй из одноименного сериала Тима Бертона» на Международной научно-практической конференции «Современный кинематограф: основные векторы развития». Москва, 18 мая 2023, ВГИК; «Танец, как форма национальной идентичности в кинематографе Карлоса Сауры» на III Международной научно-практической конференции «Экранные искусства в контексте современных образовательных процессов: трансформация образовательных технологий и диалог

искусств». Москва, 20 декабря 2023, ВГИК; *«Способы взаимодействия аргентинского танго как формы национальной культуры Аргентины с кинематографом»* на Всероссийской студенческой научной конференции «Актуальные проблемы современного кино глазами молодежи: художественные, индустриальные, социальные аспекты». Москва, 31 мая 2024, ВГИК; *«Аргентинское танго как инструмент создания метафор в кино»* на Международной научной конференции «Экранные искусства в междисциплинарных гуманитарных исследованиях». Москва, 6 ноября 2024, ВГИК; *«Нет повести печальнее на свете...: «Вестсайдская история» (реж. Роберт Уайз, Джером Роббинс, США, 1961) VS «Вестсайдская история» (реж. Стивен Спилберг, США, 2021 г.)»* на Всероссийской научно-практической конференции «Мифы и реальность: визуальные искусства как средство отражения глобальных процессов трансформации современного мира». Москва, 12 декабря 2024, ВГИК; *«Проблематика игровых ремейков Disney»* на VI Всероссийской научной конференции с международным участием «Экранные искусства в ракурсе современной культуры». Ростов-на-Дону, 2 апреля 2025 года, Ростовский-на-Дону филиал ВГИК; *«Трансформация советского киномюзикла на примере фильма Ивана Пырьева “В 6 часов вечера после войны”»* на Международной научно-практической конференции «Общий путь к Победе. К 80-летию окончания Великой Отечественной войны». Москва, 26 марта 2025 г., ВГИК; *«Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров»* на Международной научной конференции «Популярная музыка в искусствах и медиа второй половины XX — начала XXI века». Москва, 28 и 29 мая 2025 года, ГИИ.

Общий объем публикаций по теме исследования составляет 5,4 а.л.

Положения диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на заседаниях Аналитического отдела НИИСК ВГИКа.

На основе результатов, полученных в ходе диссертационного исследования, автором разработан курс лекций «Киномюзиклы: вчера, сегодня, завтра», который

утвержден методическим отделом ВГИКа. Материалы исследования также использованы диссертантом в лекциях и семинарах по истории отечественного и зарубежного кинематографа во ВГИКе в рамках программы «Приоритет 2030». По материалам диссертации автором был разработан лекционный курс, победивший в конкурсе «Лекторий молодых ученых в Иностранке», впоследствии курс из девяти лекций был представлен в Государственной библиотеке иностранной литературы.

Автор ведет постоянную рубрику «Танцы и кино» на федеральном интернет-портале Dance.ru, в рамках которой за три года было опубликовано 52 статьи, посвященных взаимодействию хореографии и кинематографа, в частности в киномузикалах.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Диссертационная работа соответствует п. 28 — «Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства»; п. 29 — «Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п. 30 — «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п. 32 — «Художественная и производственная специфика кинематографических профессий и специальностей» паспорта научной специальности 5.10.3 — Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства).

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами.

Диссертационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии (115 наименований), фильмографии (182 наименования). Общий объем работы 193 страницы. Первая и вторая главы состоят из трех параграфов, представляющих собой завершённые этапы исследования темы и одновременно предваряющие проблематику следующего параграфа.

ГЛАВА 1. РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОГО КИНОМЮЗИКЛА ОТ ЕГО КЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ДО СОВРЕМЕННОЙ

1.1 Киномюзикл как синтетическая форма. Формула «классического» американского киномюзикла золотого века Голливуда (1930–1950-е гг.)

Как сценический жанр мюзикл возник в США на стыке академического и массового искусств, соединив в себе элементы серьезного и развлекательного. Американский музыкально-развлекательный театр, активно развивающийся в начале XX века, вобрал в себя множество популярных на тот момент жанров: оперетту, водевиль, попури, рапсодию, варьете, инструментальную сюиту, бурлеск и даже фарс. Все перечисленные жанры в основном служили развлекательным целям и были просты для восприятия: легко запоминающиеся мелодии, как правило, отличались несложным содержанием. Широкое распространение в театре на стыке XIX и XX веков получила легкая джазовая музыка, возникшая в результате взаимодействия двух музыкальных культур — европейской и африканской. Музыковед Т. Шабалина отмечает: «Джаз постепенно становился не просто музыкой, но и образом мышления, он проникал во все сферы художественной культуры. Постепенно осознаваемые в качестве самобытной национальной музыки, джазовые композиции приобретали все большую популярность. К началу 1940-х трудно было отыскать спектакль музыкально-комедийного жанра, не включающий в себя джазовых номеров. На их фоне тривиальность других сценок и скетчей выглядела все более пошлой. Качественный скачок музыкально-театральных представлений становился неизбежным. Именно джазовое мышление объединило все, не слишком отличающиеся друг от друга музыкально-зрелищные жанры на новых принципах, придав их легкому и поверхностному характеру неожиданную глубину. Изменение характера музыки неизбежно повлекло за собой и принципиальное изменение

драматургической основы. Так, на пересечении, казалось бы, несоединимых художественных направлений возник мюзикл»²⁸.

В кинематографе жанр киномюзикла появляется и прочно закрепляется с приходом звука. Возникает он вместе с первым звуковым фильмом в США — «Певец джаза» (реж. Алан Кросланд, 1927), который, что примечательно, содержит элементы мюзикла. Картина произвела техническую революцию в отрасли и подстегнула интерес других киностудий к скорейшему внедрению звуковых технологий в американском, а затем и в мировом кинематографе. Эта инновация раскрыла новый спектр возможностей для кинематографа: «Обращаясь к истории кинофонографии как необходимой фактологической базе исследования, — подчеркивает Е. А. Русинова — необходимо отметить, что попытки представить звучание столь же впечатляющим, как и изображение, предпринимались с момента возникновения звукового кино»²⁹. В другой своей статье Е. А. Русинова, ссылаясь на С. М. Эйзенштейна³⁰, отмечает важность данного события: «Несмотря на споры и опасения, которые высказывали многие кинодеятели (Р. Клер, Ч. Чаплин, А. Хичкок и др.) о последствиях этого события, звуковое кино ознаменовало закономерный этап развития нового искусства, выражающий его внутреннюю потребность, о чем эмоционально, но в то же время проницательно-провидчески писал С. М. Эйзенштейн: “Это определяет место звука в кино не как посторонней стихии, ворвавшейся в кино, а как элемента органического для кино, как дальнейшее развитие черт и принципов, заложенных в структуре образной выразительности кино”»³¹. В 1929 году, когда в связи с экономическим кризисом многие американские театры были закрыты или перестроены под кинотеатры, за дело серьезно взялся Голливуд.

²⁸ Энциклопедия кругосвет: Мюзикл. Татьяна Шабалина. [Электронный ресурс] URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (дата обращения: 20.09.2023).

²⁹ Русинова Е. А. Значение новых технологий звукозаписи в создании эстетического пространства кинофильма. Вестник КемГУКИ 41/2017. С. 140.

³⁰ Эйзенштейн С. М. Избр. произв.: в 6 т. М: Искусство, 1964. Т. 3. С. 299.

³¹ Русинова Е. А. Звуковые пространства в кино: искусство vs технологии // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 2. С. 146.

В начале 1930-х годов в США набирает популярность жанр киноревию: это еще не киномюзикл, но в нем присутствуют черты, которые позже окажутся характерными для мюзикла: условность сюжета, большое количество музыки и танцев. В качестве примера можно назвать фильм «Бродвейская мелодия» (реж. Гарри Бомонт, 1929). Главным отличием жанровых особенностей киноревию от мюзикла станет отсутствие единой сюжетной линии. Песня (синхронно звучащая речь) появляется чуть позже. Однако, когда фильм-ревию трансформируется в фильм-мюзикл, именно песня становится основным объектом исследования. Ввиду большого жанрового сходства с опереттой мюзикл как отдельный жанр театрального искусства долгое время не признавался, однако на протяжении своего существования он сформировал свои особенности, которые отличают его от других сценических жанров.

История американского киномюзикла — это процесс трансформации бродвейских постановок в уникальный кинематографический жанр. Режиссеры, часто те же самые, что и на Бродвее, старательно воссоздавали сценические номера, адаптируя их к формату кино. Кинематографисты, осознавая, что кино обладает огромным потенциалом для развития жанра мюзикла, начинали активно экспериментировать с камерой, создавать динамичные эпизоды, немислимые на театральной сцене. Однако статичные кадры, ограниченное пространство и отсутствие непосредственной связи со зрителем не позволяли в полной мере передать энергию и блеск театрального представления. Поэтому перенесение театрального спектакля на экран оказалось сложнее, чем предполагалось. Также перед творцами встала новая задача: зрителю мало смотреть и подпевать, им нужна история, которая не только развлечет их, но и вдохновит. Киновед С. В. Зинюк в этой связи обращает внимание на следующую тенденцию: «Формальные приемы, заимствованные из лучших образцов мюзикла, появились в целой веренице самых разнообразных фильмов. Переходы от речи к пению, использование хореографии в самых неожиданных местах, перестановки и перебивки в изложении сюжета стали просто модными приемами, что внесло большую путаницу в определение жанра, заставило исследователей расширять рамки этого понятия, чтобы втиснуть

в них самые разнородные произведения. Отсутствие обобщающей концепции делало все наблюдения над экранной природой этого явления просто перечнем примет»³².

Говоря о рождении и формировании мюзикла, невозможно обойти вниманием социокультурный контекст, в котором формировался этот феномен. Как уже было отмечено, мюзикл начинает формироваться в конце XIX века, в тот период, который становится в истории человечества поистине революционным. Это и научно-технический прогресс, уникальный по обилию открытий, изменяющих жизнь человека, увеличивающих темп его жизни, множество социокультурных изменений в обществе, рождение неклассического искусства и т.д.

В этот период происходило активное развитие массового искусства, которое привело к пересмотру традиционной иерархической системы с ее высокими и низовыми жанрами и видами искусства. В начале XX века в искусство ворвалась динамика, скорость. Филиппо Томмазо Маринетти писал в своем первом знаменитом «Манифесте футуризма» (1909): «До сих пор литература восхваляла задумчивую неподвижность, экстаз и сон. Мы намерены воспеть агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, бег гонщика, смертельный прыжок, удар кулаком и пощечину. <...> Мы утверждаем, что великолепие мира обогатилось новой красотой — красотой скорости. Гоночная машина, капот которой, как огнедышащие змеи, украшают большие трубы; ревущая машина, мотор которой работает как на крупной картечи, — она прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской»³³. В России уже в 1922 году «фэксы» в России заявляют, что им «зад Шарло дороже Элеоноры Дузе»³⁴. Так «легализовались» низкие жанры, что давало толчок для развития нового искусства.

³² Зинюк С. В. Современный мюзикл. Дипломная работа студента киноведческого факультета, ВГИК. Москва, 1985. С. 6.

³³ Цит. по: Маринетти Ф. Манифест футуризма // Метафизические исследования. СПб.: Алетей, 2000. Вып. 12. Искусство. С. 299–303.

³⁴ Эксцентризм / Григорий Козинцев, Георгий Крыжицкий, Леонид Трауберг, Сергей Юткевич. [Петроград]: [б. и.], 1922, цит. по: История отечественного кино: хрестоматия / М-во

Приходила новая эпоха с ее «бегами автомобилей», фонографами и синематографом. Вот в такой ситуации начинало свое развитие новое искусство XX века. Формировались иные эстетические представления, дающие толчок к развитию тех или иных видов искусств, жанров и пр. Искусствовед Т. В. Полянский в своей работе, посвященной музыкальным жанрам, утверждает: «В искусстве, которое всегда наделено свойством остро реагировать на общественные движения и воспроизводить дух эпохи в присущих ему формах, происходит стремительное переосмысление эстетических установок и представлений о красоте. Появляется новая массовая культура, а с ней и неизвестные до тех пор музыкальные жанры»³⁵.

Итак, каковы же черты так называемого классического киномюзикла (1930–1950-е годы), который за десятилетия своего существования эволюционировал, отражая культурные, социальные и эстетические изменения в обществе.

Мюзиклы обозначенного периода часто стремились к идеалистическому изображению мира с акцентом на развлечения и беззаботность. Темы, которые затрагивают классические киномюзиклы, разнообразны, но среди них можно выделить несколько ключевых направлений: любовь и романтика, социальные и классовые различия. Многие фильмы исследуют темы борьбы с предрассудками и стереотипами, подчеркивая важность единства и понимания между людьми разных слоев общества; наконец, мечты и амбиции, стремление к пониманию себя и личностный рост — герои стремятся к лучшей жизни, к осуществлению своих целей.

Центральное место в сюжете классического киномюзикла занимает протагонист, обладающий, как правило, обаянием и ярко выраженными личными целями. Его история — это путь самопознания и преодоления препятствий, путь, который отражается в лирических сольных номерах, энергичных групповых танцах и масштабных музыкальных постановках. Например, сольный номер чаще демонстрирует внутренний конфликт персонажа, в то время как групповой танец

культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания, Науч.-исслед. ин-т киноискусства / сост., отв. ред.: А. С. Трошин. М.: Канон+, 2011. С. 114.

³⁵ Полянский Т. В. Мюзикл как полижанровый феномен театра: история и перспективы // Notes on Art criticism. 2013. №23. С. 122.

иллюстрирует его отношения с окружающими. Конфликт в классическом киномюзикле может быть как внутренним — борьба с собственными сомнениями, страхами, неуверенностью в себе, так и внешним — противостояние с другими персонажами, общественными предрассудками, социальными барьерами. Важно отметить, что преодоление трудностей в классическом киномюзикле всегда сопровождается соответствующим музыкальным оформлением, которое помогает зрителю прочувствовать переживания героя. В отличие от фильмов, где антагонист часто изображается как злодей с явными отрицательными чертами, в киномюзиклах он, как правило, многогранен и человечен, его действия мотивированы собственными обстоятельствами и убеждениями³⁶. Это может быть завистливый конкурент, строгий родитель, жестокие обстоятельства или собственные недостатки героя. Конфликт между протагонистом и антагонистом часто разрешается не прямым противостоянием, а взаимопониманием и примирением, что является одной из характерных черт жанра.

Музыка, сюжет и даже хореография могут сосуществовать в фильме практически любого жанра, однако будут проявляться в нем самостоятельно. По определению С. Эйзенштейна, «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: пусть иногда в целый ролик длины, но столь же строгого учета (чтобы не сказать — счета), как ритмически учтенный перерыв звучания, как строго отсчитанные такты молчания в единой общей системе тактов звучания»³⁷. Жанр музыкального кино немного сокращает независимость художественных средств, запуская перечисленные средства параллельно, а иногда скрещивая их попарно. Поэтому определение Эйзенштейна скорее справедливо к мюзиклу, так как он требует от всех составляющих абсолютной «полифонии».

³⁶ Данное утверждение относится именно к классическому американскому киномюзиклу. По мере развития жанра усложняются сюжеты, конфликты и характеры персонажей.

³⁷ Эйзенштейн С. Избр. произв.: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 582–583.

В таком взаимодействии искусства периодически могут меняться на первом плане, акцентируя внимание зрителя на себе, но не исключая сопутствующие средства в этом моменте. Зритель при желании с легкостью может определить доминирующий вид искусства в сюжетообразовании той или иной сцены киномюзикла, но с помощью «вторичных» средств, может получить гораздо больше информации о героях или конфликтах. Таким образом, мы делаем вывод, что музыка, вокал и хореография являются неотъемлемой частью драматургической основы киномюзикла и не могут быть изъяты из его классической формулы без нарушения логики и конструкции произведения. Эту особенность жанра киномюзикла отмечает Т. А. Кудрявцева: «Объединение трех компонентов (слово — музыка — хореография) носит достаточно сложный характер. Этот процесс можно отнести к синтезу высшего порядка. В речи персонажа, например, получают отражение черты его пластической характеристики (скажем, походки, “заданной” хореографом), пение сохраняет стилевые и интонационные особенности речи и т. д.»³⁸

В отличие от большинства фильмов других жанров, где музыка служит фоном, в киномюзикле она становится неотъемлемым элементом сюжета, раскрывающим характеры героев,двигающим повествование вперед и усиливающим эмоциональное воздействие на зрителя. Киновед Ю. В. Михеева подчеркивает значение музыки, как части театрализованной игры: «Если же музыкальная цитата имеет собственное сюжетное наполнение (оперное либретто), то, будучи воспринятой подготовленным зрительским сознанием (знающим текст и контекст музыкальной цитаты), она приобретает дополнительное контрапунктическое звучание, включаясь в многоуровневое смысловое аудиовизуальное строение кинокадра»³⁹. Музыкальные номера, состоящие из песен и танцев, являются полноценными сценами, часто заменяющими или дополняющими диалоги, раскрывая внутренний мир персонажей, их мотивации и

³⁸ Кудрявцева Т. А. Джером Роббинс и его работа над танцевальной драматургией мюзикла «Вестсайдская история» // Вестник АРБ. 2012. № 27 (1). С. 403–404.

³⁹ Михеева Ю. В. Музыка как часть театрализованной игры в кинофильме // Вестник ВГИК. 2017. №1 (31). С. 61.

переживания. «Источник музыки в музыкальном действии может непосредственно находиться внутри кадра (музыкальные инструменты, звуковоспроизводящие устройства, звуки природы, сами по себе звуки пения и танца без дополнительного аккомпанеента) или вне кадра, — пишет Д. С. Живов, — но при этом упомянутое действие подразумевает логическое обоснование, исходящее из конкретной истории, либо отсутствие логической мотивировки с точки зрения реальности»⁴⁰.

Классические киномузиклы не ограничиваются одним музыкальным стилем, в них органично сочетаются лирические баллады, энергичные джазовые композиции, романтические вальсы, веселые фокстроты и другие жанры.

Важной характеристикой классического киномузикла являются запоминающиеся мелодии и тексты песен: композиции должны были быть содержательными, отражающими тему фильма и характеры персонажей. Успешные мюзиклы часто давали жизнь популярным песням, которые становились классикой жанра и влияли на культуру.

Можно утверждать, что ослабление сюжетной составляющей в пользу визуальной (танцевальные номера) и аудиальной (музыкальные номера) придает киномузиклу особую зрелищность, ориентированную более на чувственную природу восприятия, нежели рациональную, что делает жанр максимально ориентированным на широкого зрителя. Примечательно, что при всей трансформации, что претерпит жанр за этапы своего развития, эта киногеничность, восходящая к идее «чистого кино», не утратит своей силы, а лишь приобретет новые формы своего проявления.

Киномузикл, опираясь на уже существующие музыкально-театральные формы (водевиль, ревю, экстраваганца, бурлеск, балладная опера, театр менестрелей, оперетта), на заре своего появления стремился к зрелищности, доступной выразительным средствам киноязыка. Как пишет об этом Л. Н. Березовчук, «помимо изобразительного решения фильма, киномузикл использует более активно, нежели мюзикл театральный, динамику, присущую музыкальному

⁴⁰ Живов Д. С. Музыкальное действие в киномузикле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. №2. С. 56.

началу, которое может проявляться не только в пении и танце, но и влиять на временную организацию экранного изображения»⁴¹. Критерии успеха для достижения такой цели, сильно отличались от драматических, обусловленных силой актерской игры и сюжета.

В киномюзикле музыка и хореография играют повествовательную роль, являются движущей силой сюжета, а песни и танцы естественно интегрированы в повествование⁴². Но в начале возникновения американского киномюзикла его границы с музыкальным фильмом были размыты. Вследствие мюзикл приходит в кино как сценический жанр и в начале занимает нишу музыкального фильма, в котором танцы и песни использовались как выразительный аттракцион и никак не влияли на сюжет. Однако постепенно эти художественные средства обретали все большее значение для продвижения сюжета и развития драматургии.

Первый фильм, отразивший эту концепцию, — «42-я улица / 42ns Street» (реж. Ллойд Бейкон, США, 1933), хореографом-постановщиком в котором выступил Басби Беркли. Не будучи ни режиссером, ни хореографом по образованию, Беркли получает постановочный опыт на Первой мировой войне в качестве организатора парадов и армейских торжественных мероприятий. Демобилизовавшись, некоторое время он работал постановщиком спектаклей на Бродвее и уже тогда в основе своего авторского стиля сделал ставку на эффектность и грандиозность танцевальных постановок, с акцентом на сложные геометрические перестроения и рисунки. Излишний эскапизм не был преградой для Беркли и стал фирменной чертой его собственного стиля в шоу.

В основе «42-й улицы» лежит одно из популярных мелодраматических клише о Золушке — скромной девушке с золотым сердцем, прошедшей путь от безызвестности до звезды шоу-бизнеса. «42-я улица» — это мюзикл за кулисами эпохи Великой депрессии в США, посвященный изнурительным часам, которые

⁴¹ Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. С. 5.

⁴² Винар Ю. О. Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров // Художественная культура. 2025. № 3. С. 394–419.

певцы и танцоры проводят день за днем, готовясь к зрелищной премьере. Этот эпизод становится главной сценой фильма благодаря новаторским приемам Басби Беркли. Он первым использует абстракционизм в хореографии на экране. На руку постановщику сыграл тот факт, что «Кодекс Хейса»⁴³ потряс Голливуд своими ограничениями и запретами только в 1934 году, спустя год после выхода на экраны «42-й улицы». Поэтому Беркли, не стесняясь, использует красоту и сексуальность женщин в своих геометрических «калейдоскопах», сложенных не только из танцевальных перестроений и движений, но иногда и непосредственно из изображений и смены женских ног, что полностью сходится с концепцией «чистого кино», основанной на визуальной выразительности и оптических эффектах. Камера буквально заглядывает исполнительницам под юбки, однако есть в этом и момент определенного обезличивания танцовщиц. В некоторых фрагментах девушки становятся абсолютно неотличимыми друг от друга, образуя общий калейдоскопический образ. Такое изобразительное решение роднит картину Беркли с фильмами французских авангардистов 1920-х годов, в частности с «Антрактом / Entr'acte» Р. Клера (Франция, 1924), «Механический балет / Ballet mécanique» Ф. Леже (Франция, 1924), экспериментами М. Дюшана и др., исповедовавшими идею «чистого кино». А. Айдынян отмечает особую форму условности мюзиклов Беркли: «Признано, что жанр мюзикла, в частности мюзиклы Беркли, носят эскапистский характер, но это эскапизм особого рода, магический эскапизм, он не порывает с реальностью, но стремится преобразовать ее своими средствами — вернуть высшую силу при помощи угла съемки, представить человеческие чувства как проницаемый и регулируемый механизм, синхронизировать несколько десятков танцовщиц и выстроить их ровными рядами, чтобы заклясть материю от ее хаотической природы»⁴⁴.

⁴³ Кодекс Американской ассоциации кинокомпаний, также известный как кодекс Хейса (англ. Motion Pictures Production Code, Hays Code) — этический кодекс производства фильмов в Голливуде, принятый в 1930 году Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов (ныне Американская ассоциация кинокомпаний) и ставший в 1934 году неофициальным действующим национальным стандартом нравственной цензуры кинематографа в США.

⁴⁴ Айдынян А. Басби Беркли, укротитель хаоса // Артикульт. 2011. № 1. (1–2011). С. 7.

Вышедшая в 1934 году комедия «Дамы / Dames» (реж. Басби Беркли, США, 1934), ставшая одной из первых самостоятельных постановок Беркли, задает стандарт и эстетику классического американского мюзикла на ближайшее десятилетие. Сюжет этой картины повествует об эксцентричном миллионере Эзре Оунсе (Хью Херберт), помешанном на морали, и его бесчисленной родне, желающей заполучить внушительное наследство, демонстрируя богачу свою нравственность. Однако эта история оказывается вторичной по отношению к использованию возможностей танца в картине. Уже знакомая по «42-й улице» калейдоскопическая хореография Беркли и смена ракурсов съемки создает точные геометрические комбинации из артистов, за счет чего танцующая группа являет собой не набор исполнителей, а единый живой организм. Таким образом, хореография Беркли, а не бесхитростный сюжет с наследством была решающей для определения фильма «Дамы» в разряд классических лент Голливуда.

Чуть позже, в «Девушках Зигфилда / Ziegfeld Girl» (реж. Басби Беркли, Роберт З. Леонард, США, 1941) вновь используется сюжет о Золушке, повествующий о взлетах и падениях амбициозных карьер молодых исполнительниц. История рассказывает о борьбе трех девушек за «место под солнцем» в жестоком мире шоу-бизнеса Америки 1920-х, о дружбе, предательстве и разочарованиях, которые неизбежны на пути к славе. Однако, главной особенностью фильма являются три хореографические постановки Басби Беркли, каждая из которых отличается своей масштабностью: тысячи актеров в необычных костюмах, сложная хореография, динамичная смена декораций и игра света и тени. Визитной карточкой картины становятся эпизоды с парадами танцовщиц, где героини предстают в сложных костюмах, с использованием нестандартных материалов и конструкций, подчеркивающих общую тему постановки. Костюмы отражают экстравагантную моду 1920-х годов.

Однако постановки Беркли в музыкальных фильмах, помимо хореографических композиций, не внесли ничего принципиально нового в развитие мюзикла как киножанра. Музыкальный кинематограф оказался в переходном периоде между музыкальной комедией и тем, что впоследствии стали

называть классическим киномузиклом. Этот процесс эволюции жанра основан на постепенном изменении подхода к музыкальным номерам и их интеграции в сюжет. Композитор В. В. Шулин также отмечает это разделение: «Жанровая граница, отделяющая “мюзикл” от “немюзикла” лежит, прежде всего, в русле вопроса о функции музыки в постановке: музыка лишь помогает в раскрытии драматического действия, или само действие реализуется в ней?»⁴⁵ Музыкальные комедии, господствовавшие в начале десятилетия, отличались довольно случайным включением песен и танцевальных номеров, часто не имеющих прямой связи с развитием повествования. Фильмы были, по сути, комедиями с музыкальным сопровождением, где песни служили скорее развлечением для зрителя, чем органичным элементом сюжета. Ярким примером такого подхода являются ранние работы братьев Маркс или фильмы с участием Уолтера Хьюстона — музыкальные номера в них часто были не более чем отдельными выступлениями, встроенными в действие. Джулиан Вулфорд английский театральный педагог, говорил о структуре подобных мюзиклов следующее: «Смесь песен, танцев, скетчей и самого минимума сюжета. <...> Эти спектакли были сшиты на живую нитку затасканными историями, которые служили лишь предлогом для танцевальных номеров. Музыкальные комедии этого типа были особенно популярны в 1920–1930-х гг. Реальным драматическим сюжетам в них места не было»⁴⁶.

Важно отметить, что переход не был резким: многие фильмы 1930-х годов представляли собой экспериментальную смесь элементов музыкального фильма (как правило, комедии) и киномузикла с различными способами интеграции музыкальных номеров. Это был постепенный эволюционный процесс, завершившийся появлением полноценного киномузикла с его сложной структурой.

⁴⁵ Шулин В. В. Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2 (27). С. 142.

⁴⁶ Woolford J. How Musicals Work. UK, London: Nick Hern Books, 2013. P. 18.

Данный период связан с именем Фреда Астера — выдающегося танцевального исполнителя и хореографа, который сумел сделать танцевальные номера не просто украшением фильма, аттракционом, а частью драматургии. Это совершило революцию в области музыкального фильма, по сути, предложив формулу классического киномюзикла, в которой необходимым условием являлась полная интеграция музыки и танца в сюжетную линию. Музыкальные номера стали неотъемлемой частью характеров героев, развития их отношений и продвижения сюжета. Драматургия часто выстраивается вокруг музыкальных событий, а песни служат средством выражения эмоций персонажей, способствуют раскрытию их внутренних переживаний. Джон Мюллер посвятил вкладу Фреда Астера в развитие интегрированного мюзикла статью с акцентом на повествовательные аспекты его хореографии. В ней автор приходит к выводу, что Астер, вероятно, был первым, кто осмысленно интегрировал танец в мюзиклы⁴⁷.

Одна из важных характеристик голливудского кинематографа в 1930–1940-е годы — его условность, неслучайно он заслужил характеристику «фабрика грез». В классических киномюзиклах эта условность достигается за счет включения в повествование «двоемирия» — мира реального и мира театрализованного. Киновед В. В. Туева, говоря о развлекательной функции мюзикла, в этой связи отмечает: «Из главной задачи вырастает многообразие средств ее разрешения. <...> Отсюда же — обязательное присутствие идеального пространства, постоянное стремление к взаимопроникновению двух миров фильма: *real* и *ideal*»⁴⁸. В волшебный мир киномюзикла героев могут уносить воспоминания, феерические шоу, воображение, музыка. В мире реальном на экране происходят события, относящиеся к обычной жизни и взаимоотношениям персонажей, а в мире условном, создаваемом за счет музыки и хореографии, создается особый, театрализованный, порой даже фантастический мир. Ключевым аспектом, оправдывающим внезапные переходы к музыкальным и танцевальным номерам, которые часто прерывают сюжетную

⁴⁷ Müller J. Fred Astaire and the Integrated Musical // *Cinema Journal*, Autumn, 1984, Vol. 24, No. 1, pp. 28–40.

⁴⁸ Туева В. В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // *Вестник МГУКИ*. 2008. № 5. С. 290–291.

линию киномюзикла, является «связующий элемент». Этот элемент — художественный прием, используемый режиссером для гармоничного соединения песни, танца и нарратива. Л. Н. Березовчук в своей работе, посвященной условной природе мюзикла, приходит к сходному выводу: «Каждый кинорежиссер ищет и находит его, исходя из собственной художественной концепции музыкального фильма»⁴⁹.

Дистанцию между реальным и условным в классическом киномюзикле режиссеры нивелируют за счет рода деятельности главных героев, которые зачастую будут оказываться представителями творческих профессий, для которых петь и танцевать норма жизни. Именно их профессии служат оправданием для любых сценических действий, происходящих в фильме. Мир сцены, театра, репетиций и постановок становится естественной средой для внезапных переходов к песням и танцам. Актеры, по сути, постоянно находятся «на сцене», будь то улица, гостиная или любое другое место. Драматургические обстоятельства, присущие персонажам, используются для оправдания музыкальных и танцевальных номеров, идеально интегрируя их в повествование, за счет этого грань между реальностью и представлением постоянно размывается.

Важными представителями данной концепции в американском кинематографе с середины 1930-х и до 1940-го года становится именно Фред Астер в паре с Джинджер Роджерс. Первой их совместной работой стала картина «Полет в Рио / Flying Down to Rio» (реж. Торнтон Фриланд, США, 1933). Красноречиво значение сцены в этом фильме для последующей карьеры пары описывает Тед Сеннет: «И затем, к изумлению публики (как в ночном клубе, так и в кинотеатре), два человека выбегают на сцену, чтобы показать другим танцорам пару трюков. Мужчина говорит: “Я бы хотел попробовать это один раз”. Это Фред Эйрес и Хани Хейл, также известные как Фред Астер и Джинджер Роджерс, и хотя они исполняют всего два коротких танцевальных круга, прежде чем сцена заполняется массовкой, их место в истории кино обеспечено в тот момент, когда они выходят

⁴⁹ Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. С. 22.

на сцену»⁵⁰. Астер и Роджерс не исполняли в фильме главные роли, но за счет обаятельности и танцевальных талантов перетягивали внимание на себя и запомнились не только зрителю, но обратили на себя внимание режиссеров и студий. Особенно они полюбились режиссеру Марку Сэндричу, который снял пару в пяти фильмах: «Веселый развод / The Gay Divorcee» (1934), «Цилиндр / Top Hat» (1935), «Следуя за флотом / Follow the Fleet» (1936), «Давайте потанцуем / Shall We Dance» (1937), «Беззаботная / Carefree» (1938).

Танец с самых первых своих шагов в кино становится важным элементом кинообразности, передающим эмоции и служащим в качестве метафоры. Астер через танец «разговаривал», объясняя те или иные события и действия, раскрывая определенные черты образа. Он обогатил танцем язык и содержание фильма, превращая танцевальные сцены в необходимые драматургические элементы. Одним из самых выразительных моментов «Веселого развода» становится хореографический этюд под композицию «Continental»⁵¹. Постановка массового танца и съемки группового номера отличались необычными решениями. В ней были использованы абстракционистские приемы Беркли, но все же группа танцоров не превращалась в коллектив, сплошную массу, в ней проглядывались личности индивидуальных исполнителей. Среди всего многообразия номеров Астера она выделяется необычным монтажом: вместо привычных длинных размеренных дублей в сцене появляется ритмические стыковки в стиле «монтажа аттракционов» С. М. Эйзенштейна.

Следующая совместная работа звездной танцевальной пары и Марка Сэндрича — кинолента «Цилиндр». Для работы над музыкальной составляющей был приглашен композитор Ирвинг Берлин⁵², что было настоящей удачей для мюзикла. Его песни «Isn't This A Lovely Day», «Top Hat, White Tie, and Tails» и,

⁵⁰ Sennet T. Hollywood musicals // Harry N. Abrams, Incorporated. New York, 1981. 87 p.

⁵¹ «Континенталь» (англ.) впоследствии получил «Оскар» за «Лучшую песню» в 1935 году.

⁵² Ирвинг Берлин (1888–1989) — американский композитор еврейского происхождения, родившийся в Российской империи. Прославился как автор эстрадных песен, а также песни «Боже, благослови Америку», которая считается неофициальным гимном США.

конечно же, «Cheek To Cheek»⁵³ стали классикой золотого века Голливуда. Музыкальное разнообразие позволило Астеру и Роджерс создать запоминающиеся танцевальные номера. Именно в «Цилиндре» стало понятно, что легкость и естественность, с которой они исполняют свои в высшей степени сложные технические номера, не случайность предыдущих трех фильмов, а отличительная черта авторского стиля. Астер играет Джерри Трэверса, профессионального танцора, который влюбляется в Дейл Тремонт (Джинджер Роджерс). Он пытается завоевать ее расположение, заваливая ее комнату цветами и танцуя. Согласно комедийным традициям, благодаря ряду нелепых ситуаций Дейл принимает его за Хораса Хардвика (Эдвард Эверетт Хортон), мужа ее подруги Мэдж (Хелен Бродерик).

В «Цилиндре» Астер отказался от сложных операторских приемов, заявив: «Или танцую я, или танцует камера!»⁵⁴. Это заявление радикально повлияло на визуальное решение картины. Отказ от сложной операторской работы, в частности от использования верхней камеры, и как следствие, от монтажных переходов, преследовал цель максимально полного и непосредственного погружения зрителя в танцевальное действие. Астер стремился к тому, чтобы зритель ощущал себя не просто наблюдателем, а полноценным участником происходящего, поэтому большинство танцевальных сцен снимались на уровне глаз исполнителей, длинными планами, без резких смен ракурсов и монтажных склеек. Длинные планы также позволяли проследить сложные переходы и изменения в хореографии, не прерывая восприятие целостности танцевального повествования.

Отдельного внимания в этом контексте заслуживают два танцевальных номера под композиции: «Top Hat, White Tie, and Tails» и «Cheek To Cheek». В «Top Hat, White Tie, and Tails» Астер привлекает 20 хористов в смокингах, а в сольной части несколько раз меняет настроение и использует трость не только как дополнительный аксессуар для танца, но и придает ей значение других предметов,

⁵³ «Какой чудесный день, правда?» (англ.), «Цилиндр, белый галстук и фрак» (англ.), «Щека к щеке» (англ.).

⁵⁴ См.: <https://www.afi.com/news/afi-movie-club-top-hat/> (дата обращения: 24.08.2025).

например, ружья, из которого в самый непредсказуемый момент «расстреливает» хористов, виртуозно обыгрывая ритм, иногда замедляя темп танца и принимая неожиданные силуэтные позы. «Cheek To Cheek» имеет совершенно другую эмоциональную окраску, песня, танцоры и хореография в этом номере романтичны и элегантны. Легкость и естественность позволили этой сцене войти в копилку канонических музыкальных сцен американского кинематографа.

Последующие режиссеры неоднократно цитировали «Cheek To Cheek», а некоторые из них даже использовали ее, чтобы придать эмоциональный резонанс своим собственным работам, как Вуди Аллен в «Пурпурной розе Каира / The Purple Rose of Cairo» (США, 1985) и Фрэнк Дарабонт в «Зеленой миле / The Green Mile» (США, 1999). Однако в этой сцене Астер продемонстрировал не только грани своих танцевальных талантов, но и проявил вокальную способность интерпретировать музыку. Важность интонаций в музыкальном произведении отмечает Д. С. Живов, приходя к выводу: «Поскольку логические мотивировки присущи уровню сознания, а не подсознания, то информация, направляемая зрителю посредством интонации музыкального действия, может быть воспринята зрителем только с доверием. <...> Фактически это означает, что персонаж мюзикла может репрезентировать через музыкальное действие только свою искреннюю позицию, всегда напрямую обозначая свои жизненные ценности»⁵⁵.

Важным моментом является то, что все киномюзиклы с участием тандема Астер-Роджерс происходили примерно по одной схеме соединения реальных жизненных ситуаций и театрализованных (музыки и хореографии) за счет того, что Астер всегда исполнял роль танцевального артиста. Это позволяло ему «безболезненно» для сюжета затанцевать и запеть в любой момент. Данный прием был быстро подхвачен и другими режиссерами киномюзиклов, что отмечает Л.Н. Березовчук: «Это драматургическое обстоятельство послужило оправданием, мотивировкой того, что в дальнейшем происходило на экране, поэтому актер в

⁵⁵ Живов Д. С. Музыкальное действие в киномюзикле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. №2. С. 55.

качестве персонажа может использовать любое пространство как сценическую площадку»⁵⁶.

Несмотря на то что киномюзикл «Давайте потанцуем» продолжает выбранную Фредом Астером режиссерскую стратегию, он заслуживает отдельного внимания в контексте экскурса в историю киномюзикла. Картина становится первым и, собственно, единственным опытом, когда братья Гершвины написали музыку к мюзиклу, в котором снимались Фред Астер и Джинджер Роджерс. Астер сотрудничал с Джорджем и Айрой ранее: они написали для него и его сестры Адель сценарий «Смешной мордашки» на Бродвее (реж. Эдгар МакГрегор, 1927), а также поставили «Девичьи страдания» (реж. Джордж Стивенс, 1937), в котором Астер снялся вместе с Джоан Фонтейн годом ранее. К «Давайте потанцуем» братья написали более пятнадцати песен в различных стилях для танцевальных номеров знаменитой пары в основном в привычной для себя джазовой и свинговой манере.

Музыка в кино — это не просто фоновый шум, а мощный инструмент, способный кардинально менять восприятие. Как справедливо утверждает Ю. В. Михеева: «Безусловно, музыкальное сопровождение не может быть определяющим приемом театрализации художественного пространства фильма. В этом процессе главенствует визуальная сторона, но музыка придает ей смысловые акценты, объем и завершенность, обеспечивая эстетическое удовольствие и полноту восприятия аудиовизуальной формы как киноэпизода, так и фильма в целом»⁵⁷. Для того чтобы соединить музыкальное и хореографическое действие Гершвиным пришлось экспериментировать: они использовали современные мотивы с имитациями классической балетной музыки XIX века. Это было обусловлено сюжетом и инновационными хореографическими решениями Астера, в которых он смешивал балетные этюды с современным танцем.

⁵⁶ Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. С. 22.

⁵⁷ Михеева Ю. В. Музыка как часть театрализованной игры в кинофильме // Вестник ВГИК. 2017. Т. 9. № 1 (31). С. 62.

Одной из самых запоминающихся сцен в фильме становится «Let's Call the Whole Thing Off»⁵⁸, где Астер и Роджерс танцуют на роликовых коньках в Центральном парке. Главной сложностью для воплощения этого замысла стал перфекционизм Астера: он настаивал, чтобы танец был снят одним дублем, без монтажа, для чего потребовались изнурительные дни тренировок и дублей для всей группы, так как это был первый подобный номер в истории кинематографа.

Режиссеры Джордж Стивенс («Время свинга / *Swing Time*», 1936) и Г. К. Поттер («История Вернона и Ирен Кастл / *The Story of Vernon and Irene Castle*», 1939), работая с Астером и Роджерс, двигались по выверенной схеме. Их картины также не поднимали серьезные темы, основывались на визуальной составляющей и были созданы по одному и тому же лекалу: герои Астера и Роджерс знакомятся, влюбляются, но Роджерс остается неприступной, Астер же, попадая во многие комические ситуации, не сдаётся и стремится заполучить расположение девушки. И каждый раз неизменно добивается этого в танце.

Несмотря на некоторую шаблонность фильма, публика его любила. Залог успеха был в легком и элегантном стиле танца Астера, незамысловатости сюжетов и, конечно, обаятельности звездной пары. Их цитировали и повторяли современники, а многие сцены используются и в наше время, привнося в современные фильмы флер легкой атмосферы («Ла-ла Лэнд», «Вавилон» (реж. Дэмьен Шазелл, США, 2022), «Пурпурная роза Каира»).

Анализ американских мюзиклов периода Великой депрессии показывает, как оптимистичная эстетика жанра служила противовесом мрачной реальности. О значимости развлекательных киножанров в Голливуде этого периода писал киновед Д. В. Захаров: «Социолог и кинокритик Дуайт Макдональд считает, что экран того времени почти не отражает реальности, что Голливуд уводит сознание зрителя от проблем. Действительно, параллельно продолжает существовать обширный массив “развлекательного” кино, которое представлено в основном

⁵⁸ «Давай прекратим все это» (англ.).

“легкой комедией”, вестерном, музыкальным ревю. Эти кинопотoki берут на себя важную в тот момент компенсаторную (психотерапевтическую) функцию»⁵⁹.

Во время Великой депрессии мюзиклы действительно стали иллюзией счастливой жизни для американцев, именно в мюзиклах они имели возможность приобщиться к миру галантных, хорошо одетых джентльменов и утонченных леди. Для того чтобы хотя бы на время кинопоказа зритель мог прикоснуться к красивой и легкой жизни, кинематографистами создавалась альтернативная, условная реальность. Рик Олтмен, автор фундаментального исследования жанровой специфики киномюзикла высказывался на эту тему: «...предоставить возможность зрителю безнаказанно жить в самых смелых своих фантазиях, безбоязненно наслаждаться ими — вот главная задача мюзикла»⁶⁰.

В связи с нарастающим напряжением в обществе в преддверии Второй мировой войны художники все чаще обращаются к сказочным историям, поэтому в 1940-е жанр начинает претерпевать трансформацию — в киномюзикле появляются новые темы, новые герои, становятся востребованными новые лица.

Музыкальный фантастический фильм «Волшебник страны Оз / The Wizard of Oz» (реж. Виктор Флеминг, Кинг Видор, США, 1939) является, пожалуй, самой известной и коммерческой экранизацией романа Л. Фрэнка Баума «Чудесный волшебник страны Оз», вышедшего в 1900 году. Лента вошла в историю кино и стала неотъемлемой частью американской поп-культуры не только благодаря красочности, сказочному сюжету, музыке и хореографии, но и посредством встроенной в сюжет актуальной социальной метафоры. Несмотря на утихающую Великую депрессию, не только Америка, но и весь мир чувствовали надвигающиеся ужасные события. Флеминг подарил миру добрую сказку, в которой все нуждались, но добавил в нее скрытые смыслы. Изумрудный город — это аллегория Вашингтона, экономического и политического центра США, а герои символизируют социальные группы страны. Страшила (Рэй Болджер)

⁵⁹ Захаров Д. В. Кино США в период Великой депрессии. Фаза «социального беспокойства» // Вестник ВГИК. 2013. Том 5. №2 (16). С. 16.

⁶⁰ Rick A. The American Film Musical // Indiana University Press. 1987. 182 p.

олицетворяет американского фермера: как правило, малообразованного, невежественного и недооцениваемого городскими жителями. Сказка развеивает миф о глупости этого героя, демонстрируя его здравый смысл и способность реагировать в опасных ситуациях взвешенно и мудро даже до получения мозгов. Трусливый лев (Берт Лар) символизирует класс политиков, сомневающийся в важных решениях и боящихся предпринимать активные шаги. А Железный Дровосек (Джек Хейли) — набирающую обороты индустрию, которую принято было считать бессердечной машиной. Один из самых важных героев повествования — Волшебник (Фрэнк Морган), персонифицирует обычного, среднестатистического человека. Ему присуще желание выжить любой ценой, но также в важный момент он способен на героические поступки. Злая ведьма (Маргарэт Хэмилтон), наоборот, представляет собой что-то чужеродное для всей системы персонажей. Собственно, это неведомое и темное выражает потаенный страх надвигающейся угрозы в обществе. Для того чтобы победить такого врага, по сюжету требуется консолидация всех героев и их качеств: разума, сострадания и силы — того же требовала и реальность. И конечно, главная героиня Дороти, в исполнении Джуди Гарленд. В этой девочке, постепенно взрослеющей и набирающей силу, проглядывается непосредственно Америка. Ослабленная после Великой депрессии страна, как и девочка, ищет возможность стать сильнее, обрести союзников и вернуться в свой «дом», а фраза из фильма: «Никогда ничего не ищи, если не можешь найти у себя на заднем дворе» — своеобразный американский девиз изоляционистских лет между двумя войнами.

Первая черно-белая часть фильма подчеркивает серость и безнадежность жизни Дороти в Канзасе. После очередной неприятной ситуации Дороти, размышляя о месте, в котором можно жить без неприятностей, исполняет песню «Somewhere Over the Rainbow»⁶¹, которая впоследствии стала визитной карточкой Джуди Гарленд. Радуга в данном случае служит символом красочной, беззаботной жизни, к которой стремится девочка. Ее желание исполняется, и ураган переносит

⁶¹ «Где-то над радугой» (англ.). Баллада Гарольда Арлена на слова Йипа Харбурга.

ее в волшебную страну, где все наполнено цветом. На экране тоже происходит смена цветового решения фильма — последующие сцены выполнены «Техниколор»⁶². Таким образом создается эффектный контраст серого, пустынного, но реального Канзаса и нового яркого мира фантазий, правила которого Дороти неизвестны.

Флеминг стал первым, кто решился рассказать известную сказку с помощью выразительных средств мюзикла. Условность жанра, состоящая из театральных, кинематографических и звуковых эффектов в сочетании с условными событиями самой истории, позволила режиссеру придать причудливость происходящему на экране. Таким образом он привлек и детей, и взрослого зрителя, для которого «за ширмой» красочного вымысла расположил востребованную социальную тему. Тед Сеннет описывал влияние на американское общество и культуру: «Почему “Волшебник Oz” все еще светится, в то время как другие фильмы того периода с каждым годом становятся все более тусклыми? Это, несомненно, заслуга песен-победителей, а также великолепных актерских работ и спецэффектов. Вполне возможно, что, когда Дороти ступает из черно-белого Канзаса в яркую, раскрашенную красками Страну Манчкинленда, она совершает первое для всех путешествие навстречу открытиям. <...> “Волшебник страны Oz” вышел за рамки популярности и превратился в ритуал»⁶³.

Вторая мировая война вносит свои коррективы в жанр киномюзикла. В 1942 году выходит фильм «Для меня и моей девочки / For Me and My Gal» (реж. Басби Беркли, США, 1942), который становится важным переходным этапом для истории мюзикла. Он рассказывает о паре влюбленных друг в друга водевильных актеров (Джуди Гарленд и Джин Келли), чьи отношения подвергаются серьезным испытаниям с началом Первой мировой войны. В то время как Гарри ломает

⁶² Техниколор (*англ.* Technicolor) — технология получения цветного кинематографического или фотографического изображения, изобретенная в 1917 году Гербертом Калмусом и Дэниэлом Комстоком. Ранний виражный процесс заключался в тонировании черно-белых диапозитивов в красный и зеленый цвета с их последующим склеиванием, что позволяло получить цветное изображение.

⁶³ Sennet T. Hollywood musicals // Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1981. P. 131.

пальцы, чтобы получить отсрочку от призыва и участвовать в запланированном шоу, у Джо на фронте гибнет брат. Девушка обвиняет своего партнера в трусости. Раскаявшись в своем поступке, Гарри отправится на фронт, чтоб отстоять свою честь перед любимой.

Кинематографисты чувствовали, что время и события в мире требуют от них нового подхода к жанру мюзикла, но еще не понимали, каким именно образом можно «сломать» стереотип исключительно развлекательной природы мюзикла и с помощью обилия его средств высказываться на сложные, волнующие темы.

Фильм «Встреть меня в Сент-Луисе / Meet Me in St. Louis» (реж. Винсент Миннелли, США, 1944), посвящен истории семьи Смит. Винсент Миннелли стремился создать картину, которая бы не только рассказала трогательную историю о любви и семейных ценностях, но и отразила настроение времени. Фильм пропитан духом патриотизма, надежды и веры в светлое будущее. Он представляет идеализированную Америку, в которой множество танцевальных номеров, яркие костюмы, волшебные декорации, создающие атмосферу сказки, некоторой отстраненности от реальности военных будней.

Мистер Смит как фигура отца семьи символизирует устойчивость и целеустремленность, не только в своих делах, но и в воспитании дочерей. Он является оплотом стабильности в раскачивающемся мире. В контексте военного общества фильм стал способом обработки посттравматического стресса. Идеализированная семья Смит представляла желаемую реальность, место, где все проблемы решались, а любовь и взаимопонимание процветали. И хотя это была вымышленная история, она задевала за живое, потому что касалась вечных человеческих ценностей, важных как во время войны, так и в мирные дни. Это была история надежды на лучшее будущее, на возвращение к мирной жизни, на воссоединение разорванных семей.

Как мы видим, киномюзикл в 1940-е годы уже начинает обращаться к проблемам общества. Фильм «Хижина на небесах / Cabin in the Sky» (реж. Винсент Миннелли, Басби Беркли, США, 1943), поднимает важный вопрос расового неравенства. Хотя фильм и не фокусируется на расовой тематике в явной форме,

сам факт привлечения выдающихся афроамериканских артистов Этель Уотерс, Дюк Эллингтон и Луи Армстронг являлся сильным заявлением. Это подтверждает стремление художников 1940-х к многогранности и включению различных культурных слоев в голливудский мюзикл.

В 1940-е помимо использования в мюзиклах героев, представителей сценических профессий в качестве связки для условного мира мюзикла с его реалистичной частью, режиссеры начинают с помощью декораций создавать нарочито сказочные пространства даже там, где не требуется по сюжету. Это позволяло оправдать включенные в повествование музыкальные и танцевальные сцены. Например, фильм «Пират / Pirate» (реж. Винсент Миннелли, 1948) начинается с перелистывания страниц старинной книги, что сразу же погружает зрителя в атмосферу сказки. Киногеничность киномюзикла, основанная на синтезе нарратива, музыкальных и танцевальных номеров для развлекательного кинематографа носит во многом авангардный характер.

Новаторский потенциал киномюзикла реализуется в постановке танцев. Джин Келли, будучи хореографом ленты, одним из первых в пластический рисунок фильма включает элементы балета, акробатики и даже элементы танца на пилоне. Смелое новаторство стало отличительной чертой режиссерского стиля Келли и оказало влияние на дальнейшее развитие киномюзикла. Как отмечает в посвященной мюзиклам дипломной работе С. В. Зинюк: «Келли, в этом смысле, пошел даже дальше Астера в отрицании традиций: он старался подчинить танцу все другие компоненты фильма, и тем самым выдвинул эти произведения из разряда обычной голливудской продукции»⁶⁴.

Так, в мюзикле «Увольнение в город / On the Town» (реж. Стэнли Донен, Джин Келли, США, 1949) можно увидеть синтез двух подходов: реалистичной кинематографической постановки Донена, описывающей жизнь героев вне танцевальных номеров, и выразительной хореографии Келли, которая не просто украшает фильм, а взаимодействует с сюжетом, обогащая его и добавляя новые

⁶⁴ Зинюк С. В. Современный мюзикл. Дипломная работа студента киноведческого факультета, ВГИК. Москва, 1985. С. 22.

смыслы Три моряка Габей, Чип и Оззи, получив увольнение на сутки, ставят перед собой цель — успеть ознакомиться со всеми достопримечательностями Нью-Йорка.

Главным действующим лицом картины становится город. Съёмки велись в Нью-Йорке, что было нетипично для того времени, ни один фильм до 1949 года не показывал Нью-Йорк с таким размахом. Мегалополис в картине представляется трехуровневым пространством, состоящим из подземной части, представленной метро, где Габи (Джин Келли) находит плакат с очаровательной «Мисс Турникет» и влюбляется в нее, из наземной части — улиц, музеев и достопримечательностей, где герои пытаются найти девушку с плаката, и неба — герои взбираются на Эмпайр-Стейт-билдинг, самое высокое здание в городе. Небо в данном контексте символизирует мечту, а улицы города — действительность, которая благодаря театральным сценам приобретает некоторую фантазийную условность. В метро нет никаких номеров, а следовательно, и иллюзий. Это настоящая жизнь, где Габи впервые встречает «Мисс Турникет» — Айви Смит (Вера-Эллен).

Нью-Йорк, снятый в фильме, здесь выступает не просто как локация, а как действующее лицо со своей архитектурой, скоростями и бурлением жизни. Можно сказать, что фильм задокументировал Нью-Йорк 1949 года, что для жанра было новаторством, так как до этого фильма киномузиклы снимались в основном в павильонах. И одновременно продолжил линию, начатую авангардистами 1920-х годов, изображающих город как живой организм. Пульсацию ритма Нью-Йорка у Стэнли Донена и Джина Келли в картине рождает танец.

В послевоенном американском кинематографе и кинематографе 1950-х годов происходят значительные изменения. Публика начала отдавать предпочтение фильмам, рассказывающих о сложной послевоенной действительности, что формировало исторические и общественные предпосылки к появлению социального кинематографа. Тяга к реализму ощущалась в равной степени и у зрителей, и у режиссеров. Выходящие на экран мюзиклы тоже меняются и затрагивают более серьезные социальные конфликты, а не концентрируются на конкретных человеческих судьбах и мелодраматических сюжетах.

Ярким примером послевоенного мюзикла стал фильм «Всегда хорошая погода / It's Always Fair Weather» (реж. Стэнли Донен, Джин Келли, США, 1955). Трое друзей — героев фильма, вернувшись с войны в 1945 году, были восторженными и оптимистичными (зрителю стала понятна и близка ремарковская тема — как сложатся судьбы ветеранов дальше⁶⁵). Однако, встретившись спустя десять лет, они понимают, что сильно изменились, их надежды не оправдались, их близкие отношения разрушены, создается впечатление, что они потеряли самих себя. Это отражение того факта, что большая часть общества в США после Второй мировой войны чувствовала себя потерянной.

1950-е годы ознаменовались значительным ростом популярности телевидения, что привело к снижению интереса к кино, особенно в развлекательных жанрах, таких как мюзиклы. В этом контексте кинематографисты использовали мюзикл как способ критики телевизионной индустрии, подчеркивая, что, несмотря на удобство и доступность телевидения, оно не может сравниться с разнообразием кинематографического опыта. Кинематографисты использовали юмор и иронию, чтобы высмеять телевизионные форматы, которые часто были перегружены рекламой. Мюзикл «Всегда хорошая погода» отражает дух времени и демонстрирует, как искусство может адаптироваться и реагировать на изменения в обществе и технологиях.

Картина «Бригадун / Brigadoon» (реж. Винсент Миннелли, США, 1954), рассказывающая о заколдованном городе в горах Шотландии, является своеобразным продолжением традиций «Пирата». Музыкальные, танцевальные и визуальные элементы фильма играют ключевую роль в создании его атмосферы, они создают ощущение сказки, а соответствующие декорации подчеркивают искусственность и условность мира Бригадуна. Фильм демонстрирует контраст между спокойной жизнью в фантазийном Бригадуне и шумной, суетливой атмосферой реального Нью-Йорка. История, полная мечтаний и надежд, была во многом актуальной на момент создания, так как передавала стремление многих

⁶⁵ Этой теме была посвящена знаменитая картина Уильяма Уайлера «Лучшие годы нашей жизни» (1946).

американцев после окончания Второй мировой войны найти «Бригадун» в мире, полном суеты и неопределенности.

Кульминацией классического американского киномюзикла и в некотором смысле его итогом стала картина «Поющие под дождем / *Singin' in the Rain*» (реж. Стенли Донен, Джин Келли, США, 1951). Это канонический пример жанра, поднявший планку художественных приемов, заложенных предшественниками. Картина «Поющие под дождем» имеет общие черты с другими мюзиклами, что говорит о существовании определенной формулы классического голливудского мюзикла. Фильм не просто рассказывает историю любви, а представляет собой взгляд на революционные перемены в Голливуде, связанные с переходом от немого кино к звуковому. В контексте 1950-х, когда кинематограф входит в полосу послевоенных обновлений, выбор авторами темы прихода звука, завершившего целый период кино, неслучаен. Фильм затронул тему влияния технического прогресса на творческую индустрию. Интересно, что для фильма авторы использовали в основном только старые шлягеры, чтобы передать дух времени, в этом они следуют традиции. Главной особенностью стал экспериментальный ироничный взгляд создателей на прежние представления и штампы развлекательного кино.

По всей видимости, в этой иронии выражена одна из тенденций мюзиклов в 1950-е годы, когда прежние рабочие схемы изживали себя и становились комичными в своей предсказуемости, а перевести мюзиклы на новый уровень кинематографисты еще были не готовы. Они делали такие попытки, и в мюзиклах 1950-х можно без труда отыскать предпосылки того, к чему они пришли спустя десять лет. Но пока они располагали лишь поисками новых решений и самоиронией.

Трудно не провести параллели между «Поющими под дождем» и «Театральным фургоном / *The Band Wagon*» (реж. Винсент Миннелли, США, 1953), снятыми с разницей всего в год по сценариям, написанным Бетти Комден и Адольфом Грином. Оба фильма пронизаны оптимизмом и верой в силу искусства, отражают «подводные камни» шоу-бизнеса, однако с разными акцентами.

«Поющие под дождем» — это сатира на Голливуд эпохи немого кино и переход к звуковому кинематографу, а «Театральный фургон» сосредотачивается на мире бродвейских мюзиклов, его закулисной суете и творческих раздорах. В центре сюжета фильма Миннелли своеобразное столкновение старого и нового: Тони (Фред Астер) — опытный, но уже не молодой актер мюзикла, в то время как Габриэль (Сид Чарисс) — звезда балета в расцвете сил, привыкший к иному языку тела и другим сценическим конвенциям. Их тандем — это столкновение двух разных миров, двух разных подходов к искусству, а их танцевальные этюды — символ преодоления разногласий и нахождения общего языка. В их сложных отношениях и поиске общего в «старом» и «новом» отражена судьба самого жанра мюзикла на данном этапе.

Пятидесятые в истории мюзикла обозначены также поиском новых форм выражения не только драматургических средств, но и музыки с хореографией. Стэнли Донен в поисках своего собственного стиля в фильме о гастролирующих артистах — брате (Фред Астер) и сестре (Джейн Пауэлл) Боуэнах, приглашенных на королевское торжество («Королевская свадьба / Royal Wedding»; Стэнли Донен, США, 1951), — обращается к танцу как двигателю сюжета. В фильме представлены два исключительных в хореографическом смысле соло в исполнении Фреда Астера, однако важнее, что оба номера работают на раскрытие образа персонажа. Немецкий киновед Михаэль Ханиш в работе «Мюзиклы: знаменитые и легендарные» отмечает особенность Астера в танце стилизованно выражать свои чувства: «Его номера вплавлены в действие фильма и мотивированы им. Астер начинает танцевать тогда, когда у него не хватает слов, чтобы выразить свои чувства. И это не нарушает действия, но движет его дальше. Сам Астер подчеркивал, что он никогда не обращался к танцу без мотивации. Для него всегда должен быть повод: будь то слово, человек, картина, предмет. И если таковой находится — все начинает танцевать. Изобретательность Фреда Астера не знает границ»⁶⁶.

⁶⁶ Ханиш М., Краснова Г. В. Мюзиклы: знаменитые и легендарные. С. 184.

Действительно, умение Астера реальное делать частью своего условного мира посредством танца — важная составляющая его фильмов и киномюзикла в целом. В «Королевской свадьбе» танцор снова обращается к своему приему использования бытовой среды как средства раскрытия внутреннего мира. Например, в сцене «You are all the world to me»⁶⁷ окрыленный своим чувством герой в танце не подвластен физическим законам притяжения и танцует даже на потолке и стенах. Такая техника применения танца впоследствии была использована многими режиссерами, что подтверждает новаторский характер фильма и его важность для истории кинематографа. Хореография Астера в большинстве его фильмов является ярким примером отражения концепции «чистого кино» в американском кинематографе, когда визуальная композиция, динамика и ритм танца выполняют роль нарратива в истории

Сюжет фильма «Оставь девушку в покое / Give a Girl a Break» (реж. Стэнли Донен, США, 1953) во многом вторичен: история Золушки, получившей «золотой билет» в мир шоу-бизнеса была очень распространена в 1930-е и зритель наблюдал за ней в «42-й улице», «Великом Зигфелде/ The Great Ziegfeld» (США, Роберт З. Леонард, 1936), «Девушках Зигфилда» (1941) и многих других. И все же лента Донена упомянута в контексте истории развития мюзикла неслучайно. «Оставь девушку в покое» представляет собой не только развлекательное произведение, но и интересный взгляд на танцевальную культуру и ее эволюцию в середине XX века, когда бродвейские режиссеры столкнулись с настоящей проблемой выбора стиля танца для своих постановок. Чечетка хоть и пользовалась популярностью, постепенно теряла свои позиции, уступая место новым направлениям. Все чаще постановщики обращались к парадоксальному миксу из джаза и балета. Такой авангардный танец предлагал более драматические и угловатые формы, отличающиеся от классических традиций, больше подходящие для современного биения времени.

⁶⁷ «Ты для меня — весь мир» (англ.).

Картина Донена также затрагивает ставшие актуальными в 1950-е темы женской силы и борьбы за «место под солнцем» в мире шоу-бизнеса. Каждая из финалисток имеет свои уникальные качества и таланты, что подчеркивает разнообразие и многогранность женских талантов. Конкурсантки больше не ждут покровителя и не выполняют роли безмолвных и безропотных марионеток. В фильме показаны разные судьбы трех девушек, которые пусть и поставлены в одинаковые условия мужчинами, но делают свой выбор исключительно из собственных побуждений. В результате две девушки отказываются от главной роли в пользу своих настоящих жизненных устремлений.

Мюзикл «Пижаменная игра / The Pajama Game» (реж. Стэнли Донен, США, 1957) разворачивается на фоне фабрики «Sleeptite Pajama Factory», где работники стремятся получить прибавку в размере семи с половиной центов в час. Эта незначительная сумма становится катализатором для более глубоких тем, касающихся трудовых отношений, конфликта интересов и человеческой борьбы за справедливость. События происходят в 1950-е годы, когда в обществе царили консервативные взгляды, поэтому построить сюжет фильма на конфликте между рабочими и руководством было довольно смело. Мюзикл, несмотря на развлекательность, поднимает важные вопросы справедливости и солидарности в трудовом коллективе в условиях капиталистического общества.

Особый интерес вызывает специфическая хореография Боба Фосси. Если в мюзикле «Оставь девушку в покое» манера Фосси только начинала формироваться, то в «Пижаменной игре» уже проявляется его хореографический «фирменный почерк», состоящий из модерна, расслабленности и эксцентрики. Узнаваемый стиль Фосси сформировался «благодаря» ограничениям его тела, которое он считал неподходящим для танцев: хореограф страдал сколиозом, что привело к характерным для его стиля вывернутым суставам, сгорбленной осанке и измененным движениям. Опущенные плечи, угловатые чаплиновские позы, экономные плавные движения бедер и рук, с одной стороны, и агрессивная сексуальность, водевильная энергетика и гротеск, с другой, стали основой джазовой хореографии Фосси. Как сказал один из его танцоров в своем интервью:

«Боб больше интересовался стилем, чем шагами»⁶⁸. Авторитетный хореограф Джером Роббинс, утверждал, что именно в «Steam Heat» впервые проявился тот самый узнаваемый стиль Фосси — смесь сексуальной энергии, нервной экспрессии и нарочитой неестественности движений. Однако эта точка зрения не является общепринятой. Фосси приписывали явное влияние Джека Коула⁶⁹ и заимствование элементов работы с котелками у Фреда Астера, чьи изящные номера с головными уборами являются эталоном. Сам Фосси, никогда не скрывавший своего восхищения предшественниками, всегда признавал их влияние, подчеркивая, что его стиль — это синтез, результат внимательного изучения и переосмысления богатейшего наследия танцевального искусства.

Важно отметить, что «Steam Heat» представляет собой не просто набор отдельных танцевальных элементов, а цельную хореографическую концепцию, основанную на контрастах. Энергичные, почти агрессивные движения сочетаются с застывшими позами, создавая ощущение напряжения и непрерывного динамического развития. Еще одним, отошедшим от «приличных» канонов номеров, в «Пижамной игре» становится «Hernando's Hideaway»⁷⁰. В этом необычном танго присутствует задор, пластика, смена гендерных ролей. Когда хрупкая секретарша не просто ведет в танце крупного мужчину, но почти опрокидывает его в «падающую» позу, танго в этом контексте из одного из самых серьезных и страстных танцев превращается в гротескную комедию. Благодаря новаторскому подходу к хореографии у Фосси «Пижамная игра» становится в некотором смысле переломной для истории развития киномюзикла.

Донен здесь также отходит от традиций мюзиклов золотого века Голливуда, где герои часто были представителями романтизированных профессий — актерами, певцами, танцорами или, по крайней мере, аристократами. Их истории разворачивались на фоне роскошных декораций, подчеркивая идеализированный

⁶⁸ Gottfried M. All his jazz: The life and death of Bob Fosse. Boston: Da Capo Press, 2003. 483 р.

⁶⁹ Джек Коул (1911–1974) — американский танцор, хореограф, постановщик музыкальных шоу; основоположник техники театрального джазового танца.

⁷⁰ «Убежище Эрнандо» (англ.).

образ жизни. Однако в послевоенный период настроение в обществе изменилось. Американская мечта все больше связывалась с экономическим процветанием и индустриализацией, что напрямую отразилось на кинематографе. Возникла необходимость в новых героях, более приземленных и понятных рядовому зрителю. Поэтому, мюзиклы стали сдвигать фокус с идеализированных героев на обычных людей — рабочих, инженеров, простых американцев, создающих новое индустриальное будущее страны. Это не означало, что мюзиклы стали полностью реалистичными; музыка и танец по-прежнему играли основополагающую роль, но они уже служили не только для создания красивой иллюзии, но и для отражения энергии и энтузиазма трудящихся, их стремления к лучшему будущему.

Действие могло разворачиваться не в пышных балльных залах, а на заводах, строительных площадках или фермах. Даже романтические сюжетные линии теперь часто тесно связывались с рабочей средой, показывая, как любовь и дружба развиваются среди коллег. Образ коллективной работы, стремление к общему благу, впервые получили широкое отражение в мюзиклах, хотя и в идеализированной форме. Это свидетельствует о сложном взаимодействии идеологии и культуры в послевоенной Америке. Мюзиклы стали инструментом пропаганды индустриального роста, но одновременно с этим они показывали и человеческий аспект этого процесса, взаимоотношения и трудности, которые он приносил.

«Семь невест для семи братьев / *Seven Brides for Seven Brothers*» (реж. Стэнли Донен, США, 1954) — яркий пример использования хореографии для развития сюжета и раскрытия характеров персонажей, символизирующих «обычных» людей. Семь лесорубов живут среди высоких деревьев дремучего леса в Орегоне. Их быт и нравы просты, о приличных манерах в обществе они вообще не слышали. Однажды старший из братьев Адам (Ховард Кил) приводит в их «холостяцкую берлогу» очаровательную невесту Милли (Джейн Пауэлл) — девушку с железным характером, которой будет суждено укротить дурной нрав мужской компании и помочь парням найти спутниц жизни. Стоит отметить, что фильм создан в эпоху, когда традиционные гендерные роли были ярко выражены. Милли выступает в

роли цивилизующей силы, постепенно привнося в жизнь братьев элементы городской культуры и женского влияния. Важно также отметить социальный контекст фильма. «Семь невест для семи братьев» — это мюзикл, созданный в стиле MGM, который характеризуется оптимистичным взглядом на жизнь и идеализированным изображением любовных отношений. Однако нельзя игнорировать, что фильм отражает определенные социальные нормы и стереотипы своего времени.

К социальным мотивам рабочих обращается и Фред Циннеман в мюзикле «Оклахома! / Oklahoma!» (реж. Фред Циннеман, США, 1955). «Оклахома!» погружает зрителей в атмосферу американского Запада на рубеже XX века. Сюжет разворачивается вокруг двух молодых ковбоев, которые пытаются завоевать сердца возлюбленных, одновременно сталкиваясь с противостоянием жестокого скотовода и фермера-земледельца. Это противостояние не только добавляет драматизма, но и подчеркивает характеры персонажей, их стремления и желания. Дополнительная глубина и аутентичность в фильме достигаются с помощью музыкальной партитуры, сохранившей дух оригинального произведения⁷¹. Фильм, снятый в живописных пейзажах Оклахомы, привносит в историю реализм, который трудно было бы передать в театральной версии.

Тенденция натуральных съемок отразилась и в работах других режиссеров мюзикла. К середине 1950-х годов весь мировой кинематограф находился на пороге революционных изменений, в том числе это отразилось и в работе с реальностью, предвосхитившую другой стиль в кино. Итальянский неореализм, с его отказом от павильонных съемок в пользу натуралистических локаций и концентрацией на повседневной жизни обычных людей, сыграл роль катализатора этого процесса. Фильмы Висконти, Росселини и Де Сики, снятые на улицах Рима и Неаполя, показали миру силу документалистского подхода в художественном кино. В 1957 году, еще до буйства французской «новой волны», на экраны вышли работы

⁷¹ «Оклахома!» (англ. Oklahoma!) — первый бродвейский мюзикл, созданный композитором Ричардом Роджерсом и либреттистом Оскаром Хаммерстайном.

французской «группы 30-ти»⁷², представившей собой своеобразную лабораторию экспериментального кино. Ключевым аспектом творчества группы было использование реальных парижских улиц и локаций. Реалистичность окружающей среды подчеркивала реалистичность самих историй, придавая им достоверность и глубину. Вместо идеализированных образов зрители увидели настоящий Париж. Это значительно расширило эстетический диапазон кино, сдвинув его от крайней условности в сторону более реалистического повествования, в котором окружающая среда не просто фон, а активный участник действия, влияющий на характеры персонажей и развитие сюжета.

Вдохновленный опытом европейских коллег в фильме «Забавная мордашка / Funny Face» (реж. Стэнли Донен, США, 1957), Донен совершил прорыв в жанре мюзикла, переосмыслив его условность и интегрировав его элементы в более реалистичные контексты. В отличие от предшественников и собственных более ранних работ, в «Забавной мордашке» режиссер отошел от традиционной сценической условности мюзикла. Вместо привычных бродвейских постановок его песенные и танцевальные номера происходили в нестандартных жизненных декорациях. Это принципиальное отличие от классического мюзикла, где музыкальные номера, как правило, являлись выделенными эпизодами.

В «Забавной мордашке» музыка органично вплетена в ткань повествования, расширяя и дополняя сюжетную линию. Музыкальные темы здесь используются не как самостоятельные сценические номера, а как элементы, сопровождающие действие. Главные герои фильма — фотограф Дик Эйвери (Фред Астер) и начинающая фотомодель Джо Стокли (Одри Хепберн) — не профессиональные артисты в традиционном понимании. Они не выступают на театральной сцене, их «показательные номера» происходят в неожиданных местах, лишенных театральной атмосферы. Танцы и песни вписываются в контекст событий, становятся частью жизни героев, а не отдельными шоу.

⁷² «Groupe des 30» (франц.).

Донен использовал для сцен необычные локации, которые не были традиционными сценическими площадками. Это книжные магазины, набережные Парижа и оживленные улицы города, что значительно расширяет жанровые рамки мюзикла. В каждом случае место действия подчеркивает настроение и эмоции героев, например, песенный номер в фотолаборатории подчеркивает нежность отношений между Джо и Диком, в то время как сцена на улице Парижа отражает динамику их отношений. Джо соглашается на съемки в Париже, и герои отправляются во Францию. Первым знакомством с французской столицей становится танцевальный номер, исполненный трио Мэгги (Кэй Томпсон), Дика и Джо, для создания которого Донен использует перекрестный монтаж и полиэкранный монтаж. Продемонстрированная каждым из героев в танце история позволяет зрителю глубже узнать каждого, понять внутренние мотивы их дальнейшего поведения. Подобную тенденцию функции города отмечает В. В. Виноградов в своем исследовании образов городского пространства, ссылаясь на крупнейшего исследователя городской культуры Вальтера Беньямина: «Его метод описания города основывался на понимании того, что жизнь горожанина связана с определенным количеством топосов (место службы, кафе, театры, магазины, места прогулок, встреч и т. д.), которые определяют характер его жизни. Эти места похожи на некие театрализованные сцены, а само поведение человека напоминает игру. Именно они, обладая мощным эксцентрическим потенциалом, овладевают сознанием человека и диктуют ему определенную форму поведения»⁷³. Мэгги, владелица модельного агентства, любящая роскошь, направляется в одну из самых лучших гостиниц столицы: обхаживаемая лучшими портье, женщина будто плывет в предвкушении грядущего выгодного контракта. Модник Дик в ожидании успешной фэшн-съемки напивается впечатлениями возле самых главных достопримечательностей Парижа — Эйфелева башня, Лувр и т. д. И только интеллектуалка Джо в подчеркнуто простой одежде танцует в самых неприметных переулках. Героиня Одри Хэпберн напрочь забывает о связывающих ее

⁷³ Виноградов В. В. Эксцентрические образы городского пространства в кинематографе Франции // Вестник ВГИК. 2022. Том 14, № 1 (51). С. 89.

обязательствах, заигрывая с прохожими и сидящими в уличных кафе людьми, она мечтает только об одном — попасть на лекцию Жан-Поля Сартра, чьими учениями она увлекается долгое время.

Важной сценой, отражающей новые закономерности в развитии мюзикла и кинематографа в целом, становится момент, когда Джо, очарованная Парижем и своими мечтами, игнорирует назначенную встречу с представителями Дома Живанши. Ее увлеченность философией и свободолобивый дух известны Дику, который отправляется на поиски своей музыки в ночной клуб. Протест Джо принимает неожиданную форму спонтанного танца — чистая импровизация, поток эмоций, воплощенный в грациозных и одновременно дерзких движениях. Героиня Хепберн, пусть даже в одной маленькой сцене, олицетворяет переход женщины от пассивной роли к активной, от покорности к самовыражению. В этом эпизоде прослеживается влияние французского кинематографа, в котором героини трансформируются, становясь независимыми и эмансипированными. Можно предположить влияние фильма «И Бог создал женщину / Et Dieu... créa la femme» (реж. Роже Вадим, Франция, 1956), а именно сцены, где Жюльет (Брижит Бардо) танцует мамбо в баре. С. А. Смагина отмечает ее роль в формировании образа «новой женщины»: «...“новые француженки” заставили весь мир обернуться, возмутиться, а потом с восхищением взглянуть на них как на предвестниц свободы, сбросивших с себя оковы буржуазного мышления. В 1956 г. выходит фильм Р. Вадима “И Бог создал женщину”, в котором впервые в послевоенном европейском кинематографе заявляется тема женской эмансипации. Эту картину позднее Ф. Трюффо назовет документальным фильмом о “женщине, олицетворяющей [свое] поколение”⁷⁴, приравнивая образ героини, созданный на экране Брижит Бардо, к образу бунтаря Джеймса Дина в американском кино»⁷⁵. Оба образа (Хепберн и Бардо) являются представительницами новой эпохи в искусстве,

⁷⁴ Де Бек А. Новая волна: портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. С 32.

⁷⁵ Смагина С. А. Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов. М: Новое литературное обозрение. 2023. 376 с.

предвосхищающими волну феминизма и раскрытия новых граней женской индивидуальности.

Тема феминизма становится популярной в киномюзиклах, так как отражает дух времени. Именно ее использует Винсент Миннелли в мюзикле «Жижи / Gigi» (реж. Винсент Миннелли, Чарльз Уолтерс, США, 1958), обращаясь к французской героине Сидони-Габриэль Колетт из одноименной новеллы (1944). В этом контексте «Жижи» становится исследованием социальных норм и ожиданий, которые обременяют женщин того времени.

Таким образом, можно сделать вывод, что классический американский киномюзикл гармонично объединяет музыку, танец, с помощью которых Он позволяет исследовать разнообразные темы и вопросы, а также отражать реалии своего времени через сочетание художественных элементов, делая акцент на эмоциональной связи с аудиторией.

1.2. Модернизация американского киномюзикла в 1960–1970-е годы: от развлекательности к социальному нерву

Период «модернизации» американского мюзикла, который приходится на 1960–1970-е годы, становится временем значительных изменений, отражающих культурные, социальные и политические трансформации в обществе США. Это время было насыщено событиями, которые оставили след в истории, и мюзиклы служили своеобразным зеркалом, отражающим эти изменения. Кроме того, американские кинематографисты испытали влияние достижений европейских коллег. Переход от традиционных к концептуальным мюзиклам становится важным этапом в развитии жанра. Мюзиклы используют дедраматизацию, что позволяет авторам глубже исследовать темы и идеи, выходя за рамки линейного повествования. Это создало пространство для более сложных и многослойных нарративов, которые могли затрагивать не только личные, но социальные и политические аспекты жизни.

Интересную тенденцию развития мюзикла в это время отмечает Т. А. Кудрявцева: «Причинами того, почему американские исследователи считают

период 1940–1960-х пиком развития мюзикла, во всяком случае, в той его форме, как он складывался с конца 1920-х гг. послужило то, что с одной стороны, мюзикл становился более “серьезным”, чаще обращался к сюжетам высокой литературы (произведениям Шекспира, Лопе де Вега, Шоу, Шолома-Алейхема, к эпическим легендам), а также к насущным темам современности. Одновременно он становился и более танцевальным, причем танец брал на себя функцию главного выразительного средства, как в балете»⁷⁶. А. А. Орелович выделяет важную функцию хореографии для мюзикла в это время: «Уступая, например, оперетте, в интенсивности использования вокала, мюзикл вместе с тем намного больше внимания уделяет пластическим средствам выразительности»⁷⁷. Можно сказать, что при всей своей социальной заряженности киномюзикл 1960–1970-х годов еще более начинает тяготеть к идее «чистого кино», опирающейся на киногоеничность. Обращаться к проблемам общества посредством чувственного и эмоционального инструментария, минуя рациональное, позволяет не только обходить цензурные ограничения, но и разговаривать со зрителем на понятном ему языке.

Первым серьезным социально-ориентированным киномюзиклом стала «Вестсайдская история / West Side Story» (реж. Роберт Уайз и Джером Роббинс, 1961). Киноверсия одноименного бродвейского мюзикла, созданного композитором Леонардом Бернстайном, поэтом Стивеном Сондхаймом и хореографом Джеромом Роббинсом, заставила пересмотреть место мюзикла среди других жанров, выдвинув его в разряд ведущих. Произведение, основанное на бессмертной трагедии Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта», не только переносит классический сюжет на американскую почву, но и сам жанр киномюзикл — на новый уровень, сделав его предметом серьезного художественного анализа и международного признания.

Идея создания «Вестсайдской истории» принадлежит вдохновленному шекспировской драмой Джерому Роббинсу, который увидел потенциал в

⁷⁶ Кудрявцева Т. А. Джером Роббинс и его работа над танцевальной драматургией мюзикла «Вестсайдская история» // Вестник АРБ. 2012. № 27 (1). С. 403.

⁷⁷ Орелович А. А. Оперетта // Зарубежная музыка XX века. М. 1980. Т. 2. Кн. 3. С. 300.

переосмыслении ее в контексте социальных и расовых противоречий Америки 1950-х годов. Роббинс, уже имевший успешный опыт работы с Бернштейном⁷⁸, предложил ему сотрудничество. К ним присоединился драматург Артур Лоуренс, переработавший сюжет «Ромео и Джульетты» так, чтобы сохранить эмоциональную глубину оригинала, но при этом придать классике современное звучание. История любви Тони (Ричард Беймер), молодого человека польского происхождения, и Марии (Натали Вуд), девушки из пуэрториканской общины, разворачивается на фоне непримиримой вражды между двумя уличными бандами — «Ракетами» и «Акулами». Эта вражда — метафора социальных проблем того времени, в том числе проблем расизма, классового неравенства и межэтнических конфликтов.

Тексты Сондхайма одновременно поэтические и простые, выражающие глубину эмоций персонажей и сложность их отношений. Его стиль был современным, но при этом сохранял классическую форму мюзикла, что позволило широкой аудитории воспринять его произведение. Тексты песен Сондхайма дополняли музыку Бернштейна, создавая синтез, который стал образцом для подражания для многих позже созданных мюзиклов. Бернштейн в свою очередь не просто адаптировал классические формы к мюзиклу, а создал уникальный звуковой ландшафт, используя элементы джаза, латиноамериканской музыки, народных мелодий других культур от афроамериканских госпеллов до ковбойских песен.

Джером Роббинс привнес принципиально новый подход к хореографическим номерам в кино-мюзикле, когда танец становится не только языком, способным выразить больше, чем диалоги и песня, но и полноценным средством повествования. Линкольн Кристен писал о новаторстве Джерома Роббинса: «Великий танцор и чувственный музыкант, Роббинс смешал Бродвей, Гарлем и Голливуд, тем самым пошатнув крепкую бронь академического балета. Это было актуально для массовой аудитории. Погруженный в современность Роббинс сделал

⁷⁸ Джером Роббинс ставил балет Л. Бернштейна «Невлюбляющийся».

это дерзко, мастерски и просто. Наиболее способный американский балетный мастер одинаково близок и к популярным, и к классическим шаблонам»⁷⁹.

С помощью хореографии в фильме решается основной конфликт межрасового противостояния в США. Именно через движение и пластику демонстрируются расовые особенности и сущность самих группировок. Танец в мюзикле выполняет функциональную роль, а не ограничивается декоративностью, что позволяет ему влиять на глубину эмоционального восприятия зрителем. Т. С. Сергеева в своей статье отмечает значение влияния звукозрительной специфики экранной выразительности и достижение ее с помощью синтетической природы кино: «Кинематографу свойственно обращаться к разным видам искусства с целью расширения своих возможностей эмоционального воздействия на зрителя»⁸⁰.

Необычно решена сцена на танцплощадке, в которой знакомятся Тони и Мария. Распорядитель просит танцоров провести время мирно и невидимой линией разделяет зал на две части, чтобы группы оказались в противоположных частях зала, однако спустя несколько танцев на площадке начинается противостояние и в баттле каждая из группировок стремится показать свой вариант мамбо⁸¹: пуэрториканцы представляют более традиционный национальный вариант, в то время как «Ракеты» демонстрируют американизированную версию, смешанную с другими танцевальными направлениями.

Одним из центральных эпизодов в фильме становится драка между «Акулами» и «Ракетами», которая решена через хореографию, минуя вокальные номера. Незаметно для зрителя драка совершенно естественно переходит в танец, в котором все движения подчинены единому ритму, точно и ярко, в очень реальной, бытовой манере передана пластика всех участников потасовки. Самое интересное, что хореограф незаметно совершает и обратный переход от танца к драке. Перед

⁷⁹ Kirsten L. «Fifty ballet masterworks» Dover Publications, inc. Mineola, New York, 1984. P. 234.

⁸⁰ Сергеева Т. С. Танец как образно-смысловое воплощение экзистенциальных сюжетов в фильмах Карлоса Сауры и Педро Альмодовара // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 2. С. 127–138.

⁸¹ Мамбо (*исп.* mambo) — музыкальный стиль и танец Кубы, получивший широкое распространение в латиноамериканских странах Карибского бассейна и в латиноамериканских общинах США.

нами не просто танец, а весьма сложно поставленный хореографический номер, ставший примером подлинно творческого подхода к решению драматургических задач мюзикла средствами пластики.

В своей фундаментальной теории «Фотогения» французский кинорежиссер и теоретик кино Луи Деллюк работал над определением отличительных особенностей киноискусства от прочих видов, изучал выразительные и изобразительные возможности кино. Особое внимание он уделял натуральности и правдивости событий на экране: «Пусть в кино все будет максимум натурально! Пусть все будет просто! Экран, конечно, нуждается, ищет, требует всех тонкостей идеи, всех особенностей кинотехники, но все это должно быть скрыто от зрителя, зрителю не нужно знать, какими усилиями все это добыто, он должен только видеть все до предела обнаженным, все выразительно ясно представленным, или, по крайней мере, все это должно ему казаться таковым»⁸². В этой связи важно отметить, что все музыкально-танцевальные сцены «Вестсайдской истории» в основном происходят в местах, вовсе не предназначенных для подобного действия: улицы, крыши, магазины и т.д. Но при этом за счет пластики актеров и продуманности движений, такие сцены не выглядят театральными вставками, а являются естественным продолжением образов и конфликтов. Такой подход Роббинса созвучен теории фотогении Деллюка, а именно ее важного вопроса о движении в кадре. Фотогеничность и киногоеничность фильма Роббинса становится своего рода свидетельством проявления вектора «чистого кино».

Как и в предыдущем фильме, в основу «Звуков музыки / The Sound of Music» (реж. Роберт Уайз, США, 1965) легла важная социальная коллизия, что сделало эту картину не только развлекательной, но и социально значимой. Действие фильма происходит в Австрии 30-х годов XX века, в преддверии аншлюса — присоединения Австрии к нацистской Германии в 1938 году. Этот исторический контекст придает фильму особую драматичность. Главная героиня Мария (Джули Эндрюс), в поисках своего предназначения отправляется из монастыря

⁸² Деллюк Л. Фотогения. М.: Новые вехи, 1924. С. 36.

гувернанткой в дом вдовца, капитана Георга фон Траппа (Кристофер Пламмер) и его семерых детей. С появлением Марии в доме начинает звучать музыка, которая помогает всем его обитателям заново научиться любить. Однако идиллическая картина семейной жизни омрачается надвигающейся угрозой нацизма. Капитан фон Трапп, будучи человеком с сильными моральными принципами, решает отказаться от службы в нацистской армии. Он принимает смелое решение — бежать из страны вместе с детьми и Марией. Это решение становится кульминацией их борьбы за свободу и противостояния жестокости, которая надвигается на их жизнь.

Песни, исполняемые семьей фон Трапп, становятся важными двигателями сюжета. Например, песня «Do-Re-Mi»⁸³ помогает им познать мир, развить свою индивидуальность и уверенность в себе. А «Edelweiss»⁸⁴ становится символом надежды и верности своей родине. Мелодия отражает глубокую привязанность героев к своей стране и их желание сохранить ее культуру и традиции, несмотря на угрозу, исходящую от нацистов. О. В. Барсукова о роли музыки в этом фильме пишет: «В этой героине заключена основная идея произведения “Звуки музыки” о преобразующей силе музыкального искусства. Мария может транслировать на окружающих сам “образ музыки”, тем самым преобразяя окружающую действительность к лучшему»⁸⁵.

Важную роль в тематической трансформации мюзиклов сыграло феминистское движение. По мере того, как в обществе происходило расширение прав и возможностей женщин, на экране стали появляться более сильные и независимые героини. Фильм «Моя прекрасная леди / My Fair Lady» (реж. Джорж Кьюкор, США, 1964) по мотивам пьесы Джорджа Бернарда Шоу «Пигмалион» (1912) представляет собой историю женского раскрепощения. Голливуд 1950-х и 1960-х годов, стремясь противостоять конкуренции с телевидением, делал ставку на зрелищные проекты, насыщенные музыкой и масштабными декорациями. «Моя

⁸³ «До-Ре-Ми» (англ.).

⁸⁴ «Эдельвейс» (англ.).

⁸⁵ Барсукова О. В. Жанрово-стилевые особенности мюзикла «Звуки музыки» Р. Роджерса // *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. № 4. С. 58.

прекрасная леди» — яркий пример такой тенденции. Важным аспектом является эмансипация Элизы. Девушка не просто преображается внешне, она обретает независимость, уверенность в себе и право на самоопределение. Вопрос замужества для Элизы — лишь один из аспектов ее трансформации, но не основная цель. В конечном итоге ее эмансипация и достижение независимости — вот главный посыл, независимо от того, вышла она замуж или нет.

Переосмысливает историю Пигмалиона и киномюзикл «В ясный день увидишь вечность / On a Clear Day You Can See Forever» (реж. Винсент Миннелли, США, 1970), перенося ее в контекст нью-эйдж философии⁸⁶. Дэйзи Гэмбл (Барбара Стрейзанд), необычная женщина с паранормальными способностями (например, она слышит телефонные звонки до того, как они раздаются), решает бросить курить, чтобы угодить своему жениху Уоррену (Ларри Блайден). Песни и танцы в обеих вариациях «Пигмалиона» не носили авангардного характера, но традиционно для жанра раскрывали мотивы поступков и черты характера персонажей, при этом были масштабными и невероятно зрелищными, что стало отличительной чертой киномюзиклов 1960-х.

До 1960-х годов классический американский киномюзикл был связан с использованием сказочных мотивов и сюжетов. Однако, в отличие от распространенного стереотипа о легковесности жанра, многие классические мюзиклы, такие как «Бригадун» с его элементами фэнтези и трагической любовной историей или «Пират» с его бунтарским духом и пиратской романтикой, были ориентированы, прежде всего, на взрослую аудиторию. Эти фильмы, безусловно, были созданы в сказочной атмосфере, с использованием соответствующих костюмов и декораций, но зачастую затрагивали сложные темы: от неизбежности смерти и смысла жизни до вопросов свободы, бунтарства и поиска собственного

⁸⁶ Нью-эйдж (*англ.* New Age, буквально «новая эра»), религии «нового века» — мистическая вера в грядущую эру духовного просветления, религиозного единообразия, мира во всем мире и эволюционного продвижения человека к божественности; неструктурированное децентрализованное западное новое религиозное движение, продвигающее эти идеи и объединяющее различные религиозные и квазирелигиозные культы и группы, противопоставляющие себя иудейской и христианской традициям.

пути. Музыкальное сопровождение в этих фильмах играло драматургическую роль, подчеркивая эмоциональные переживания героев и развивая сюжетную линию.

Начиная с 1960-х годов происходит заметный сдвиг в жанре. Ответом на меняющийся спрос зрительской аудитории и тенденции в кинематографе появляется так называемый семейный киномюзикл. Этот переход — от взрослой ориентированности к семейной — не означает упрощения жанра. Семейные мюзиклы 1960–1970-х годов зачастую отражали социальные и политические реалии своего времени непосредственно или аллегорически. Это сделало их не только развлекательными, но и культурно значимыми явлениями. Развитие жанра киномюзикла в этот период демонстрирует изменение целевой аудитории и усложнение жанра, его адаптацию к новым условиям, при сохранении традиционно сильных сторон — красочности, музыкальности и эмоциональной глубины.

Значимый пример семейного киномюзикла — «Мэри Поппинс / Mary Poppins» (Роберт Стивенсон, США, 1964), который, несмотря на кажущуюся простоту и детскую направленность, является многослойным произведением, затрагивающим социальные и философские темы. Основанный на серии книг П. Л. Трэверс, фильм рассказывает о жизни семьи Бэнкс в Лондоне, подчеркивая отчужденность между родителями (Дэвид Томлинсон и Глиннис Джонс) и их детьми Джейн (Карен Дотрис) и Майклом (Мэттью Гарбер). Занятые своими делами, родители уделяют мало внимания детям, оставляя их на произвол судьбы. Появление Мэри Поппинс (Джули Эндрюс) резко меняет ситуацию. Она не просто няня, а волшебница, которая привносит в жизнь семьи чудо и приключения. Вместе с Бертом (Дик ван Дайк) она открывает детям мир фантазий и приключений. Эта магия, однако, несет в себе содержательный смысл, показывая детям и взрослым важность воображения, дружбы и семейного единства.

Если рассматривать «Мэри Поппинс» сквозь призму драматургии, то центральным персонажем оказывается вовсе не сказочная няня или дети, а отец семейства Джордж Бэнкс. Именно его трансформация — от зацикленного на работе и деньгах человека до любящего и заботливого отца — составляет основную сюжетную арку фильма. Мэри Поппинс выступает катализатором этих перемен,

показывая мистеру Бэнксу истинную ценность семейных отношений и необходимость переоценки жизненных приоритетов. Ее появление и последующее исчезновение подчеркивают временный, но необходимый характер ее миссии — пробудить в отце осознание важности собственных детей, а не только карьеры и финансового благополучия. За внешней легкостью «Мэри Поппинс» скрывается тонкая социальная сатира. Фильм содержит скрытую критику капитализма и его дегуманизирующего влияния. Появление Мэри Поппинс можно интерпретировать как своеобразный символ исцеления и воссоединения семьи (а глобально и общества), помогающий преодолеть внутренние конфликты и отчужденность. Ее магические способности можно рассматривать как метафору бессознательного, способного решать задачи, которые не подвластны сознанию. Особенность «Мэри Поппинс» заключается в способности говорить на разных языках — детской фантазии, взрослой рефлексии, социальной критики и психологической проницательности.

Мюзикл «Вилли Вонка и шоколадная фабрика / Willy Wonka & the Chocolate Factory» (реж. Мэл Стюарт, США, Великобритания, 1971) тоже, на первый взгляд, кажется безобидной детской сказкой с яркими красками и забавными персонажами. Однако при более глубоком рассмотрении за этой «сладкой оберткой» скрывается мрачная и циничная сатира, понятная лишь взрослой аудитории, способной распознать тонкую аллегорию режиссера на человеческую природу, мотив искушения и последствия выбора. Фильм создавался в эпоху, когда влияние Кодекса Хейса, строго регулировавшего содержание фильмов, еще ощущалось. Хотя прямые сцены насилия или сексуального характера были исключены, режиссер использовал символизм, чтобы передать более сложные и неоднозначные идеи, не нарушая при этом семейный формат. Вилли Вонка (Джин Уайлдер), с одной стороны, представляет возможность достижения мечты, но одновременно он жесткий и непредсказуемый судья, проверяющий нравственность своих «гостей». Каждый ребенок — это символ разных человеческих качеств: жадность — Верука Солт (Джули Доун Коул), неумеренность — Август Глуп (Майкл Боннер), лживость — Виолетта Борегард (Денис Никорсон) и нетерпеливость — Майк Тиви

(Пэрис Теммен). Их поведение — преувеличенное отражение человеческих пороков, которые приводят к негативным последствиям.

Контркультура 1960–1970-х годов стремилась разрушить устоявшиеся нормы и исследовать новые формы самовыражения. Это привело к появлению экспериментальных мюзиклов, которые использовали инновационные подходы к повествованию, музыке и хореографии. Например, в экранизации повести Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц / The Little Prince», (реж. Стэнли Донен, США, 1974) в сцене танца Змеи Боб Фосси использовал свой стиль, органично сочетающийся с атмосферой сказочной истории. Змея Фосси — не просто пластичное существо, а символ искушения, тайны и неизбежной смерти, элегантный и смертельно опасный хищник. Хореография танца основана на контрасте: плавные, извилистые движения туловища противопоставляются резким, угловатым движениям рук и ног. Фосси использует паузы, заставляя зрителя в напряжении ждать следующего движения. Он не боится «некрасивых» поз, наоборот, именно они подчеркивают противоречивость образа.

Фильм «Смешная девчонка / Funny girl» (Уильям Уайлер, США, 1968) — представитель голливудских биографических мюзиклов эпохи 1960-х, рассказывающий о взлете и падении Фанни Брайс (Барбара Стрейзанд), легендарной американской певицы и актрисы, прославившейся своими выступлениями в ревю Зигфилда. Фильм отражает социально-культурный контекст своей эпохи, предлагая новый взгляд на женщину в шоу-бизнесе, затрагивая тему влияния искусства на общество. Музыкальное сопровождение фильма сочетает номера в стиле джаз, кабаре и бродвейского мюзикла, отражая эволюцию стиля героини мюзикла Фанни Брайс.

Мюзикл «Хелло, Долли!» (реж. Джин Келли, США, 1969) становится своего рода последним представителем целой эпохи в жанре. Созданный студией 20th Century-Fox, фильм погружает зрителей в атмосферу конца XIX века, в Нью-Йорк 1890 года. Главная героиня, вдова Долли Леви (Барбара Стрейзанд), сваха, которая стремится найти себе подходящего спутника жизни — владельца магазина из Йонкерса. Этот фильм является адаптацией знаменитого бродвейского мюзикла,

который сам по себе стал классикой. «Хелло, Долли!» пытается создать более «реалистичную» атмосферу, что противоречит сути жанра. Диссонанс с реалистичными декорациями создают музыкальные номера, стилизованные под бродвейские постановки, — эти сцены воспринимаются как отдельные фрагменты, лишённые единого потока и связи, а сложные сюжетные линии становятся запутанными из-за недостатка взаимодействия между персонажами.

Долгое время «Вестсайдская история» оставалась практически единственным образцом фильма, который сломал традиционные представления о мюзикле. Он вышел за привычные пределы условности жанра и сделал шаг к действительности. Попытки освоения «территории», которая раньше считалась областью драматического искусства, продолжались, однако характерной особенностью мюзиклов 1960-х годов оставалась решающая роль музыки и хореографии, определяющая схематизм, упрощённость сюжетов, образов, ситуаций. Дальнейшее развитие мюзикла прежде всего требовало обращения к новой драматургии.

Можно выделить несколько основных подходов к постановке киномюзикла в этот период. Одна группа режиссеров, например, фокусировалась на драматической составляющей, используя музыкальные номера как эффективные средства раскрытия характеров и продвижения сюжета. Диалоги, актерская игра и эмоциональная глубина здесь стоят на первом месте, а музыка служит скорее фоном, усиливающим драматический эффект (Уильям Уайлер «Смешная девчонка», Джордж Кьюкор «Моя прекрасная леди»).

В противоположность этому, другая группа режиссеров-постановщиков, к которой можно отнести, например, Боба Фосси, отдавала приоритет музыкальной стороне. Их постановки — это спектакли, где музыкальная партитура является фундаментальной основой, диктующей движение актеров, сценографию и даже костюмы (Джером Роббинс, Джин Келли). Для них музыка и танец не просто сопровождение, а самостоятельные драматические инструменты, способные передать широчайший спектр эмоций.

Разделение режиссеров мюзиклов на подобные группы условно, ведь многие мастера сочетают в своей работе разные подходы. Однако оно позволяет лучше понять разнообразие стилей и подходов в этом жанре.

Примером серьезной драматической истории, рассказанной в жанре киномюзикла, стал фильм «Милая Чарити / Sweet Charity» (реж. Боб Фосси, США, 1969). Этот мюзикл выделяется своей хореографией, пластическими диалогами главной героини (Ширли Маклейн) с ее подругами, «спорами» их кордебалетных групп (в чем-то напоминающих «Вестсайдскую историю»), исполненными страсти и яростной энергии. В картине практически нет танцора-солиста. Энергичная пластика тел и непрерывное движение музыки позволили заполнить весь фильм каскадом хореографических номеров, поддержанных цветовым решением, создающим атмосферу кабаре и дансингов.

Именно визуальная выразительность, а не заимствование истории из «Ночей Кабирии / Le notti di Cabiria» (реж. Федерико Феллини, Италия, Франция, 1957) помогли Бобу Фосси выразить разочарование, горечь, покинутость Чарити и их преодоление в надежде и вере в себя и свою удачу. К этой найденной выразительности Фосси будет обращаться в своих более поздних работах, углубляя и совершенствуя найденные пластические решения.

Попытка найти новые формы мюзикла привела Фосси к мысли о необходимости сломать традиционную драматургию мюзикла, сблизить ее с жизнью, с эпохой, с высшими достижениями современного кино, ассимилировать их в структуре мюзикла. Режиссерский дебют Фосси ознаменовался радикальным переосмыслением кинематографического языка, особенно в области съемки и монтажа музыкальных сцен. Его новаторский подход, резко контрастировавший с традиционными методами, стал настоящей революцией. Отказ от классического принципа «точки зрения» — основного правила, диктующего единую перспективу для всех участников сцены, — ключевой момент его творческой концепции. Фосси же представлял себе каждое движение, каждого персонажа в собственной, изолированной рамке. Это не просто метафора. Речь идет о принципиально новом подходе к построению кадра и монтажу. Фосси стремился к максимальной

фрагментации действия, разбивая сцены на множество мелких, автономных эпизодов, которые затем соединялись в единое целое через монтаж, основанный не на непрерывности действия, а на эмоциональном воздействии. Это напоминало скорее коллаж, чем традиционный нарратив. Дмитрий Комм в этой связи утверждал: «Вместо этого (“точки зрения”) он впервые в истории кино начал использовать годаровские “монтажные скачки” (jump cuts) для монтажа музыкальных номеров, разрывая непрерывность танца и показывая отдельные его детали с максимально выигрышных ракурсов. Фактически в “Милой Чарити” Боб Фосси изобрел эстетику видеоклипа»⁸⁷.

Вместо плавных переходов и длинных планов, характерных для классического кино, Фосси использовал быструю смену кадров, резкие монтажные склейки, нестандартные ракурсы и необычные композиционные решения. «Титры в начале “Милой Чарити” состоят из ярких стоп-кадров, в которых камера следует за девушкой по городу, запечатлевая небольшие фрагменты ее повседневной жизни. Это не только характеризует Чарити как жизнерадостную, энергичную, добрую молодую женщину, но и подчеркивает формальные аспекты кино, которые любил Фосси. Его привлекли к фильму благодаря уникальной способности снимать “крупные планы, которые он не смог сделать на сцене”⁸⁸, что зрители видят уже в начале “Милой Чарити”, поскольку Фосси предпочитает технику стоп-кадра на протяжении всего фильма»⁸⁹. Это позволило ему создать динамичный ритм в своей картине. Его работа над музыкальными номерами — будь то пение, танцы или игра на музыкальных инструментах — превратилась в своеобразный танец камеры, где каждое движение было продуманно и выверено, и каждая деталь служила общему художественному замыслу. Такой подход существенно повлиял на развитие музыкального кино, открыв новые пути для выражения эмоций и создания особой

⁸⁷ Комм Д. Бродвей — Голливуд. «Милая Чарити» // Искусство кино: Блоги. 2014. 14 октября. URL: <https://old.kinoart.ru / blogs / brodvej-gollivud-milaya-chariti> (дата обращения: 17 февраля 2025).

⁸⁸ Wasson S. Fosse. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2013. P. 236.

⁸⁹ Klar R. Ph. Depictions of Gender Roles and Sexuality in Bob Fosse Films. October 27th, 2021. 73 p.

художественной образности. Но на момент выхода публика была не готова к такого рода экспериментам в мюзиклах, и «Милая Чарити» была воспринята холодно.

Американские киномюзиклы 1960–1970-х годов выходили за рамки легких развлекательных постановок также за счет фильмов, обращенных к историческим событиям и сложным социальным процессам. Одним из важных примеров такого подхода является исторический киномюзикл «1776» (реж. Питер Х. Хант, 1972). Этот фильм детально воссоздает процесс принятия Декларации независимости США, показывая не только величественные моменты формирования нации, но и закулисные интриги, политические разногласия и личные драмы отцов-основателей. «1776» балансирует между исторической достоверностью и драматическим напряжением, достигая этого благодаря использованию музыки. «1776» превосходит простую формулу киномюзикла, став примером успешного сочетания исторического повествования, музыкально-хореографического искусства и исследования социально-политических процессов. Он показывает, как киномюзикл может быть не только зрелищем, но и средством изучения истории.

Еще одним важным историческим мюзиклом становится «Скрипач на крыше / Fiddler on the Roof» (реж. Норман Джуисон, США, 1971), который повествует о столкновении традиций и перемен, о поисках баланса между укоренившейся культурой и стремлением к новому. Эпический размах картины, протяженность и насыщенность событий создают ощущение погружения в жизнь еврейской общины Анатевки.

Центральной проблемой, безусловно, является столкновение традиционных браков по договоренности с новыми представлениями о любви и выборе партнера. Однако романтическая линия не единственный пласт повествования. Фильм погружает зрителя в социальный контекст начала XX века в царской России. Надвигающиеся политические изменения, национальный антисемитизм и угроза насилия со стороны погромщиков — эти факторы становятся фоном для личных историй семейства Тевье. Анатевка — это микрокосм русского общества того времени, где неизбежность перемен становится не просто абстрактной идеей, а реальностью, которая напрямую влияет на жизнь героев.

Режиссер Норман Джуисон, имевший опыт работы над мюзиклами и драматическими фильмами, создал кинематографическое произведение, сочетающее в себе музыкальность, драматизм и глубину повествования по всем жанровым канонам мюзикла. Он использует музыкальные номера как средство выражения эмоций и мыслей героев, передавая атмосферу жизни еврейской общины.

Вопрос самоидентичности, хоть и в другом контексте, затрагивает «Лихорадка субботнего вечера / Saturday Night Fever» (реж. Джон Бэдэм, США, Великобритания, Австралия, 1977), социальная драма, замаскированная под ритмы диско-эры 1970-х. История Тони Манеро (Джон Траволта), девятнадцатилетнего парня из Бруклина, иллюстрирует конфликт между мечтами и суровой реальностью жизни рабочего класса в Америке того времени. Его положение «короля дискотеки» — всего лишь убежище от унылой повседневности. За сверкающим диско-шаром скрываются глубокие проблемы: напряженные отношения с отцом, чувство неудовлетворенности рутинной работой и постоянное сравнение с успешным старшим братом, священником, чья жизнь кажется Тони воплощением всего, чего он сам не имеет.

В фильме затрагивается противоречивая природа диско — нарциссизм и эротизм, которые, однако, не являются определяющими для этого движения. Мюзикл демонстрирует театрализованную маскулинность Тони Манеро как отражение специфического мужского имиджа, культивируемого в диско-среде, где внимание к внешности, танцам и сценичности было чрезвычайно важно. Важно отметить, что этот имидж был направлен на привлечение женского внимания, хотя и в чрезвычайно стилизованной и искусственной форме. При этом нужно учитывать контекст времени: сексуальная революция и освобождение нравов повлияли на представление маскулинности в кино и культуре в целом, что также отразилось в образе Тони. Постеры Аль Пачино и Сильвестра Сталлоне в спальне Тони не случайны, как и отсылки к «Таксисту / Taxi driver» (реж. Мартин Скорсезе, США, 1976). Это подчеркивает его желание быть «крутым», следовать мужским идеалам своей эпохи. Пачино, Сталлоне и Де Ниро представляли тогда культовые

образы мужской силы и независимости, к которым стремился Тони. Но в то же время это подчеркивает его неспособность найти свое место в жизни и несоответствие между его желаемым и действительным образом. Главной идеей фильма, созвучной с проблемами общества того времени становится кризис идентичности, поиск себя в сложном мире, конфликт между мечтой и реальностью, а эротические подтексты — это лишь одна из граней более сложного и многогранного изображения маскулинности и американской культуры конца 1970-х.

Стереотипные представления о подростках, их стремлениях и проблемах в 1978 году также нашли свое отражение в киномюзикле «Бриолин / Grease» (реж. Рэндал Клайзер, США, Великобритания, 1978). Фильм стал культурным феноменом, оказавшим влияние на кинематограф и поп-культуру конца 1970-х. Его успех обусловлен не только выразительными музыкальными номерами и харизматичными исполнителями, но и резонансной для своего времени тематикой подростковых взаимоотношений, социальных стереотипов и давления со стороны сверстников. История любви Дэнни Зуко (Джон Траволта) и Сэнди Олссон (Оливия Ньютон-Джон) разворачивается на фоне школьной жизни в вымышленном американском городке вокруг романтических отношений двух молодых людей из разных социальных групп — «greasers»⁹⁰, представляющих собой субкультуру бунтарей с характерной стилистикой (косухи, зачесанные назад волосы, джинсы), и «пай-девочек», отличающихся прилежностью, скромностью и консервативными взглядами. Фильм передает атмосферу конкуренции и напряженности между этими группами, используя выразительные образы. Противостояние «плохих» и «хороших» вскрывает сложную природу подростковой социализации, где каждый стремится завоевать уважение и принадлежность к определенной группе.

Дэнни, стремясь сохранить свой авторитет среди друзей-бунтарей, поначалу скрывает свои чувства к Сэнди, что приводит к множеству недоразумений и конфликтов. Сэнди же сталкивается с неприязнью со стороны некоторых

⁹⁰ «Набриолиненный» (англ.).

сверстников, поскольку ее стиль и манеры не вписываются в общепринятые нормы школы. Она пытается адаптироваться, но ее попытки часто выглядят неуклюжими и неубедительными. Кульминацией фильма является трансформация Сэнди: она меняет свой образ, надевает косуху, делает яркий макияж и становится «крутой». Этот резкий поворот, по сути, является ответом на давление со стороны Дэнни и окружающих. Можно интерпретировать финальное перевоплощение Сэнди как послание о необходимости изменить себя ради другого человека, что является довольно сомнительным утверждением, особенно в контексте женской самоидентификации. С одной стороны, Сэнди сохраняет свое целомудрие на протяжении всего фильма, что подчеркивает ее нравственные принципы. С другой стороны, резкая перемена ее образа может восприниматься как попытка удовлетворить ожидания Дэнни и доказать свою любовь через изменение своей сущности.

Стоит отметить, что популярность фильма «Бриолин» способствовала возрождению интереса к рок-н-роллу 1950-х годов, оказав влияние на моду и музыкальную индустрию.

Одним из ключевых факторов, повлиявших на мюзиклы того времени, была вьетнамская война. Мюзиклы начали активно использовать темы протеста и гражданского неповиновения, что сделало их более актуальными и резонирующими с настроениями общества. Пацифистский месседж антивоенного мюзикла «Волосы / Hair» (реж. Милош Форман, США, Германия (ФРГ), 1979) посвящен свободе, дружбе и праву на самовыражение. На первый взгляд, легкомысленная история о хиппи и свободной любви является многослойным произведением, затрагивающим важные социальные и политические проблемы своего времени.

Бродвейская постановка 1967 года, созданная Майклом Батлером, имела значительный успех, подарив миру такие культовые хиты, как «Let the Sunshine In», «Aquarius» и «Good Morning, Starshine». По словам А. А. Коновича, «именно в эти годы, к счастью для жанра, наиболее продвинутых композиторов посетила идея соединить синтетическое, творчески многовекторное начало искусства мюзикла с

модными музыкальными тенденциями»⁹¹. И действительно, музыкальное оформление в мюзикле «Волосы» стало новаторством для жанра, так как сочетало в себе элементы рока, фолка и ритм-энд-блюза, отражало дух времени и бунтарский настрой молодого поколения. Однако киноадаптация Формана представляет собой куда более глубокое исследование темы, чем просто показ хиппи-культуры, наготы и свободной любви. Он фокусируется на столкновении миров: консервативного, придерживающегося традиционных ценностей молодого человека, идущего в армию, и свободолюбивой коммуны хиппи. Центральный конфликт — это попытка радикально настроенных, не доверяющих авторитетам и не понимающих смысла войны молодых людей во главе с бунтарским лидером изменить мировоззрение своего нового друга.

Антивоенная повестка мюзикла «Волосы» предстает не как простое отрицание войны, а как глубокий анализ причин конфликтов, пропаганды и ее влияния на общественное сознание. Фильм поднимает вопросы поколенческого разрыва, социальной несправедливости, личной свободы и права на самовыражение на фоне безжалостности войны и ее разрушительного воздействия на личность и общество. Сопrotивление абсурду и насилию в мюзикле показывает вечную борьбу молодого поколения с устоявшимися порядками и абсурдностью войны.

Поворотным моментом в развитии американского мюзикла становится киномюзикл «Кабаре / Cabaret» (реж. Боб Фосси, США, 1972). Боб Фосси продемонстрировал возможности мюзикла в показе важных политических и социальных проблем, доказал, что и тематически для жанра не существует непреодолимых ограничений. Фильм стал знаменательным выражением художественных поисков режиссера и его представлений о новом типе мюзикла. Новаторство драматургии, значительность темы, синтетичность пластического решения картины — все это помогло в «Кабаре» воссоздать эпоху, атмосферу Германии накануне фашизма.

⁹¹ Конович А. А. Жанр мюзикла в современных реалиях эстрадного театра // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. Т. 225. С. 42.

Вместо привычной экранизации бродвейского представления, где песням и танцам необходимо было постоянно придумывать оправдание, включать их в «жизненную» ситуацию, зрители увидели маленькое кабаре «Кит Кэт Клуб», где эстрадные номера становятся сутью происходящего и служат призмой, через которую можно увидеть героев и окружающую их социальную атмосферу времени. В этом контексте появляется новая модель соединения реальности и условности на экране. Л. Н. Березовчук отмечает: «Иной подход к главной драматической особенности киномюзикла — сочетанию условного характера действия, задаваемого сценарием, с реалистичностью экранного изображения, предложил Боб Фосси. Он считал, что его задача — создать актерам определенные сюжетные условия, при которых исполняемые бы ими номера выглядели совершенно естественно. Поэтому, например, в фильме “Кабаре” главная героиня — профессиональная певица Салли Боулз в переживании момента счастья переходит от монолога к пению в своей комнате. Но песня “Может быть, в этот раз” продолжается уже на сцене клуба “Кит Кэт”»⁹².

Действие «Кабаре» происходит в Берлине в 1931 году накануне захвата власти нацистами. Таким образом, главной темой и основным художественным образом картины становится гнетущая атмосфера предфашистской Германии, когда постепенно смещаются, извращаются все нравственные критерии и в ранг высших ценностей возводятся грубая сила, примитивная философия обывателя, его убежденность в собственном превосходстве. Все это воплощено только средствами музыкального кино. Музыкальные номера и хореография Боба Фосси выразительно передают атмосферу декаданса, морального разложения страны и фактически комментируют конец Веймарской республики и приход к власти гитлеровского Третьего рейха. Авторы воссоздают закат Веймарской республики в традиции знаменитой «культуры кабаре», отразившей упадок духа тех лет. Фосси сумел превратить гротескную аморальность музыкальных номеров в сатирический комментарий жизни героев и их времени, в котором зрел германский фашизм. Под

⁹² Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. С. 22.

внешним блеском кабаре скрывается глубокое отчаяние, бессилие перед надвигающейся тиранией. Примечательно, что Фосси использует приемы экспрессионизма, придающие атмосфере фильма особую напряженность и мрачность. Игра света и тени, резкие смены кадра, стилизованные декорации — все это служит подчеркиванию атмосферы декаданса. Музыкальное сопровождение, сочетающее джазовые мотивы с более традиционными мелодиями, также вносит свой вклад в создание атмосферы нарастающего напряжения.

В «Кабаре» Фосси использует принцип двоимирия: это реальная Германия, погружающаяся во мрак нацизма. Уже в самом начале фильма мы видим тревожный знак — человека со свастикой в зале кабаре, предвещающий грядущие ужасы. Новая реальность постепенно затягивает все вокруг, окутывая героев атмосферой страха и неопределенности. На протяжении всего фильма мы наблюдаем, как нацистская идеология проникает в самые потаенные уголки общества, превращая свободу в иллюзию и попирая человеческие ценности.

Параллельно с этим существует условное пространство кабаре — мир иллюзий, блеска и иллюзорного беззаботного веселья. Вначале кабаре кажется оазисом свободы, где герои, подобно немцам, заигрывающим с нацизмом, отдаются пороку, воспринимая его как освобождение, включая сексуальную свободу. Макс (Хельмут Грим) и другие представители элиты, погруженные в этот мир роскоши и разврата, не замечают надвигающейся катастрофы, слепо следуя за собственными желаниями и игнорируя нарастающую угрозу. Однако постепенно вся эта фальшивая витальность исчезает, и иллюзия свободы рушится под тяжестью нацистской реальности. Кабаре хотя и остается на какое-то время островком кажущегося благополучия, куда героиня сбегает от жестокой действительности, становится все более уязвимым и нереальным. Этот «искусственный рай» не может вечно существовать на фоне растущей нацистской машины.

Связующим звеном между этими двумя мирами выступают музыка и танец — неотъемлемые компоненты повествования. Они не только создают атмосферу и подчеркивают эмоциональное напряжение, но и символически отражают переход

от иллюзии к жестокой правде. Музыка в кабаре вначале звучит легко и беззаботно, но постепенно становится более мрачной и напряженной, отражая изменение обстановки в Германии.

Можно отметить интересную параллель «Кабаре» с фильмом «Гибель богов / *La caduta degli dei (Götterdämmerung)*» (1969) Лукино Висконти, которая заключается в образе немецкой элиты, беззаботно заигрывающей с нацизмом. Любопытно, что Хельмут Грим, сыгравший Макса в «Кабаре», также сыграл Ашенбаха у Висконти. Это подчеркивает постоянство образа немцев-элитариев, которые в своей слепоте способствовали приходу нацизма к власти, забыв о человечности, поглощенные роскошью и развлечениями, пока мир вокруг рушился.

«Весь этот джаз / *All That Jazz*» (реж. Боб Фосси, США, 1979) представляет собой произведение, которое сочетает в себе элементы мюзикла и автобиографической драмы: глубокое и личное исследование жизни и внутреннего мира самого Фосси, которое можно считать почти документальным автопортретом. Сравнение с «8 1/2» (реж. Федерико Феллини, Италия, Франция, 1963), хотя и уместно в некоторых аспектах, не учитывает ключевые отличия между двумя произведениями. Основная разница между картинами заключается в том, что Феллини, несмотря на собственных демонов и саморонию, все же позитивен. Фосси же адаптирует к мюзиклу найденный Феллини прием исповедального реализма, построенного на соединении в нерасчленимый поток реального и фантазийного, комического и трагического, рационального и эмоционального. Оба фильма исследуют тему творческого кризиса, но подход Фосси отличается жесткостью и бесцеремонностью. Главный герой, Джо Гидеон (Рой Шайдер), — гиперболизированный образ самого Фосси. Это человек, который живет на грани, балансируя между наркотиками, бесконечными мимолетными романами и непрекращающейся работой. На фоне этих личных испытаний разворачивается драма создания бродвейского мюзикла и голливудского фильма, что добавляет глубины в повествование.

Фильм внутри фильма, «The Stand Up»⁹³, представляет собой своеобразную интерпретацию опыта Фосси при создании ленты «Ленни / Lenny» (реж. Боб Фосси, США, 1974). В этом можно увидеть самоанализ, который демонстрирует, как сложности в работе могут пересекаться с личными кризисами. Каждый новый проект становится для Гидеона способом избежать реальности и возможностью столкнуться с собственными страхами и неуверенностью. В этом контексте «Весь этот джаз» можно рассматривать как метафору творческого процесса, где каждый шаг вперед сопряжен с риском потерять себя. Музыкальные номера, наполненные энергией и страстью, контрастируют с мрачными моментами, когда Гидеон сталкивается с последствиями своих действий. Музыка становится активным участником повествования, подчеркивая внутренние переживания героя.

В постановке танцевальных этюдов Фосси вновь обращается к своей собственной «формуле» киномюзикла⁹⁴, построенной на хореографии, сочетающей выразительность и многослойный нарратив.

Существенное обновление мюзикла происходит с началом эры рок-н-ролла. В США с середины 1950-х годов на экраны начинают выходить фильмы, в саундтреке которых звучит молодежная развлекательная музыка нового стиля — рок-н-ролл. Есть мнение, что само это название изобрел американский диск-жокей Алан Фрид, который выступил как актер в нескольких фильмах, посвященных этому музыкальному стилю («Рок круглые сутки / Rock Around the Clock», реж. Фред Сирс, США, 1956, «Давай, Джонни, давай! / Go, Johnny, Go!», реж. Пол Ландрес, США, 1959 и другие). Главным героем этих фильмов становится исполнитель рок-н-ролла, а основу саундтрека составили рок-н-рольные хиты, приводившие в экстаз тинейджеров. Рок-н-ролл привнес в стилистику киномюзикла энергичный темпоритм, акцентированную раскованность протагонистов, агрессивный саундтрек. Фильмы с участием Элвиса Пресли («Тюремный рок / Jailhouse Rock», реж. Ричард Торп, США, 1957; «Креольский

⁹³ «Встать на ноги» (англ.).

⁹⁴ Бовт-Тищенко Ю. В. Мюзикл «Милая Чарити» и «формула стиля» хореографа Роберта Фосси // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах. 2023. №1. С. 133–145.

король / King Creole», реж. Майкл Кертис, США, 1958; «Голубые Гавайи / Blue Hawaii», реж. Норман Таурог, США, 1961, «Да здравствует Лас Вегас / Viva Las Vegas», реж. Джордж Сидни, США, 1964, и другие) позволили безоговорочно утверждать, что в жанре киномюзикла открыта новая страница. В Европе эстафету музыкального фильма с рок-н-роллом в саундтреке подхватили английские фильмы с участием Клиффа Ричарда («Молодые / The Young Ones», реж. Сидни Фьюри, 1961, «Летние каникулы / Summer Holidays», реж. Питер Йейтс, 1963), Хелен Шапиро («Это традиция, папа! / It's Trad, Dad!», реж. Ричард Лестер, 1962) и, безусловно, «Битлз» («Вечер трудного дня / Hard Day's Night», реж. Ричард Лестер, 1964, «На помощь! / Help!», реж. Ричард Лестер, 1965).

После того как рок-н-ролл как музыкальный стиль развился до феномена рок-культуры, на новую ступень поднялся и мюзикл, использующий идейный и музыкальный потенциал этого глобального тренда. Своеобразной вершиной эволюции жанра в этом направлении стала рок-опера. В кинематографе она получила наиболее адекватное, каноническое воплощение в экранизациях рок-опер «Иисус Христос — Суперзвезда / Jesus Christ Superstar» (реж. Норман Джюисон, США, 1973) и «Томми / Tommy» (реж. Кен Рассел, Великобритания, 1975). Несмотря на очень разную стилистику, оба фильма в полной мере соблюли каноны киномюзикла и рок-оперы, к которым следует отнести обязательное использование рок-музыки в вокальных партиях и инструментальных композициях, отсутствие разговорных диалогов, наличие нормативных формальных элементов традиционной оперы (ария, дуэт, хор, увертюра, хореография), но, кроме того, еще и трагический или окрашенный экзистенциальным пессимизмом сюжет.

Фильм «Иисус Христос — Суперзвезда» стал символом контркультуры, отражая социальные и политические изменения, происходившие в обществе того времени. В нем затрагивались темы бунта, поиска смысла жизни и борьбы с авторитетами, что резонировало с молодежью, стремившейся к переменам и свободе. Визуально фильм был насыщен выразительными образами и нестандартными решениями, что также способствовало его успеху. Исследователи С. А. Маник и А. А. Григорян обращают внимание на особую роль хореографии:

«Хореография также играет ключевую роль в этом мюзикле как в постановке массовых номеров с кордебалетом и хором (“The Temple”, “King Herod’s Song” и т. д.), где превалирующим является стиль современного балета, так и в сольных номерах, в которых важным представляется хореографически обусловленное расположение актеров и их жесты»⁹⁵.

Однако, очень скоро создателям экранных мюзиклов стало тесно в канонических рамках рок-оперы. В фильмах середины 70-х отдельные элементы рок-оперы растворяются в пародийно-комической стихии пастиша и бурлеска («Шоу ужасов Рокки Хоррора / The Rocky Horror Picture Show» (реж. Джим Шармен, США, Великобритания, 1975), «Призрак рая / Phantom of the Paradise» (реж. Брайан Де Пальма, США, 1974). Рок-мюзиклы, сюжеты которых строятся на сведении в единую канву песен из всемирно известных рок-альбомов («Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» / Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band, реж. Майкл Шульц, США, 1978), «Пинк Флойд: Стена»/ Pink Floyd The Wall, реж. Алан Паркер, Великобритания, 1982) пренебрегают канонической драматургией в угоду самодостаточной выразительности отдельных эпизодов-клипов. С другой стороны, Алан Паркер, соблюдая оперные каноны в экранизации бродвейского мюзикла «Эвита» / Evita, (США, 1996), отказывается от акцентированного использования рок-музыки в саундтреке. Милош Форман в своей экранизации близкого к рок-опере мюзикла «Волосы» предпочел перевести его в русло молодежной социальной драмы, звуковым фоном которой являются гимны поколения «детей-цветов» — “Age of Aquarius”, “Let the Sunshine In” и др. Но, так или иначе, рок-музыка позволила мюзиклу осуществить весьма интересные эксперименты в области звукозрительного ритма, цвета, костюмов, сценографии. В итоге в 70-х-80-х годах XX столетия киномюзикл обрел новую экспрессию и новых героев, благодаря чему не только существенно увеличил свою молодежную аудиторию, но и пополнил арсенал творческих достижений мирового киноискусства.

⁹⁵ Маник С. А., Григорян А. А. Дискурс мюзикла: определение и характерные особенности // Современные исследования социальных проблем. 2020. Т. 12. № 6. С. 143–163.

Фильм «Нью-Йорк, Нью-Йорк / New York, New York» (реж. Мартин Скорсезе, США, 1977) ознаменовал закат популярности киномюзиклов на этом этапе. Картина представляет собой сочетание мелодрамы и трагедии, которое раскрывает сложные отношения между двумя главными героями — Джимми (Роберт Де Ниро) и Франсин (Лайза Миннелли). Джимми и Франсин, будучи частью культурного ландшафта Америки, пытаются найти свое место в этом мире. Они представляют собой разные аспекты американской культуры: Джимми — это воплощение агрессивного стремления к успеху, в то время как Франсин символизирует более мягкий и романтический подход к жизни. Их взаимодействие становится метафорой для более широких культурных конфликтов, которые происходят в обществе. Кроме того, «Нью-Йорк, Нью-Йорк» можно рассматривать как критику идеализированного образа жизни, который часто пропагандируется в голливудских мюзиклах. Скорсезе показывает, что за наносным блеском скрываются реальные проблемы, с которыми сталкиваются люди, стремящиеся к успеху. Де Ниро представляет мир Скорсезе — его видение реальности, пропитанной агрессией альфа-самцов и гиперсобственническим отношением к женщинам, — а Лайза Миннелли, дочь золотого века Голливуда, представляет другой, выдуманный мир американской культуры — уникальный бренд беззаботного эскапизма и чистой кинематографической фантазии, которую Голливуд так соблазнительно производил в 1930-х, 1940-х и 1950-х годах.

Примечательно, что к жанру киномюзикла обратятся чуть ли не самые авторитетные режиссеры Нового Голливуда — Фрэнсис Форд Коппола, Мартин Скорсезе, а в 2020-е и Стивен Спилберг.

В 1980-е киномюзикл практически пропадает с экранов. Режиссеры, все же решившиеся поработать в этом жанре, прибегают к разного рода экспериментам, чтоб оживить его и популяризировать. Едва ли не единственным заметным мюзиклом в это время становится «От всего сердца / One from the Heart» (реж. Фрэнсис Форд Коппола, США, 1981). Действие картины разворачивается на фоне экономического подъема и растущего социального расслоения в США. Фильм показывает противоречивые реалии жизни простых американцев, борющихся за

выживание и мечтающих о лучшей доле. Образ молодых людей, полных энергии и оптимизма, но сталкивающихся с трудностью самореализации, становится центральной темой. Они поют о своих мечтах, разочарованиях и надежде на будущее, при этом музыка служит не только декорацией, но и выражением их внутреннего мира. Попытки героев завоевать успех в мире шоу-бизнеса символизируют общую борьбу за место под солнцем в конкурентном обществе.

Выразительные костюмы, динамичная хореография и экспрессивная музыка создают жизнерадостное настроение, но под этим слоем лежит более глубокий смысл. Так, использование неоновых цветов символизирует яркость и иллюзорность американской мечты, а местами и ее токсичность. Сюжетные линии также имеют символический характер, отображая борьбу между мечтой и реальностью, оптимизмом и пессимизмом, юностью и зрелостью.

«От всего сердца» становится последним значимым киномузиклом на почти два десятилетия. Несмотря на модернизацию жанра, пришедшуюся на 1960–1970-е годы зритель стал востребовать другое кино, перенявшее у 1970-х два признака: обилие жестоких сцен (много крови) и сексуальное раскрепощение. Смена зрительских приоритетов приводит в 1980-е к расцвету другого развлекательного жанра, а именно боевика.

1.3. Американский киномузикл XXI века: возрождение и новый расцвет

Эра «Возрождения» киномузикла, начавшаяся в конце 1990-х и продолжающаяся по сей день, ознаменовалась не просто возвращением интереса к этому жанру, но и его существенным преобразованием. Современный киномузикл — это широкий и разнообразный феномен, демонстрирующий способность музикла адаптироваться к меняющимся вкусам аудитории, предлагающий как успешные ремейки классики, так и смелые оригинальные сюжеты.

Американский киномузикл, некогда казавшийся жанром, ограниченным определенными рамками и условностями, переживает сейчас период развития, претерпевая трансформации, отражающие эволюцию технических возможностей, общественных настроений и предпочтений зрительской аудитории. В 2000-х годах

в Голливуде наблюдается эволюция в подходе к созданию фильмов с учетом растущей популярности инклюзивности. В это время на экраны выходят истории, которые исследуют расовые предрассудки, а также сюжеты, затрагивающие такие аспекты, как вес, внешний вид, возраст и сексуальная ориентация. Это стало отражением изменений в обществе. Одним из показательных примеров в этом контексте является киномюзикл «Лак для волос / Hairspray» (реж. Адам Шенкман, США, Великобритания, Канада, 2007).

Однако эволюция киномюзикла, как и кинематографа в целом, обусловлена прежде всего стремительным развитием технологий. Внедрение компьютерной графики (CGI), трехмерной анимации и виртуальной реальности радикально изменило визуальную составляющую киномюзиклов. Возможности CGI позволяют не только создавать впечатляющие декорации и костюмы, но и манипулировать самим пространством и временем, придавая музыкальным номерам уникальную выразительность и динамичность. Кроме того, новые методы съемок, включая использование беспилотных летательных аппаратов и инновационные подходы к операторской работе, обеспечивают киномюзиклам динамизм, кинематографичность и визуальную насыщенность, что делает характерную для жанра киномюзикла киногеничность еще более проявленной.

Не менее важна эволюция самого жанра. В современном киномюзикле смешиваются драматические, комедийные, фантастические элементы, за счет чего создаются уникальные гибридные формы, способные привлечь самую разнообразную аудиторию.

Многие современные режиссеры, понимая силу классических традиций, обращаются к проверенным временем формам и структурам мюзиклов, но переосмысливают их с учетом современных реалий и запросов зрителей. Они не просто копируют старые схемы, а творчески перерабатывают их, добавляя инновационные технические решения, расширяя выразительные возможности жанра, приближая его еще ближе к концепции «чистого кино».

Популярность обретают фильмы, основанные на творчестве известных музыкальных групп, музыкальных видеоклипах или цифровых трендах. Это

способствует не только расширению аудитории, но и интеграции различных культурных феноменов в мир киномузыкальных мюзиклов, делая их более актуальными и понятными для молодого поколения. Музыкальная составляющая современных мюзиклов отличается эклектичностью: классическая оперетта соседствует с джазом, роком и поп-музыкой, хип-хоп-ритмы органично вплетаются в мелодии, границы между стилями размываются. Подобные многослойные саундтреки обладают способностью привлечь внимание самой широкой аудитории, независимо от ее музыкальных предпочтений, делая киномузыкальные мюзиклы доступными и понятными для самых разных зрительских групп.

Первым заметным киномузыкальным мюзиклом нового времени становится «Эвита / Evita» (реж. Алан Паркер, США, 1996). Это экранизация музыкального спектакля, посвященного жизни первой леди Аргентины Эвы Перон. Фильм погружает зрителей в мир политики и общественной жизни, в котором девушка из провинции Эва (Мадонна) становится символом надежды на лучшую жизнь для миллионов аргентинцев. Сюжет охватывает ключевые моменты ее жизни, включая роман с Хуаном Доминго Пероном (Джонатан Прайс), ставшим президентом Аргентины. Киномузыкальный мюзикл «Эвита» приобретает идеологический аспект, он исследует не только личную драму героини, но и более широкие политические и социальные идеи.

Музыка в «Эвите» играет центральную роль, практически все повествование ведется через песни, что отличает фильм от традиционных мюзиклов, где диалоги чередуются с музыкальными номерами. В «Эвите» персонажи поют более 90 % времени, что создает особую атмосферу и максимально приближает фильм к стилистике оперы.

Однако прорыв в кинематографе, возродившем мюзикл, переживавший в США период регресса, ознаменовался выходом киномузыкального мюзикла «Мулен Руж! / Moulin Rouge!» (реж. Баз Лурман, Австралия, США, 2001). Лурман обновил жанр, обратившись к богатейшему наследию Голливуда, где мюзикл никогда не терял своей популярности. «Мулен Руж!» — своеобразный симбиоз западной и восточной культур, эксперимент, в котором сплелись элементы голливудского кино, комедии, трагедии, визуальной выразительности и масштабных

музыкальных номеров. Фильм использует синтез стилей для усиления эмоционального воздействия на зрителя. Кульминационная сцена в фильме «Spectacular Spectacular!»⁹⁶ открыто заявляет о влиянии голливудских традиций на постановку.

История любви бедного писателя Кристиана (Эван МакГрегор) и куртизанки Сатин (Николь Кидман) в парижском кабаре «Мулен Руж» разворачивается на фоне жизни Богемии конца XIX века. Лурман использует прием параллельного повествования, переплетая личную драму героев с историей самого кабаре и широким социальным контекстом того времени.

Сцена с публичным унижением Сатин, когда Кристиан бросает ей деньги к ногам, напрямую заимствована из оригинального романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями». Этот прием наглядно демонстрирует возможность использования классических литературных мотивов в современном контексте.

Визуальные эффекты при создании сцены Парижа в стиле «волшебного фонаря» вдохновлены работами Жоржа Мельеса. Эти атмосферные изображения, подчеркивают сказочность мира «Мулен Ружа!». Образ Зеленой феи (Кайли Миноуг), представляет собой дерзкую и забавную пародию на классический образ феи из диснеевских мультфильмов. Героиня Миноуг с глазами, горящими зеленым огнем абсента, проносится над Парижем, освещая его своей волшебной палочкой, — еще один пример того, как Лурман комбинирует классические образы с современной интерпретацией.

Отдельного внимания заслуживает сцена танго «El Tango de Roxanne», в которой параллельный монтаж переплетает историю аргентинской проститутки, убитой ревнивым любовником, с трагической историей Сатин. Этот прием подчеркивает тему обмана, измены и жертв, принесенных во имя любви. Музыка, танцевальные па, мимика актеров — все работает в унисон, создавая атмосферу напряжения, страсти и неизбежной трагедии.

⁹⁶ «Захватывающе, захватывающе!» (англ.).

«Мулен Руж!» продемонстрировал, что смелое переосмысление классики, использование современных музыкальных жанров и выразительных образов может не только привлечь новую аудиторию, но и придать вечной истории новую актуальность, он доказал возможность возрождения жанра через смешение стилей, культур и временных эпох.

Однако Лурман не только возобновил интерес к мюзиклам, но и вдохновил создание новых фильмов и постановок. Одним из таких примеров является «Чикаго / Chicago» (реж. Роб Маршалл, США, Германия, 2002) — стилизованная экранизация одноименного бродвейского мюзикла, вышедшая следом за «Мулен Руж!» и продолжившая традиции киномюзикла, но с более реалистичным подходом. Действие разворачивается в Чикаго 1920-х годов, в эпоху джаза, бутлегерства и гламура, где блеск и нищета, роскошь и преступность тесно переплетаются. Центральными фигурами становятся две амбициозные убийцы: Велма Келли (Кэтрин Зета-Джонс) и Рокси Харт (Рене Зеллвегер). Преступления совершены женщинами в порыве страсти, но их мотивы отличаются. Велма — холодная и расчетливая, Рокси — импульсивная и наивная, одержимая мечтой о славе. Их встреча в камере смертников становится началом непредсказуемого состязания за внимание общественности и в конечном итоге за спасение от виселицы. Маршалл использует прием повествования от лица Рокси, представляя происходящее как театральное представление, рожденное в ее воображении. Мир для нее — это большая сцена.

«Чикаго» — социальная сатира, которая через призму театра и музыки исследует темы преступности, славы и моральных норм общества. Режиссер Роб Маршалл использует один из важнейших приемов создания киномюзикла, а именно двоемирие. Один его мир — это реальный жестокий Чикаго, а другой — сюрреалистический мир джазового театра. Фильм переосмысливает тему славы, преступлений и медиаманипуляций в контексте стилизованной атмосферы Чикаго 1920-х. За счет этого в мюзикле наблюдается гармония между двумя мирами. В таких моментах, как пресс-конференция, превращающаяся в зрелище с элементами

кукольного театра, можно увидеть, как общество воспринимает преступность и знаменитостей.

«Чикаго» также исследует, как медиа формируют общественное мнение. Даже спустя более чем два десятилетия после премьеры фильм остается актуальным, демонстрируя, как некоторые средства массовой информации склонны к сенсационализму и манипуляциям фактами. Образ преступника часто романтизируется, а личные качества могут затмить злодеяния. Эта тема становится особенно важной в современном мире, где социальные сети и медиа играют ключевую роль в формировании общественного мнения.

В 2000-е возникает еще одно современное направление в американском киномузике — так называемые клиповые киномузики, которые резко контрастируют с традиционными представителями жанра. Главное отличие кроется в стилистике: предшествующие киномузики («Звуки музыки», «Пижамная игра», «Бриолин» и т. д.) строили нарратив вокруг музыкальных сцен, органично вплетаемых в сюжет, с акцентом на рассказ и развитие персонажей. Песни и танцы часто являлись продолжением диалога или внутреннего монолога героя, создавая целостное, драматургически выверенное произведение. Клиповые киномузики, напротив, более фрагментарны. Они используют музыкальные номера как самостоятельные, часто стилизованные под клипы видеоролики, с выразительной визуальной эстетикой и акцентом на спецэффектах и хореографии. Сюжет становится второстепенным, уступая место динамичным музыкальным вставкам, которые могут быть связаны между собой слабо или вовсе не связаны, представляя собой последовательность мини-историй. Такой подход близок к эстетике музыкальных телеканалов и интернет-видео.

Возникновение этого тренда связано с несколькими факторами. Во-первых, значительное влияние оказывает популярность музыкальных клипов. Режиссеры стали использовать приемы клипмейкинга в кинематографе, стремясь привлечь более молодую аудиторию, привыкшую к динамичному и визуально насыщенному контенту. Во-вторых, расширение технологических возможностей позволило создавать более зрелищные музыкальные номера. Коммерческий аспект также

играет важную роль: музыкальные номера часто используются как привлекающий внимание маркетинговый инструмент. Клиповые киномюзиклы представляют собой новообразованное явление современного кино, возникшее в результате взаимодействия различных жанров и стилей и отражающее изменения в культуре потребления и восприятия аудиовизуального контента, что возвращает киномюзикл вновь к размытию его границ с музыкальным кино. Можно спорить о художественной ценности клиповых мюзиклов, но неоспорим факт, что они продукт своего времени, развития информационных ресурсов, а также своеобразный этап визуальной выразительности жанра.

Ярким примером клипового киномюзикла стал «Энни / Annie» (реж. Уилл Глак, США, 2014). Хотя фильм и содержит элементы традиционного мюзикла, многие музыкальные номера представлены как отдельные клипы, с собственной визуальной и хореографической концепцией, которая часто преобладает над сюжетной линией. Проблематика фильма — тема сиротства и поиска семьи — обозначена, но, по сути, является фоном для сменяющихся музыкальных номеров.

В современном кинематографе все больше пользуются популярностью джукбокс-мюзиклы⁹⁷ — особый жанр постановок, в которых для повествования используются уже существующие популярные песни. Эти музыкальные номера чаще всего принадлежат одному исполнителю или группе. Вместо оригинальной музыки, характерной для традиционных мюзиклов, джукбокс-мюзиклы интегрируют популярные песни, часто уже известные аудитории. Истоки джукбокс-мюзиклов уходят в середину XX века, однако настоящий расцвет жанра произошел в последние десятилетия. С развитием медиакультуры и доступности музыкальных произведений, джукбокс-мюзиклы получили возможность быстро адаптироваться и отражать музыкальные тенденции времени.

Основной сложностью создания джукбокс-мюзикла является сочетание заранее написанных песен с новым сюжетом. Зависимость от уже существующих

⁹⁷ Jukebox — музыкальный (англ.). Jukebox-musical — джукбокс-мюзикл или караоке-мюзикл. Мюзикл, в котором в качестве песенного материала используются композиции известных исполнителей или авторов. Возник в середине 70-х гг. XX века на театральной сцене.

песен ограничивает творческую свободу и может препятствовать глубокой разработке персонажей и тем. С этими трудностями сталкивается фильм «Мамма МIA / Mamma Mia!» (реж. Филлида Ллойд, США, Великобритания, Германия, 2008) — значимый пример жанра «джукбокс-мюзикла», где сюжет служит лишь каркасом для популярных песен шведской группы «ABBA».

Центральная героиня, Софи Шеридан (Аманда Сейфрид), накануне собственной свадьбы на живописном греческом острове открывает старую дневниковую запись матери, Донны (Мэрил Стрип), и узнает о трех потенциальных отцах. Эта информация переворачивает все, заставляя ее пригласить всех троих на свадьбу, не сообщая об этом ничего Донне. Этот поворот событий является катализатором действия, запускающего цепь событий, наполненных музыкой «ABBA».

Интеграция песен в сюжет джукбокс-мюзикла должна быть продуманной, чтобы не нарушать естественный ход истории и не создавать ощущение искусственности. В этом смысле показательным является пример фильма «Рокетмен / Rocketman» (реж. Декстер Флетчер, Великобритания, США, Канада, 2019), успешно балансирующего между развлекательным форматом и исследованием сложной личности музыканта Элтона Джона (Тэрон Эджертон). Фильм наполнен типичными биографическими атрибутами: детство, взлет карьеры, взаимоотношения с близкими. Но благодаря уникальному подходу к показу творческого процесса Джона средствами киномюзикла, а не просто музыкального фильма, «Рокетмен» исследует эволюцию личности музыканта от застенчивого мальчика Реджинальда Дуайта на первом уроке фортепиано до эпатажного сценического персонажа Элтона Джона. Фильм демонстрирует теневые стороны славы, балансируя между романтизацией и реализмом, показывая главного героя как сложную и многогранную личность со всеми его достоинствами и недостатками.

В XXI веке режиссеры все чаще возвращаются к традициям и сюжетам классического мюзикла, привнося в него современные реалии. Например, «Бурлеск / Burlesque» (реж. Стив Энтин, США, 2012) рассказывает историю девушки по

имени Элис «Эли» Роуз (Кристина Агилера), певицы и танцовщицы из маленького городка, которая отправляется в Голливуд, где, по ее мнению, сбудутся мечты. Сюжет восхождения Золушки был очень популярен в 1930-е годы. В 2012 году женщины становятся свободнее и увереннее в себе, но глобально суть не меняется — Эли сталкивается с предвзятостью и стереотипами в обществе, которые часто мешают женщинам добиваться успеха, особенно в шоу-бизнесе.

Киномюзикл «Ла-Ла Ленд» (реж. Дэмьен Шазелл, США, Гонконг, 2016) — пример того, как современный кинематограф может переосмыслить традиционные жанры. Своеобразное признание в дюбви к классическому мкиномюзиклу Шазелла отсылает зрителей к классическим мюзиклам, он вписывает в них современные реалии и проблемы. Встреча главных персонажей — Мии (Эмма Стоун), начинающей актрисы, и Себастьяна (Райан Гослинг), преданного джазу музыканта, становится символом столкновения двух миров: первый — мир фантазий и надежд, где возможно все, и второй — мир реальности, где приходится делать выбор между личными амбициями и отношениями. Любовь служит фоном для развития сюжета, который проходит через радостные моменты и разочарования.

«Ла-Ла Ленд» насыщен метафорами и глубокими образами. Название картины само по себе является многослойным символом, отсылающим к двум важным понятиям. Во-первых, это разговорное название Лос-Анджелеса, города, где мечты становятся реальностью, но и местом, где многие сталкиваются с жестокой реальностью. Во-вторых, термин «ла-ла-ленд» обозначает состояние человека, который живет в своем вымышленном мире, вдали от повседневных забот и проблем. Сцена танца на фоне заката в Гриффит-парке является метафорой стремления к мечте и любви, которые полны обманчивых надежд. Интересную особенность повторяемости в фильме отмечает Е. В. Омельченко: «Фильм изобилует повторяемостью. В основе ее лежит возрождение жанра мюзикла, который отсылает зрителя к известным шедеврам “Шербургским зонтикам”, “Вестсайдской истории”. Можно считать такого рода повторяемость сюжетно-жанровой прецедентностью. Это подготавливает зрителя к восприятию легкого музыкального зрелища, наполненного прекрасными видами, песнями, танцами. В

качестве яркого примера повторяемости и режиссерской находки можно рассмотреть мощный фасцинативный прием — параллельные ситуации встречи и расставания главных героев»⁹⁸.

Фильм отличается особой выразительностью, построенной на цветовых решениях, разграничивающей пространство реального от фантазийного. Ю. В. Михеева отмечает концепцию, уместную при анализе цветовых решений «Ла-ла Ленда», так как в нем превалирует синий цвет: «...достаточно распространен прием использования “синей” колоризации в картинах, где сюжет предполагает противопоставление реальному миру некоего иномирья»⁹⁹. Такое разделение миров является одной из характеристик мюзикла. По словам В. Познина, «наиболее часто откровенное использование изобразительной символики встречается в фильмах, созданных в жанрах, где доминирует условность (сказка, притча, фэнтези, мюзикл)»¹⁰⁰.

Фильм посредством музыкальных номеров и цветовых решений передает широкий спектр эмоций — от беззаботной первой любви, когда все кажется возможным, до горького расставания, когда мечты сталкиваются с реальностью. Музыка, сочетающая традиционные джазовые мелодии с современными музыкальными тенденциями, в «Ла-Ла Ленде» играет центральную роль, усиливая каждую сцену. Визуальный стиль «Ла-Ла Ленда» сочетает в себе элементы классики и современности, создавая эффект ностальгии и современности одновременно, чтобы отдать дань уважения классическому мюзиклу, при этом следовать актуальным кинотенденциям. Картинка фильма напоминает мюзиклы золотого века Голливуда с их насыщенным колоритом, продуманными костюмами и выразительными хореографическими номерами. Однако присутствие

⁹⁸ Омельченко Е. В. Нейроэстетика и фасцинация в восприятии художественных явлений (на примере фильма «Ла-ла Ленда») // Метеор-Сити. 2017. №2. С. 54.

⁹⁹ Михеева Ю. В. Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету // Художественная культура. 2022. № 3. С. 315.

¹⁰⁰ Познин В. Ф. Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 11. № 3 (2021). С. 425.

современных элементов, таких как смартфоны и видео с YouTube, напоминает зрителю, что действие происходит в наше время.

Вышедший на волне успеха «Ла-Ла Ленда» фильм «Величайший шоумен / The Greatest Showman» (реж. Майкл Грэйси, США, 2017) погружает зрителя в историю Файниса Тейлора Барнума¹⁰¹, добавив в традиционную биографическую историю Барнума зрелищности.

Ритм фильма соткан из множества музыкальных тем — от поп-хитов до лирических баллад. За счет сложной и масштабной хореографии, сочетающей в себе акробатические трюки, режиссер стремится создать сказочную атмосферу, однако условность затмевает глубину сюжета. Традиционный для киномюзиклов акцент на визуальном в данном случае вредит фильму: шоу вытесняет саму личность героя, что для байопика недопустимо.

Современный кинематограф, в частности американский киномюзикл, в последнее время сталкивается с сюжетным голодом, проявляющимся в пролиферации¹⁰² байопиков, ремейков, сиквелов, приквелов и спин-оффов. Это не просто тенденция, а скорее симптом глубоких проблем в индустрии. Режиссеры и продюсеры обращаются к этим форматам по нескольким причинам. Существующая популярность исходного материала гарантирует определенный уровень интереса зрителей, что особенно важно в условиях высоких производственных затрат. Байопик («Гамильтон / Hamilton», реж. Томас Каил, США, 2020, «Тик-так...БУМ! / tick, tick...BOOM!», реж. Лин-Мануэль Миранда, США, 2021) о звезде или известной исторической личности практически гарантированно соберет кассу. Ремейк знакомого фильма обещает ностальгирующую аудиторию, готовую вновь пережить любимую историю, возможно, в новой интерпретации или с улучшенной графикой. Форматы сиквела («Мэрри Поппинс возвращается / Mary Poppins Returns», реж. Роб Маршалл, США, Великобритания, Дания, Австралия, Канада, Индия, 2018) и приквела «Вонка /

¹⁰¹ Финеас Тейлор Барнум (1810–1891 — американский шоумен, антрепренер, крупнейшая фигура американского шоу-бизнеса XIX века. Снискал широкую известность своими мистификациями, организовал цирк своего имени.

¹⁰² Пролиферация (*франц.* prolifération) — быстрый рост, распространение.

Wonka» (Пол Кинг, США, Великобритания, Канада, 2023) продолжают «употреблять» успешную историю, расширяя ее вселенную и привлекая новых поклонников. Спин-оффы дают возможность сфокусироваться на популярных второстепенных персонажах, расширяя при этом уже существующую вселенную. Однако такой подход сопряжен с серьезными проблемами. Часто сиквелы, приквелы и спин-оффы страдают от нехватки оригинальности и свежих идей, повторяя уже увиденное. Постоянное обращение к уже существующему материалу сдерживает развитие новых жанров и творческих подходов. Индустрия становится заложницей собственного успеха, в страхе риска и предложений чего-то действительно нового и оригинального. Поэтому, несмотря на коммерческую успешность этих форматов, они представляют серьезную угрозу для американского киномузика, угнетая творческий потенциал и приводя к однообразию предлагаемого контента.

Среди ремейков следует выделить «Вестсайдскую историю» Стивена Спилберга, который в 2021 году представил одноименную версию постановки мюзикла, фактически предопределившего сам жанр. Режиссер в одном из своих интервью говорил о том, что его «Вестсайдская история / West Side Story» (реж. Стивен Спилберг, 2021) — это возвращение к истокам, попытка переосмыслить оригинал, но с использованием современных технологий и кинематографических приемов. Ему пришлось конкурировать не только с оригинальной киноверсией Джерома Роббинса 1961 года, но и с многочисленными театральными постановками, вносящими свои интерпретации в историю противостояния банд «Ракет» и «Акул». Технически ремейк превосходит оригинал: качество изображения, звукозапись, спецэффекты находятся на совершенно ином уровне. Хореография стала более динамичной, как и современный монтаж. Однако Спилберг сознательно избегал радикальных изменений в сюжете, музыкальном сопровождении и хореографии. Он с глубоким уважением отнесся к наследию Леонарда Бернстайна, Стивена Сондхейма и Джерома Роббинса, сохранив дух и атмосферу оригинала, вплоть до воссоздания некоторых сцен с максимальной точностью.

Тем не менее ремейк не является простой копией. Влияние времени проявляется в некоторых нюансах постановки и интерпретации. Спилберг углубил характеры как протагонистов, так и антагонистов. Зритель получает более полное понимание их мотивации, внутренних конфликтов и эмоциональных переживаний. Оригинальный фильм 1961 года отражал расовые проблемы Америки того времени. В ответ на глобальные движения за расовую справедливость, такие как «Black Lives Matter»¹⁰³, Спилберг обращается к теме расовых отношений с учетом современных реалий таких конфликтов. Однако ремейк, хотя и сохраняет эту центральную тему, добавляет к ней более явный феминистский подтекст. Спилберг показал, что классика может быть переосмыслена и представлена новому поколению зрителей с приобретением актуальности и значимости в контексте современного мира.

Однако часто причиной переосмысления и адаптации существующего успешного материала становится не дань уважения классике, а сюжетный голод, серьезные политические и социальные рамки киноиндустрии и желание «легкой наживы» на ностальгии поклонников. К этой категории смело можно отнести игровые ремейки классической анимации Диснея. Идеология компании направлена на создание семейных, светлых и поучительных историй. Такие проекты, как «Красавица и Чудовище / Beauty and the Beast» (реж. Билл Кондон, США, Корея Южная, Дания, Канада, Великобритания, 2017), «Аладдин / Aladdin» (реж. Гай Ричи, США, Великобритания, Австралия, 2019), «Король Лев / The Lion King» (реж. Джон Фавро, США, Великобритания, Кения, 2019), «Русалочка / The Little Mermaid» (реж. Роб Маршалл, США, 2023) представляют собой попытку переосмысления историй, знакомых миллионам, с учетом современных реалий и ожиданий аудитории. Однако этот путь сопряжен с многочисленными сложностями.

Актер мюзикла — сложная профессия, требующая в равной мере достойной драматической игры, владения вокалом и хореографией, что отмечается многими

¹⁰³ Black Lives Matter (BLM; *англ.* «Жизни черных имеют значение») — общественное движение, выступающее против расизма и насилия в отношении чернокожих.

исследователями. Е. Кретьова утверждает: «...в любом случае пластическая и танцевальная нагрузка на актера ничуть не меньше (если не больше), чем вокальная. Это означает, что актер мюзикла — реально актер синтетический»¹⁰⁴. С отсутствием подходящих кадров, владеющих в одинаковой мере всеми компонентами, сталкиваются не только мультипликационные ремейки, но и оригинальные игровые современные мюзиклы. Как правило, режиссеры приглашают сильных и популярных драматических актеров, в надежде научить их петь и танцевать. Это действительно возможно до определенной степени, но результат все же сильно разнится с классическими мюзиклами и исполнением актеров мюзикла, таких как Фред Астер, Джуди Гарлэнд, Джин Келли, Рита Хейворт и др. Исследователь Цай Чжо также подчеркивает важность профессии актера мюзикла: «Достаточно быстро мюзикл отошел от чистой развлекательности содержания, сохранив в общем жанровом облике артистический кураж и особую требовательность к виртуозности и мастерству исполнителей-универсалов»¹⁰⁵.

Мультипликация в силу своей встроенной сверхусловности обладает неограниченными возможностями для реализации любых, даже самых фантастических замыслов и создания утрированных образов, неограниченных рамками реальности. Показательным в этом контексте является номер «Гастон»¹⁰⁶ из «Красавицы и Чудовища». В анимационной версии Гастон за время исполнения песни Лефу умудряется продемонстрировать мощную энергию: он разрывает шеей ремень, участвует в драке с несколькими мужчинами, съедает десяток сырых яиц, с легкостью играет лавкой, на которой сидят влюбленные в него поклонницы, — и все это всего за две с половиной минуты экранного времени. В ремейке же Гастон (Люк Эванс) практически все время просто сидит и слушает своего друга, иногда лишь немного танцуя. В результате эпизод теряет не только свою динамику, но и лишает образ Гастона многих необходимых для развития дальнейшего сюжета его

¹⁰⁴ Кретьова Е. Русский мюзикл *Mu way*. Интродукция. Фуга. Вариация 1. Вариация 2. Постлюдия (новый театр, старая сцена) // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 25.

¹⁰⁵ Цай Чжо. Движение жанра мюзикла в культурной перспективе XX–XXI столетий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 [47]. С. 64.

¹⁰⁶ «Gaston» (англ.), авт. Джесси Корти и Ричард Уайт.

характеристик — силы, заносчивости, экспрессии, жажды находиться в центре внимания и вызывать восхищение, быть беспрекословным лидером.

Однако американский киноюзикл все же находит пути обновления в современности за счет симбиоза с жанром хоррора и за счет визуальных решений апеллирует к эмоциональному состоянию зрителя. Так легкий и жизнерадостный киноюзикл обретает мрачные интонации. Это относительно новое явление, корни которого можно проследить в нескольких направлениях. Хоррор — жанр, который постоянно ищет новые ниши для самовыражения, за счет чего растет его популярность, расширяется аудитория. Киноюзиклы, традиционно опирающиеся на выразительные образы, песни и танцы, предоставляют уникальную почву для создания визуально насыщенных и одновременно пугающих сцен. Музыкальные номера, вместо того чтобы нести радость, могут подчеркивать нарастающее напряжение, а хореография обретает ритуальный подтекст. В современных киноюзиклах-хоррорах затрагиваются темы насилия, смерти, психологических травм, общественной изоляции и борьбы с внутренними демонами. Герои часто оказываются запертыми в ужасающих обстоятельствах, и музыка помогает передать их страх, отчаяние и надежду (или ее отсутствие). Классический конфликт протагониста и антагониста приобретает новые очертания: антагонист может быть как осязаемым существом (монстр, маньяк), так и абстрактной силой (проклятие, болезнь), а протагонист — человеком, борющимся со своими собственными страхами и травмами. Художественные особенности таких фильмов отличаются визуальным стилем, часто использующим насыщенные цвета в контрасте с мрачными сценами и эффектами света и тени. Музыка играет ключевую роль, создавая атмосферу напряжения и ужаса. Это может быть как диссонирующая музыка в стиле готического рока или дарк-эмбиента¹⁰⁷, так и более мелодичная музыка, использующая ирреальные гармонии для подчеркивания сюрреалистичности событий. Хореография часто стилизована под нечто

¹⁰⁷ Дарк-эмбиент (*англ.* dark — «темный», «мрачный»; *англ.* ambient — «окружающий», «внешняя среда») — жанр постиндустриальной музыки, который характеризуется зловещим, мрачным гудением и часто мрачной, монументальной или катакомбальной атмосферой, частично с диссонирующими обертонами.

нечеловеческое, демоническое, отражая внутренний хаос персонажей или жуткую природу антагониста.

Так киномюзикл «Суспирия / *Suspiria*» (реж. Лука Гуаданьино, Италия, США, 2018) в полной мере раскрывает свой слоган «Танец заберет твою душу». Именно с помощью выразительных движений и пластики танцовщиц в картине передаются самые ужасные смыслы, вплоть до ритуала, в котором с помощью параллельного монтажа закольцованы танец и убийство.

«Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит / *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*» (реж. Тим Бертон, США, Великобритания, 2007) соединяет в себе элементы мюзикла, драмы и готического триллера. Тим Бертон, известный своим особым визуальным стилем сочетает жуткие и комические элементы, что делает фильм особенно выразительным. Музыкальная часть добавляет глубину и эмоциональную насыщенность, позволяя зрителям лучше понять внутренние конфликты персонажей, а контрапункт, демонстрирует не только противоречия между персонажами, но и их внутреннюю борьбу.

Фильм «Призрак оперы / *The Phantom of the Opera*» (реж. Джоэл Шумахер, США, 2004) также детализирует некоторые сцены насилия, что подчеркивает темную сторону истории и психологическую сложность главного героя. Мюзикл являет собой кинематографическую адаптацию романа Гастона Леру и мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера. В отличие от большинства экранизаций классических произведений, которые стремятся к максимальной верности первоисточнику, Шумахер делает ставку на визуальное повествование в ущерб целостности музыкальной составляющей.

Музыка Уэббера в кинематографическом повествовании не всегда органична: мелодии, звучащие как самостоятельные музыкальные номера, иногда прерывают динамику действия. Сюжет, как и в первоисточниках, сосредоточен вокруг загадочного Призрака (Джерард Батлер), обитающего в лабиринтах подземелий Парижской оперы. Но Шумахер, в отличие от более сентиментальных интерпретаций, представляет Призрака не только как романтического героя, одержимого Кристиной (Эмми Россам), но и как сложную, противоречивую

фигуру, несчастного человека, чья уродливость и одиночество являются источником его глубокого отчаяния и жестокости. Его отношения с Кристиной представляют собой патологическую одержимость, смешанную с желанием властвовать и контролировать. Особенность интеграции музыки и образной системы в киноверсии отмечает музыковед Е. Полупан: «Развернутая в фильме ясная логическая цепь стремительных событий держит в постоянном напряжении придает произведению Уэббера еще большую стройность и совершенство. Здесь все от первого до последнего звука подчинено раскрытию тайны Призрака — единой сквозной линии двойственности, внутренней противоречивости Призрака, его преобразования-перерождения из монстра в Человека и великого сострадания к нему. Эта мысль, конечно, проведена в романе Г. Леру и, соответственно, мюзикле, но чрезвычайно углублена, укрупнена и усилена в фильме»¹⁰⁸.

«Чем дальше в лес / Into the Woods» (реж. Роб Маршалл, США, 2014) является переосмыслением классических историй братьев Гримм, пропущенных через призму современного мюзикла. Он берет за основу знакомые сюжеты — «Золушку», «Красную Шапочку», «Джека и бобовый стебель», «Рапунцель» — и сплетает их в единую повествовательную канву, основой которой служит история пекаря и его жены. Однако Маршалл интерпретирует классические сюжеты, показывая темные стороны человеческой натуры и сложность жизни, что резко контрастирует с оптимистичным и идеализированным миром многих других сказочных мюзиклов. Музыкальное сопровождение рассказывает часть истории, раскрывая внутренний мир персонажей и их мотивы.

Американские киномюзиклы XXI века представляют собой динамично развивающийся жанр, который активно взаимодействует с политическими, историческими и социальными контекстами. Политическая поляризация, социальные движения за права человека, изменения в культурных нормах и актуальные глобальные вызовы находят отражение в тематике и стиле

¹⁰⁸ Полупан Е. Тайна «Призрака оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера // Путь в большую науку: К 10-летию Диссертационного совета: сб. статей / ред.-сост. И. П. Дабаева, А. М. Цукер. Ростов-н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2007. С. 41.

современных мюзиклов. Эти фильмы становятся не только источником развлечения, но и средством выражения общественных настроений, критики и надежд. Разнообразие настроений — от оптимизма и ностальгии до критицизма и реализма — позволяет киномюзиклам оставаться актуальными и резонировать с широкой аудиторией.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОМЮЗИКЛА. ОТ РОЖДЕНИЯ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

2.1. Возникновение киномюзикла в СССР. Основные черты

Как было отмечено во Введении термин мюзикл и киномюзикл долгое время у нас считался инородным, даже враждебным и принято было говорить о музыкальном фильме как таковом. Однако терминология не может подменить сути явления. В самом широком смысле мы говорим о музыкальном фильме и выделяем в качестве одного из его направлений мюзикл, имеющим музыкально-хореографическую основу, репрезентируемую с помощью кинематографических средств выражения (коренное отличие театрального мюзикла от киномюзикла).

Говоря об общей характеристике отечественного киномюзикла необходимо отметить, что в нем доминируют музыкальная и драматургическая (чаще комическая) составляющие. Хореографическая часть может почти отсутствовать. Все это часто приводит к тому, что полноценно считать их мюзиклами достаточно сложно и мы скорее имеем дело с музыкальными фильмами, или фильмами с элементами мюзикла. В отличие от американского мюзикла, в котором часто предполагается некое целостное единство музыки, хореографии и сюжетной части (которая может оказаться неосновной), в отечественном музыкальном фильме подобного единства может и не наблюдаться. Очень часто в отечественных лентах сюжетная линия будет доминировать над музыкальной и, что встречается чаще всего, над хореографической. В отличие от американского киномюзикла эта сторона в отечественных фильмах почти не проработана за редким исключением («мюзиклы» Г. Александрова, «Мы из джаза» и «Зимний вечер в Гаграх» К. Шахназарова, «Стиляги» В. Тодоровского и др.) Подобная непроработанность и упрощенность влияет на важное свойство хореографической составляющей киномюзикла – выражение внутреннего мира героя через танец. Поэтому одно из важнейших отличий американского и отечественного подходов заключается в привлекаемом актерском составе. В свое время, в 1930-1940 гг., идеально на роль актрисы мюзикла подходила Л. Орлова, талантливо сочетавшая и актерскую игру

(причем адаптированную к киноспецифике), и вокальные способности, и танцевальные. Мюзиклу требовался актер-универсал или, как иногда называют, актер «синтетического» дарования. Мало того, в кинематографе этот актер должен был быть известен широкому зрителю, что в большой степени обеспечивало кассовые сборы. В США в мюзиклах снимались звезды Бродвея, а таким количеством профессионалов СССР похвастаться не могло (специфика актерской подготовки в те времена была иной¹⁰⁹). Как правило советские актеры могли продемонстрировать актерскую игру по системе Станиславского и непрофессиональное, но задушевное пение (М. Бернес, Н. Рыбников, О. Анофриев, В. Высоцкий, А. Миронов, М. Боярский, Н. Караченцев, В. Золотухин и др.). Поэтому в подавляющем количестве случаев мы можем говорить не столько о мюзикле, сколько о музыкальных фильмах. Хотя тяготение к жанру мюзикла как синтетическому феномену, безусловно, в отечественном кинематографе присутствовало.

Необходимо оговориться, что в большинстве случаев в отечественном кинематографе, в силу некоторого преобладания драматургической части, мы имеем дело не с мюзиклами в полноценном смысле этого устоявшегося термина, а с фильмами с элементами мюзикла.

Необходимо отметить, что выдвинутая диссертантом гипотеза об идее «чистого кино» как основе жанра, подтверждается на примере, в том числе, советского кинематографа. Усложненная драматургическая линия и непроработанность хореографической части выводит фильмы за границы чистого жанра. Доминирование идейной составляющей, разворачивающейся благодаря усложненной сюжетной линии и отсутствию серьезного пластического решения, в том числе и хореографического, часто приводит к потере самого «духа» мюзикла (жанра-праздника), потере основы – идеи «чистого кино» и утрате удовольствия от

¹⁰⁹ Например, в настоящее время в актерской подготовке во ВГИКе акцент делается на вокал и танец, в отличие от прошлой системы обучения, ориентировавшееся на подготовку актера психологической школы.

созерцания чистой формы. Собственно то, что можно часто наблюдать в отечественных картинах.

Итак, киномюзикл, появившись в Америке, начал свое шествие по миру, трансформируясь под влиянием разных культур. Каждая страна привнесла в этот жанр свои уникальные черты, свои особенности. Одним из самых интересных примеров адаптации и самостоятельного развития киномюзикла можно считать советский / российский опыт, история которого тесно переплетена с историей самой страны. Важно отметить, что истоки советского киномюзикла (или, как его называли на заре возникновения, музыкальная комедия) тесно переплетены с американской традицией. Советский кинематограф начал осваивать жанр мюзикла с приходом звука в кино, именно тогда музыкальный кинематограф начинал развиваться и искать свои уникальные формы.

Советские режиссеры не отказывались полностью от жанровых средств киномюзикла и пытались совместить развлекательность с идеологической нагрузкой. Цель была пропагандистская — распространение идеалистических представлений о жизни в СССР. В США киномюзиклы, зародившись примерно в то же время, служили несколько иным целям, выражая другие ценности и социальные настроения, хотя развлекательная функция оставалась общей для обеих культур. Разница заключалась в содержании и идеологических акцентах. Советские мюзиклы восхваляли коллективизм, труд, достижения социалистического строя, часто в утрированной, идеализированной манере. Американские же пропагандировали идеалистический образ американской мечты (отчасти схожей с советской), буржуазных ценностей и превосходства Америки над другими странами, но чаще фокусировались на романтических историях, индивидуализме и других аспектах американской культуры, отражая более широкий спектр социальных тем. Несмотря на сходство жанра, советские и американские киномюзиклы служили собственным идеологическим целям и отражали фундаментальные различия в идеологических системах своих стран.

Музыкальные эпизоды в советских киномюзиклах не были просто развлекательными вставками, что являлось корневой чертой жанра, а органично

вплетались в сюжетную линию, подчеркивая эмоциональное состояние персонажей, развивая действие и даже выступая в роли катализатора для ключевых поворотов сюжета. Например, в некоторых фильмах песня предвляла конфликт или, наоборот, символизировала его разрешение, тем самым создавая целостный и логически выстроенный фильм, лишенный ощущения искусственности музыкальных вставок. Это отличает советские мюзиклы от некоторых западных образцов, где музыкальные номера порой выступали как самостоятельные блоки, слабо связанные с основным сюжетом. В. В. Туева в своем исследовании подчеркивает эту закономерность: «Принцип зрелищности становится определяющим для этого жанра. Именно поэтому (и это принципиально важно!) зрелище как таковое (шоу-зрелище, танец-зрелище, сказка-зрелище) является основой американского киномюзикла, в то время как у того же Александра оно не имеет самодовлеющего значения. Когда танцуют Фред Астер и Джинджер Роджерс, или составляются диковинные фигурки калейдоскопа из торсов, рук, ног, тел бесчисленных статисток Басби Беркли, или даже поет Морис Шевалье — это самостоятельное зрелище, не менее значимое, чем остальное действие фильма. Когда же поет письмоносица Стрелка — она работает над песней или демонстрирует народные таланты Бывалову <...> и т.д., “чистая зрелищность” всегда приносится в жертву содержанию, как правило учительному, — такова традиция русского искусства»¹¹⁰. В то же время было и много схожих вещей в американском и советском мюзикле этого времени: «Популярные песни СССР и США отличала неповторимость мелодий и сближала трафаретность (схожесть) гармоний. Так, в песенном мире есть примеры фрагментов и мелодических “близнецов”: в “Марше веселых ребят” И. Дунаевского есть несколько тактов из мексиканского марша “Аделита”, прозвучавшего в американском фильме “Вива, Вилья”; знаменитый “Авиамарш” (“Все выше и выше”) Ю. Хайтом был написан еще в 1920 г. И стал с 1933 г. маршем Военно-воздушных сил страны. <...> Еще одно общее свойство сближало советских и американских артистов 1940-х гг. — их

¹¹⁰ Туева В. В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александра: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. 2008. № 5. С. 290.

исполнительская манера. Сила голоса и вокальные данные уходили на второй план. Главным было задушевность, проникновенность, особое тепло и интонации исполнителя»¹¹¹.

В отличие от классических американских киномюзиклов, советские киномюзиклы часто были тесно связаны с традициями музыкального театра, оперетты и народного творчества. Музыкальные номера в таких фильмах зачастую исполнялись профессиональными театральными артистами, что придавало им особую выразительность и эмоциональную насыщенность. Музыка и тексты песен, как правило, несли социалистические и патриотические идеи, отражая стремление к коллективизму, трудовой этике и моральным нормам общества.

Сюжет первого советского музыкального фильма (имеющего зачатки киномюзикла) — «Гармонь» (реж. Игорь Савченко, СССР, 1934) основан на одноименном стихотворении Александра Жарова, и, как ясно из названия, центральным образом фильма является сама гармонь — символ народной культуры, традиций и простого крестьянского быта. Гармонь стала попыткой создать на экране идеализированную картину колхозной жизни и воспеть триумф коллективизации. Главный герой, колхозный гармонист Тимошка, неожиданно избирается секретарем комсомольской ячейки. Этот поворот сюжета создает комический конфликт: его любимая гармонь, олицетворяющая его корни и простую жизнь, теперь оказывается несовместима с его новым статусом. Игра на гармонии рассматривается как отрыв от масс, что подчеркивает его возлюбленная Марусенька (Зоя Федорова). Этот эпизод наглядно демонстрирует идеологические задачи, стоявшие перед режиссером: создать фильм, понятный и близкий миллионам зрителей, фильм, который бы отражал народный дух и служил целям строительства нового социалистического общества. Идея использования символа народной культуры — гармони — особенно показательна. Причем, эффективность музыки (баяна) оказывается превосходит эффективность настоящего оружия (нагана).

¹¹¹ Корнев П. К. Сотрудничество артистов и композиторов СССР и США в 1930–1950-х гг // Вестник СПбГУКИ, 2016. ·№ 3 (28). С. 45.

С помощью выразительных средств киномюзикла Игорь Савченко создает атмосферу оптимизма и общего процветания. Фильм наполнен сценами массового труда, изображенными как праздник. Кадры уборки урожая сменяются сценами танцев и веселых гуляний. Все это сопровождается задорными песнями, прославляющими колхозную жизнь и изобилие после коллективизации. Повторяющийся мотив «Гармонь, гармонь! Родимая сторонка!» подчеркивает тему привязанности к родной земле и радости от труда на этой земле. Урожай символизирует победу над голодными годами и труд как источник общего счастья. Все герои охвачены всеобщим энтузиазмом, в кадрах нет места для сомнений и печали.

Таким образом, встает вопрос можно ли считать этот фильм, исходя из обозначенного в диссертации понимания мюзикла, принадлежащим этому жанру? С одной стороны, музыка здесь даже не просто взаимосвязана с сюжетом, а находится в нерасторжимом единстве с системой выразительности, она является главным действующим лицом фильма.

С другой стороны, хореографическое решение здесь пребывает в зачаточном состоянии, что явно противоречит приведенному определению. Быть может, за исключением нескольких сцен, где можно говорить об определенном музыкально-хореографическом единстве. Вспомним, например, финальный кадр, когда под центральную песню фильма камера демонстрирует в режиме «рапид» движение водящих хоровод крестьян, переплетение рук которых создает правильный геометрический орнамент (некий идеальный рисунок-символ наступившего счастливого времени), его подчеркивает почти остановившееся движение. Снятый рапидом хоровод позволяет перевести бытовое время во время символическое, внебытовое – блестящее кинематографическое решение неподвластное сценическому искусству. Так, недостаток в постановочной хореографической части активно решается с помощью именно кинематографических средств выразительности – монтажа, различной крупности кадров и темпоритма.

Хореографическая часть, разработанная крайне слабо по сравнению с американскими аналогами, ограничивается деревенскими хороводами и

единичными сольными выступлениями. Однако, как уже было сказано выше, в данном случае этот «недостаток», если так можно определить, с лихвой компенсируется именно кинематографическими средствами выразительности. Например, как основное противостояние с «кулаками» решено монтажно. Параллельный монтаж коротких кадров с противоборствующими сторонами, ритмизируемый музыкальной мелодией, создает поистине динамический хореографический эффект. Надо отметить, что подобное кинематографическое решение прямо проистекало из принципов монтажного кинематографа 1920-х годов, с приходом звука, теряющего в начале 1930-х годов свои позиции.

Это важный итог поиска именно кинематографического решения, отличающего произведение от тетрализованного аналога, что и составляет основу киномюзикла.

Поэтому подобный монтажный ряд, быть может, не делает постановку очевидно принадлежащей к жанру мюзикла, но движение к созданию именно киномюзикла здесь безусловно прослеживается.

Киновед Евгений Марголит справедливо отмечает влияние фильма на дальнейшее развитие советского кинематографа. Он указывает, что «кинематограф Савченко, по сути, начинался со сцен работы-праздника в “Гармони”. Кадры уборки урожая задали песенный ритм всей картине. В ней и в фильмах других режиссеров рождался один из ведущих, сквозных образов кино 30-х годов: труд как праздник коллективизма»¹¹².

Это замечание особенно актуально, если сравнить фильм с другими произведениями того времени, например с картиной «Земля» (реж. Александр Довженко, 1930). Обе ленты используют подобные художественные приемы: широкие планы полей, изображающих море колосьев, динамичный монтаж сцен, энергичные лица работников колхоза. Даже образ кулацкого сына в окончании «Гармони», бессильно бросающего снопы в поле, является аналогичным в обоих произведениях, показывая бесполезность сопротивления новому общественному

¹¹² Марголит Е. О поэзии и героике коллективного созидания // Искусство кино. 1981. №10. С. 35-36.

строю. Финальный танец и звучащая музыка в «Гармони», снятый в рапиде, подчеркивает торжественность и эпический размах победы коллективизации, показывая результат объединения сил человека и природы.

Поэтическая насыщенность картины заслуживает отдельного внимания. Стихотворный текст плавно переходит в песни и органично вплетается в сюжет. Такой прием сближает «Гармонь» с творчеством Довженко, акцентируя определенную условность сюжета и изображения реальности. Использование обрядовых мотивов делает стихотворный текст органичной частью рассказа, позволяя зрителю погрузиться в атмосферу колхозной жизни.

Продолжение темы деревни и коллективного труда позже проявилось в работах Ивана Пырьева («Трактористы», 1939, «Богатая невеста», 1938, «Свинарка и пастух», 1941) – правда, в силу того, что Пырьев почти не использовал хореографию, говорить о принадлежности его фильмов к жанру мюзикла в границах обозначенной диссертантом терминологии нельзя.

Полноценное воплощение киномюзикла в 1930-х годах в СССР получает в творчестве Григория Александрова. Александров, начинающий режиссер был командирован в США вместе со своим учителем Сергеем Эйзенштейном, чтобы ознакомиться с особенностями американского подхода к кино, в частности с феноменом музыкального кинематографа, набирающего обороты в это время. Однако, в отличие от американских коллег, Александрова куда больше интересовала не внешняя зрелищность музыкальных фильмов, а их комедийная составляющая, глубинная человеческая комедия. Вдохновлялся он прежде всего кинематографическими работами Чарли Чаплина и Бастера Китона, мастеров комедии и пантомимы. Благодаря опыту Александрова его киномюзикл и советский киномюзикл в целом существенно отличался от американского прототипа. Он был более камерным, менее масштабным в плане постановок, но при этом обладал особым лиризмом и психологической глубиной.

Его фильмы — это своего рода экранизации сказки о Золушке, где обычный человек, благодаря упорству и трудолюбию, преодолевает трудности и достигает успеха в большом городе. Москва в его картинах становится утопическим городом

мечты, иллюзией светлого будущего, к которому стремится каждый герой. В его работах важную роль играли мотивы коллективизации и урбанизации, символизирующие трансформацию советского общества. Однако при всей серьезности заложенной в основу идеологии Александрову в содружестве с композитором Исааком Дунаевским удавалось создавать легкие и мелодичные музыкальные номера. Можно было бы привести слова Р. Немчинской, характеризующего жанр мюзикла: «Характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами»¹¹³.

В хореографическом плане Александров отдавал предпочтение масштабным групповым постановкам, вдохновляясь, по всей видимости, стилем знаменитого американского хореографа Басби Беркли, — масштабные, эффектные танцевальные номера отличаются своей синхронностью и визуальной выразительностью.

Вряд ли сейчас может возникнуть утверждение, что музыкальные кинокомедии Александрова не пользовались успехом у зрителя. Успех был огромным. Это говорит о том, что с утверждением все того же исследователя Е. Кретовой, давшей совершенно точное определение «мюзикл — это жанр-праздник» и исходя из этого сделавшей вывод, что «жанру мюзикла в России не адекватны ни социум, ни культура, ни национальный менталитет»¹¹⁴ можно было бы поспорить. Киномюзикл может существовать и развиваться в пространстве нашей культуры. Примеры успеха у зрителя есть.

Киномюзикл «Веселые ребята» (реж. Григорий Александров, СССР, 1934), который часто сравнивают с «Гармонью», стал по сути своей первым примером этого жанра. Сюжет, представляющий собой вариацию на тему «двух Золушек», — восхождение двух молодых людей «из народа», — служил идеологической платформой, демонстрируя возможности социалистического строя. В. В.

¹¹³ Цит. по Томилину Д. Особенности пластической подготовки артиста мюзикла. М., 2009. - с. 29.

¹¹⁴ Мюзикл в России: круглый стол // Музыкальная жизнь. М., 2011. №5. С. 46.

Виноградов в этой связи утверждает: «Создатели фильма воспользовались универсальной драматургической схемой истории Золушки, весьма подходящей для формирующейся новой советской мифологии, предполагавшей возможность самореализации человека в новых социальных условиях. Эта схема сочеталась со множеством джазовых номеров и эксцентрических комедийных шуток, вызывавших у зрителей восторг»¹¹⁵.

Мюзикл реализовал синтез различных жанров: легкой комедии, мелодрамы и музыкального театра. Музыкальное сопровождение, написанное Исааком Дунаевским, является полноправным участником повествования, выражая эмоции героев и передавая смысл происходящего. «Веселые ребята» продемонстрировали новый подход к использованию музыки в отечественном кино. Отойдя от чисто фонового звучания, картина Александрова становится прорывом. Музыка в нем превратилась в инструмент расширения эмоционального диапазона фильма.

Более того, впервые в отечественном кино возник столь яркий музыкально-хореографический симбиоз. Несмотря на то, что фильм выходил в тот период, когда было объявлено, что время экспериментов закончено и кинематографический дискурс перешел в режим обслуживания повествования (кинематографические приемы не должны были перетягивать на себя внимание зрителей, а существовать как бы незаметно), в картине присутствует очень много удачных специфических кинематографических решений. Уже первая сцена фильма, когда пастух Костя Потехин идет к своему стаду и встречает на каждом шагу счастливых жителей страны Советов, решена с помощью долгого панорамирования. Пускай, это и не танец, а походка счастливого жизнерадостного человека, превращенная в марш, но выглядела она как хореографическое движение. Более того, панорама (не фрагментарный монтаж) дает ощущение единства идущего со всем окружающим миром, а звучащие слова «Легко на сердце от песни весёлой, Она скучать не дает никогда, И любят песню деревни и сёла, И любят песню большие города» создают тот самый единый кинематографический образ, символизирующий счастье жизни

¹¹⁵ Виноградов В. В. «Веселые ребята». Кинематограф для подростков и молодежи. М.: ВГИК, 2024. С. 180–181.

в СССР. Походка центрального персонажа, окружающие радостные люди, звучащая песня, соединенные единым неразрывным движением камеры, собственно, и являют тот самый пример, к характеру какого образа должен стремиться мюзикл.

Такой подход, впервые воплощенный в «Веселых ребятах», впоследствии стал каноническим для многих советских киномузиков, вдохновив других режиссеров и композиторов на создание своих картин в этом жанре. И. М. Шилова о важности музыкального оформления в «Веселых ребятах» писала так: «Музыкальная и стихотворная “формулировка”, заключенная в первой песне — “легко на сердце от песни веселой”, — практически давала как бы итоговую идею. Могла бы служить своего рода резюме не только данной картины, но и большинства советских картин 30-х годов»¹¹⁶.

А если взять уж совсем показательный пример такого соединения, то, наверное, самой яркой представляется сцена репетиции оркестра, закомуфлированная под похороны. Где сюжет, танец и музыка сплавляются и существуют в абсолютном единстве с панорамирующей камерой, а монтажная врезка кадра (разрыв в панорамировании) в виде свистящего милиционера, становится драматургическим оправданием перехода с веселой музыки вновь на похоронный марш и изменении характера танцующих.

Конечно, приход звука в кинематограф изменил киноязык того времени. Длина кадра увеличилась и соответственно стали неприменимы многие кинематографические монтажные приемы, основанные на коротком кадре. В отличие от активного монтажного построения основная динамическая (в т.ч. и повествовательная) составляющая перенеслась во внутрикадровое пространство. Так, например, возникла знаменитая панорама в начале фильма «Веселые ребята». Кроме этого, говоря о кинематографической специфике языка киномузика, можно отметить, что новая выразительность, оперирующая длинным кадром, позволяла как раз полноценно ставить те или иные музыкальные номера в

¹¹⁶ Шилова И. М. На экране музыкальный фильм. М.: Союзинформ, 1984. С.13.

некотором их пространственно-временном единстве, несмотря на продолжение использования межкадрового монтажа. Долгая, например, танцевальная сцена, активно не разбитая монтажно, в немом кинематографе выглядела для зрителя часто утомительной и затянутой, а вот в звуковом кинематографе вопрос зрительского терпения решался уже с помощью аутентичного звучания (музыкальной составляющей зрелища), самого номера в его неразрывном пластическом звучании и смене крупности плана и ракурса. Правда, говоря о монтаже Александрова, получившего эстетическую «закалку» в недрах монтажного кинематографа, необходимо отметить, что динамизм его картин строился именно на межкадровом монтаже.

Что касается социокультурных аспектов существования жанра, то в отличие от Голливуда, где киномузикл развивался как коммерческий жанр, отражающий широкий спектр социальных настроений, советский киномузикл был тесно связан с государственными идеологическими установками и политической конъюнктурой, не отрицая коммерческой важности этого жанра в СССР. Его развитие напрямую зависело от смены политического курса, экономических условий и социальных приоритетов страны. В отличие от американских мюзиклов, часто фокусирующихся на романтических линиях и индивидуальных достижениях, советские киномузиклы служили мощным инструментом пропаганды социалистических идеалов, при этом не теряли свою художественную ценность. Р. Салис размышляя о внедрении идеологии в мюзикл писал: «В своих жанровых конвенциях музыкальный фильм легко функционировал в рамках парадигмы социалистического реализма. Понятый как эскапизм или как исполнение желаний, главный посыл развлекательного кинематографа утопичен: развлечение предлагает образ “чего-то лучшего”, куда можно убежать, или чего-то, чего мы очень желаем, но не получаем от нашей повседневной жизни. Альтернативы, надежды, желания — вот материал утопии, ощущение, что все могло бы быть лучше, не так, как сейчас, а по-другому — и это можно представить, даже реализовать»¹¹⁷.

¹¹⁷ Салис Р. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова / пер. с англ. В. А. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 12.

Так, фильм «Волга-Волга» (реж. Григорий Александров, СССР, 1938) соединил в себе элементы водевиля и политической сатиры. В центре сюжета молодая амбициозная пара, мечтающая о славе и большом успехе. Их путь к мечте — участию в музыкальном конкурсе в Москве — оказывается полным комичных ситуаций и запоминающихся песен.

Однако под внешней оболочкой скрывается идеология, пронизывающая весь фильм. Фильм отражает важные изменения в советском обществе, происходившие в конце 1930-х годов. Это время ознаменовалось активной урбанизацией и индустриализацией, что создавало резкий разрыв между городской и сельской жизнью. «То время действительно было насыщено всевозможными конкурсами, олимпиадами, смотрами, имевшими своей целью раскрыть творческий потенциал человека, сделать его жизнь насыщенной и счастливой, — пишет В. В. Виноградов. — Именно с помощью этого СССР должен был вырваться вперед, обогнав США. Мотив соперничества между странами присутствует в этой работе (старый пароход-рухлядь, подаренный Америкой)»¹¹⁸. Сельская жизнь в фильме «Волга-Волга» изображается как идиллическая, наполненная простотой, радостью и гармонией с природой. В то время как городская жизнь ассоциируется с суетой и сложностями. Это стремление к эскапизму, выраженное в фильме, может быть связано с желанием людей уйти от серой реальности и найти утешение в идеализированном прошлом, которое кажется более привлекательным. Кроме того, мюзикл «Волга-Волга» можно рассматривать как отражение культурных и социальных изменений, происходивших в СССР в тот период. В фильме активно используются народные мелодии и танцы, что подчеркивает связь с традиционной культурой и фольклором.

И вновь удачное кинематографическое решение, синтезирующее музыкально-хореографическое решение картины. Это, например, и монтажно-ритмическое построение, основанное на музыкальном решении в эпизоде танцев поваров и других танцевальных номеров, в эпизоде демонстрации творческих

¹¹⁸ Виноградов В. В. «Волга-Волга» // Кинематограф для подростков и молодежи: история формирования в советский и постсоветский периоды. М.: ВГИК, 2024. С. 186.

возможностей представителей народной самодеятельности. И танцы, и музыка, выражали внутреннее состояние персонажей на протяжении всей картины. Все это превращает фильм, считавшийся музыкальной комедией, именно в советский киномюзикл, правда, как уже было отмечено с характерными чертами преобладания сюжетной и музыкальных составляющих над хореографической.

Введение социалистического реализма как доминирующего художественного метода в 1930-х годах кардинально изменило ландшафт советского кино. Музыкальные фильмы, как и все остальные жанры, должны были служить пропаганде коммунистических идеалов, воспевать достижения социалистического строительства, изображать положительных героев — тружеников, колхозников, героев войны и революции. Любое отступление от официальной линии не приветствовалось цензурой, контролировавшей каждый аспект фильма от сценария и музыкальных композиций до выбора актеров и костюмов. Это привело к созданию множества достаточно однообразных по тематике и стилю фильмов. Интересно отметить, что даже музыкальные номера, казалось бы, свободные от идеологического контроля, часто несли явный пропагандистский подтекст, используя маршевые ритмы, патриотические песни и образы коллективного труда. Например, массовые танцевальные сцены часто символизировали единство и силу советского народа.

Ричард Тейлор пишет: «В центре сказочных фильмов Александра — идея о том, что каждый советский человек, каким бы скромным и застенчивым он ни был в начале фильма, может добиться успеха в жизни и дорасти до самых высот, какие только возможны в социалистическом обществе»¹¹⁹. Картина «Светлый путь» (реж. Григорий Александров, СССР, 1940) — выразительное подтверждение данного тезиса. Несмотря на свою очевидную пропагандистскую направленность, он представляет собой интересное исследование социальных и политических реалий Советского Союза 1930-х годов. История Тани Морозовой (Любовь Орлова), во многом напоминающая сказку о Золушке, показывает превращение

¹¹⁹ Тейлор Р. К топографии утопии в сталинском мюзикле. Комедии Пырьева и Александрова. Сеанс // URL: <https://chapaev.media/articles/4468> (дата обращения 20.02.2025).

простой деревенской девушки в влиятельную фигуру — оператора ткацкой фабрики и депутата Верховного Совета СССР. Однако, в отличие от классической сказки, «Светлый путь» представляет нам не волшебство, а реалистичное, хотя и идеализированное, изображение труда, настойчивости и веры в светлое будущее, характерных для пропаганды того времени. Картина детально отображает процесс индустриализации страны, показывая, как технический прогресс в легкой промышленности менял жизнь людей. Мы видим не только успехи в производстве, но и трудности, с которыми сталкивались рабочие, включая нехватку сырья, технические неполадки и проблемы с организацией труда. Героиня достигает внушительных результатов, что можно рассматривать как символ потенциала советского человека, его способности к самопожертвованию во имя общего дела.

Важным элементом сюжета является борьба с неграмотностью. Таня не только сама стремится к самообразованию, но и активно помогает другим в овладении грамотой. Это отражает официальную политику советской власти по литературизации населения, необходимую для успешной индустриализации.

В музыкальной сцене с путешествием Тани в Москву Александров использует принцип «двоемирия», зачастую определяющий киномюзикл. Девушка из реальности попадает в фантастический мир, сначала зазеркалья, где видит своего двойника, а затем летит над просторами России на машине в Москву и поет песню. Во второй половине 1930-х годов, на волне индустриализации и коллективизации, командировка в столицу представала в кино как своего рода сказочное путешествие, мистическое и даже сакральное действо. Герой, отправляясь в Москву, словно отправлялся в героический поход, его миссия приобретала почти эпический масштаб, подчеркивая важность его работы для строительства нового социалистического общества. В. В. Виноградов в этой связи акцентирует: «Теперь лучшие люди страны, передовики, совершив свой трудовой подвиг, спешат прикоснуться к сакральному, посетить Москву, что отражает немало фильмов — “Свинарка и пастух”, “Светлый путь”, “Волга-Волга” (1938, Г. Александров) <...>».

И здесь происходит чудо. Например, в Москве герои приобретают друзей настоящих — на всю жизнь, встречают здесь и настоящую любовь»¹²⁰.

Однако в этой картине практически отсутствует хореографическая часть, и работа относится скорее к жанру музыкального фильма. Можно сказать, что Александров лишь иногда использует хореографию, закамуфлированную под марш¹²¹ главной героини в эпизоде работы в цеху под песню «Марш энтузиастов», но этого слишком мало для того, чтобы считать «Светлый путь» мюзиклом.

Наверное, высшим достижением Г. Александрова в полном смысле понятия киномюзикла становится фильм «Цирк» (1936). В нем достигалась гармония всех составляющих — музыки, танца, визуальных эффектов, они объединялись в выверенную «симфонию», где каждый инструмент играл свою роль, создавая единый художественный образ. Режиссер уделял внимание костюмам, декорациям, операторской работе, чтобы создать визуальный ряд, дополняющий и усиливающий эмоциональное воздействие музыки и хореографии. Здесь важно отметить влияние театральной традиции, сильно отразившейся в постановке номеров и общей стилистике фильма. Танцевальные номера включали сложные акробатические элементы и синхронные движения больших групп исполнителей. Масштабность постановки была не меньше, чем в известных западных мюзиклах. Киногеничность должны были сделать идеологию привлекательной для зрителя.

В фильме «Цирк» основная идея заключается в демонстрации единства и сплоченности многонационального советского народа, что служит важным элементом в формировании позитивного имиджа нового общества. В финале картины подчеркивается важность коллективного духа и совместной работы, что было особенно актуально в условиях, когда страна готовилась к серьезным внешним угрозам.

Фильм был создан в преддверии Второй мировой войны, когда на фоне нарастающей напряженности в Европе, кинематографисты стремились укрепить

¹²⁰ Виноградов В. В. Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 1 (55). С. 43–44.

¹²¹ Марш героев – частый мотив в фильмах Г. Александрова. Это своего рода исполняемый «танец» главными героями его работ.

дух патриотизма среди советского населения. «Цирк» в этом контексте становится позитивной моделью советского общества. С помощью выразительных кинематографических средств авторы создают образ сильной нерушимой нации, готовой противостоять любым вызовам. Это также отражает стремление власти к формированию единого фронта в условиях международной нестабильности.

Музыкальные номера, использующие масштабную абстрактную хореографию, напоминают работы американского хореографа и режиссера Басби Беркли, что добавляет фильму динамичности и зрелищности. Кроме того, «Цирк» можно рассматривать как отражение культурной политики того времени, когда кинематограф использовался как средство формирования общественного мнения и воспитания граждан в духе социалистических идеалов. Москва, как и во многих предыдущих работах Александрова, представлялась как воплощение советской утопии, идеальный город будущего. Фильмы демонстрировали конкретные достижения советской власти: новые проспекты, стройки, современные здания и массовые мероприятия, такие как парады и демонстрации, где участвуют тысячи людей. Красная площадь, символ советской власти, присутствует на экране, как место единения и общности советского народа. «Москва на экране 1930-х и начала 1950-х годов, — пишет В. В. Виноградов, — это утопия, мечта о лучшем городе на земле. “Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек”, — поют герои картины “Цирк” (1936, режиссер Г. Александров), маршируя на Первомайской демонстрации по Красной площади»¹²².

Иной взгляд на музыкальный фильм предложил Иван Пырьев, которого, напротив, больше привлекала жизнь деревни. Его герои, столь же трудолюбивые и целеустремленные, не стремились в город, в отличие от героев Александрова, а находили счастье и реализацию своего потенциала на родной земле. Музыка в фильмах Пырьева больше опиралась на самобытный фольклор, придавая картинам особый колорит и национальный характер. Однако, в отличие от Александрова, Пырьев почти не использовал хореографию, его фильмы делали ставку на народное

¹²² Виноградов В. В. Типология репрезентации образа Москвы в советском. С. 43.

пение, на красоту деревенской жизни, на теплую и душевную атмосферу, естественность. Таким образом, несмотря на общую идеологическую платформу, Александров и Пырьев представили зрителям два разных взгляда на советскую действительность, используя возможности музыкального кино для выражения своих художественных концепций. И по существу, его фильмы, хоть и стали важнейшим явлением в истории отечественной кинематографии и истории музыкального фильма, но мюзиклами в обозначенном диссертантом понимании не являлись.

«Трактористы» (реж. Иван Пырьев, СССР, 1939) — типичный образец сталинской пропаганды, созданный накануне Второй мировой войны, решенный в жанре музыкального фильма. Его цель — прославить советского труженика, укрепить веру в светлое социалистическое будущее и, что немаловажно, подготовить население к предстоящим трудностям и жертвам. Идеологическая составляющая фильма очевидна: трактористы предстают романтизированными героями, воплощающими трудовой героизм и абсолютную преданность партии и государству. Коллективизация показана как триумфальное шествие, лишенное любых намеков на реальные сложности, сопротивление и трагедии, сопровождавшие этот процесс в действительности. Голод, репрессии, раскулачивание — все эти болезненные моменты либо опущены, либо показаны как незначительные препятствия на пути к общему благу. Это, несомненно, упрощенная, героизированная картина реальности, призванная формировать у зрителя желаемое мировоззрение.

Однако Н. А. Хренов утверждает: «...надо отказаться от представлений, что масса была исключительно жертвой, объектом манипуляции со стороны государства, партии, Сталина... Особенности утопического мировосприятия времени коренятся не только в государственных планах, но и в неосознаваемых установках массового сознания, ориентированного на утопические мифологические фольклорные аспекты творчества»¹²³. Поэтому сводить

¹²³ Хренов Н. А. Советская культура в постреволюционной истории: социально-психологические аспекты // Вопросы культурологии. 2017. № 12. С. 30.

«Трактористов» только к пропаганде было бы поверхностно. Пырьев, ученик Сергея Эйзенштейна, демонстрирует в этом фильме владение кинематографическим языком, наследуя эстетику своего учителя. Динамичная операторская работа, полная изобретательных ракурсов и новаторских приемов, характерных для советского кинематографа того времени, создает ощущение стремительности и энергии. Музыка создает атмосферу оптимизма и веры в светлое будущее, становясь еще одним средством пропаганды, но в то же время она является неотъемлемой частью художественной ткани фильма. По словам А. А. Гончаренко, «коль скоро соцреализм стремился строить композиционно-жанровые характеристики вокруг тематики, вербальное закрепление темы обретало особое значение»¹²⁴.

Продолжая линию киномюзиклов Г. Александров снимает картину «Весна» (реж. Григорий Александров, СССР, 1947), который становится важной вехой в его творчестве. Фильм с новаторской структурой, тонким юмором и смелом эксперименте с жанрами. Картина представляет собой сплав романтической комедии, метакино (фильм в фильме), элементов сатиры на творческий процесс и даже неявной социальной критики. Аналогии с другими фильмами, как «Ниночка / Ninotchka» (реж. Эрнст Любич, США, 1939) (в смысле образа сильной, независимой женщины, неожиданно открывающей в себе романтическую сторону), и «Принцем и нищим / The Prince and the Pauper» (реж. Уильям Кили, Уильям Дитерле, США, 1937) (в плане трансформации, смены социальных ролей и масок), хотя и уместны, остаются лишь частичным пониманием глубины «Весны». Александров создает многоуровневый нарратив, где каждый элемент взаимосвязан и обогащает другой. Центральная сюжетная линия вращается вокруг известной певицы и актрисы (Любовь Орлова), которой поручена роль ученого Никитиной (также Любовь Орлова). Этот прием — ключ к пониманию глубинного смысла фильма. Он позволяет Александрову исследовать двойственность женской природы, контраст между тщательно созданным публичным образом и истинными

¹²⁴ Гончаренко А. А. Между идеологией и литературой: споры о сценарии в СССР 1930-х годов // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 1 (39). С. 28.

чувствами, иллюзорность сценического существования и подлинность жизни. В ленте можно рассмотреть метафору советской реальности того времени, где повседневная жизнь часто резко контрастировала с идеализированным образом, пропагандируемым государством. Сцена нанесения грима выразительно демонстрирует эту метаморфозу: с помощью очков, изменения формы бровей и макияжа преобразуется не только внешность героини, но и ее мимика, жесты, походка, сам язык тела. Преобразование символизирует внутренние изменения героини. Кроме того, фильм носит неявный социальный подтекст: некоторые ситуации и диалоги намекают на существование определенных социальных проблем, таких как разница в жизни между творческой элитой и обычными людьми.

Картина представляет собой сплав всех составляющих жанра киномюзикла. Более того, «Весна» демонстрирует сложные отношения между вымыслом и реальностью, то, что было уже обозначено как двоемирие: мира реального и мира театрализованного. И главное, в фильме присутствует особая примирительная позиция между серьезным и развлекательным. Собственно то, что является особой чертой, свойственной данному киножанру. М. Швыдкой (художественный руководитель Московского театра мюзикла в Москве) в одном из своих выступлений о жанре мюзикла отметил: «Это род театрального и музыкального искусства, который существует на грани перехода высокого в низкое, элитарного в популярное. Это демократическое искусство, у которого в России большое прошлое: у нас люди разных сословий и разного интеллектуального уровня традиционно любили и смотрели водевиль и оперетту»¹²⁵.

«Весна» Александрова и по форме, и по содержанию является иллюстрацией данного тезиса. Еще до войны в музыкальном фильме «Антон Иванович сердится» (реж. Александр Ивановский, 1941) вопрос иерархии между серьезной и легкой музыкой был снят, главное, чтобы произведение было талантливым, серьезность и развлекательность получили одинаковое право на существование. В «Весне»

¹²⁵ Мюзикл в России: круглый стол // Музыкальная жизнь. М., 2011. №5. С. 45.

серьезность и жизнерадостность так же должны ужиться в предлагаемом взгляде на мир. Данная идея была реализована и в нарративе, и в центральной жизнерадостной песне «Журчат ручьи», которую вместе поют «сухарь ученый» и опереточная актриса. В финале фильма излечиваются как легковесность и поверхностность, так и эмоциональная сухость, что рождает гармонию, питающую жизнь. Торжество гармонии в финале, в сущности, демонстрирует и идею самого жанра мюзикла, существующего на грани высокого и низкого, серьезного и развлекательного, и по своей цели стремящегося к их соединению.

Таким образом, можно констатировать, что в период 1930-1950-х годов жанр киномюзикла заявил о себе в СССР, приобретя ряд специфических черт. Прежде всего, это зависимость не просто от драматургической составляющей, но именно от идеологической, ставшая одним из ее воплощений. В отличие от американских киномюзиклов советский отличался музыкальной и кинематографической составляющей. Хореографическая, пластическая часть, в общем и целом, разработана была достаточно слабо, но тем не менее она присутствовала. Часто недостаток и недостаточность для жанра хореографии компенсировались именно кинематографическими средствами, превращая музыкальное зрелище именно в кинодействие, а не театр, снятый на пленку.

Жанр киномюзикла отвечал общему настрою советского кинематографа довоенного и послевоенных периодов, создающих, в общем и целом, некий идеальный радостный мир, идеальное пространство жизни советского человека, пространство вечно длящегося праздника. Сформулированная в настоящей диссертационной работе суть жанра «мюзикл — это жанр-праздник» идеально ложилась на эту картину мира, создаваемую в фильмах о современности в этот период, что стало питательной почвой для развития не только киномюзикла, но и музыкального фильма в целом.

2.2. Процесс стилевого обновления отечественного киномузикла 1960-х–1980-х годов: театрализация, сказочные сюжеты, черты водевиля

«Хрущевская оттепель» (конец 1950-х — 1960-е) ознаменовалась ослаблением идеологического пресса и некоторой либерализацией в искусстве. Хотя абсолютной свободы творчества не было, появилась возможность для более смелых экспериментов с формами и темами. Киномузиклы, ранее строго ограниченные в выборе сюжетов, получили больше пространства для маневра.

Фильм Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (СССР, 1956) становится первым киномузиклом, который отражает глубинные социальные изменения, происходившие в Советском Союзе. Картина представляет собой своеобразную культурную битву между двумя эпохами: уходящим сталинским временем, олицетворяемым тяжеловесностью бюрократии и идеологическим контролем, и наступающей новой эрой, характеризующейся стремлением к свободе самовыражения и радости. Этот конфликт, проявляющийся в противостоянии между молодыми энтузиастами и закоснелым директором Дома культуры Огурцовым (Игорь Ильинский), становится центральным в картине Эльдара Рязанова.

Образ Огурцова представляет собой воплощение старой системы, привыкшей к докладам и отчетности, лишенной чувства юмора и способности понимать и принимать радость жизни. Его фразы напоминают цитаты из партийных постановлений, а постоянные попытки «улучшить» артистические номера, уничтожают все живое и талантливое. Собственно, в символическом плане Огурцов хочет лишить музыкально-хореографические номера радости и жизненной энергии, что является основой данного жанра.

Этот персонаж хочет иссушить, похитить праздник, а стало быть, и уничтожить фильм этого жанра. Но герои и сам мюзикл не сдаются и побеждают врага. Так как это не просто праздник, а Новый год, история, рассказанная в фильме, превращается в сказочный сюжет о попытке похищения праздника, знаменующего приход Нового времени. Представитель старого времени противится приходу нового и всячески мешает. Однако перемены неизбежны, и

вместе с приходом нового времени к людям приходит радость, настоящий праздник, который и воплощает жанр мюзикла (его основа).

Огурцов боится всего нового, непредсказуемого, всего, что выходит за рамки строго установленных правил и устоявшихся норм поведения. Опасения «как бы чего не вышло» становится лейтмотивом его действий, подчеркивая застойность и удушающую атмосферу бюрократизма.

Молодежь во главе с Леночкой Крыловой (Людмила Гурченко) противостоит Огурцову в первую очередь своей энергией и неиссякаемым оптимизмом. Молодые люди не боятся трудностей на своем пути и, понимая все возможные ограничения, пытаются осуществить задуманное. Их музыкальные номера, хореография и юмор становятся символом наступающей оттепели. В конце концов Огурцов, несмотря на все его попытки «навести порядок», терпит фиаско. Его непонимание новых тенденций и жесткость приводят к тому, что он остается в стороне от общей веселой атмосферы праздника. Фильм заканчивается триумфом молодости и новой эпохи и подчеркивает неизбежность смены поколений и обновления общественной жизни. Рязанов в «Карнавальной ночи» демонстрирует необходимость изменения системы, акцентируя губительное влияние бюрократии и идеологической зашоренности.

Стоит отметить, что «Карнавальная ночь» не первый фильм, в котором изображается конфликт между прогрессивной энергией людей и тормозящей ее консервативной бюрократической машиной.. Подобные мотивы иногда встречались и ранее, например, в комедии Григория Александрова «Волга-Волга» и были своеобразным маркером новой реальности, избавляющейся от уродливого явления. Однако критика таких черт советской действительности, была сродни проходу по тонкому люду, на который отваживались немногие. В послевоенные годы сатирические фильмы практически исчезли, сменившись беззубым юмором или сатирой на буржуазные страны. «Карнавальная ночь» стала одним из первых фильмов, открыто продемонстрировавших настроения общественного обновления и стремления к свободе уже на новом историческом этапе.

Существенные изменения в социуме отразились и на подходе к созданию музыкальных и танцевальных номеров. В отличие от предшествующих киномузиков, нагруженных идеологической составляющей, «Карнавальная ночь» демонстрирует свободу от пропагандистских установок, обращаясь к универсальным человеческим переживаниям и эмоциям. Этот сдвиг в идеологическом фокусе является революционным для своего времени.

Например, простая песня о юноше, не решающемся признаться в своих чувствах, «Песенка о влюбленном паренке» в исполнении Людмилы Гурченко вместо прямого назидания подталкивает к смелости и открытому выражению чувств.

«Песенка про пять минут» — главный хит «Карнавальной ночи» — является своеобразным гимном новых времен. Вместо глобальных исторических категорий акцент сделан на важность каждого прожитого мгновения. В ней нет былой глобальности и идейности. Зато появляется сосредоточенность на человеке, на его ощущении времени — характерная черта оттепели.

«Песенка о хорошем настроении» — еще одно проявление оптимизма, лишённого идеологической нагрузки. Это простое желание радоваться жизни, делиться позитивом дополняет идею ценности мгновения из «Песенки про пять минут». Именно это настроение, этот оптимизм проникает в кино оттепели, выражаясь через песни и танцы. Кстати, в сущности, это та самая линия, которая обозначается с музыкальной картины «Антон Иванович сердится», затем в киномузикле «Весна».

Хореография в фильме напоминает американские классические мюзиклы за счет использования масштабных декораций, кордебалета, постановочных балетных этюдов. «Песенка о хорошем настроении» сопровождается номером, имитирующим каток с фигуристами, хореография в нем несложна, но за счет перестроений и рисунков номер выглядит зрелищным в духе американских постановок.

С приходом к власти Л.И. Брежнева в 1964 году постепенно формируется эпоха, которая впоследствии с легкой руки идеологов горбачевской перестройки

получила название «застоя». С одной стороны, продолжающееся цензурирование художественного процесса, а с другой – противостояние со стороны деятелей искусств, попытки обойти запреты различными способами.

Несмотря на официальную политику консерватизма, происходили изменения в стиле жизни, появлялись новые модные тенденции в музыкальных жанрах, отражающиеся и в киномюзиклах, развитие которых в это время происходило нелинейно. Эту же тенденцию обозначает А.В. Захаров: «Показательно, что социологи и культурологи неоднократно констатировали возрастающее взаимовлияние идеологии и массовой культуры в советском обществе, где многообразные формы массового модернизировались и развивались не просто активно, но рывками, конвульсивно»¹²⁶. Музыкальные стили в фильмах менялись в соответствии с общественными предпочтениями, отражая влияние джаза, эстрадной музыки и народных мелодий. Одной из причин такого подхода было стремление сделать мюзиклы доступными для широкой аудитории. В условиях советской цензуры акцент делался на развлекательные элементы и отказе следовать американским образцам, основанным на принципе зрелищности. Это также объясняет, почему многие мюзиклы были насыщены юмором и комическими ситуациями, в то время как зрелищность и масштабность зачастую оставалась на втором плане.

Структура советских киномюзиклов часто отражала театральные традиции: двухсерийная форма, соответствующая двухактной системе спектаклей с одним антрактом, была широко распространена, что подчеркивало тесную связь кино и театра и нашло свое отражение не только в сюжетной структуре, но и в использовании музыки и хореографии. В киномюзиклах этого времени часто в текст фильма интегрируются сценические постановки и прием «вторичной театрализации»¹²⁷.

¹²⁶ Захаров А. В. Возможен ли симбиоз традиционной и массовой культуры? // Массовая культура на рубеже веков / ред.-сост. Е. В. Дуков, Л. И. Левин. М.; СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 13.

¹²⁷ Смагина С. А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960–1980-х гг.). М.: ВГИК, 2014.

Нельзя обойти вниманием один из центральных киномузиклов 1960-х годов «Свадьба в Малиновке» (реж. Андрей Гутышкин, комп. Борис Александров, СССР, 1967). Выход героико-приключенческого фильма «Свадьба в Малиновке» был приурочен к 50-летию Октябрьской революции: в комедийно-лирическом ключе на фоне любви главных героев Яринки (Валентина Николаенко) и Андрейки (Гелий Сысоев) разворачивается противостояние красных и белых. Однако, за счет использования художественных выразительных средств мюзикла драматические события Гражданской войны значительно смягчаются. В своей форме «Свадьба в Малиновке» использует наработки из 30х гг., когда музыкальные фильмы и мюзиклы активно обращались к фольклору, но делает это на качественно новом уровне. Картина выделяется на фоне других схожих фильмов своего времени, так как большинство из них содержали лишь элементы киномузикла. С помощью кинематографических возможностей, таких как, например, быстрый монтаж, в музыкальных сценах скрывается условность театральной оперетты и действие превращается в динамичное кино.

Помимо того, что «Свадьба в Малиновке» содержит много музыкальных и танцевальных номеров в целом, большинство из них интегрированы в сюжетную канву произведения и не могут быть удалены из нее без влияния на развитие истории. Например, лирический дуэт Яринки и Андрейки вытекает из диалога постепенно, и в песне герои продолжают свое общение на пике эмоциональности, а после вновь, возвращаются к обычному диалогу.

Музыкальные номера также работают на подробное раскрытие образов. Когда зритель в начале фильма видит банду Атамана Грициана Таврического (Григорий Абрикосов), ее участники производят устрашающее впечатление. Но чем ближе мы знакомимся с бандой, тем больше понимаем, что образы бандитов строятся на гротеске и эксцентрике, что лишает их пугающего ореола и делает смешными. Самый запоминающийся из них — Попандопуло (Михаил Водяной) — в песне «На морском песочке я Марусю встретил...» раскрывает образ не кровожадного преступника, а комичного прохиндея. Нелепые утрированные

движения под музыку лишь подчеркивают его гротесковость. После этого номера сложно рассматривать адъютанта атамана в качестве серьезной угрозы. С помощью музыкального номера в сочетании со своим ярким костюмом (алый галифе, папаха) Михаил Водяной создает карикатурный образ врага. Позже, в других песенно-танцевальных сценах, образы остальных членов банды Грициана поданы также в сатирическом, гротескном ключе. Их быт и «армия» представлены как нелепый балаган, что лишает бандитов пугающей силы в глазах зрителя. Особенно выразительно это отражается в комических куплетах их песен и суетливых движениях в танце.

В противовес анархистам-разбойникам красноармейцы представлены хорошо организованным военным подразделением. Достигается такой эффект в первую очередь в танцевальных сценах, за счет того, что эти сцены были исполнены участниками государственного академического ансамбля народного танца Молдавской ССР (ныне Молдовы) «Жок» (Joc). Под руководством хореографа Галины Шаховской профессиональный коллектив исполнил энергичные молдавские (сырбу) и украинские (гопак) танцы, что придало фильму колорит и аутентичность, передавая дух народных гуляний. Технически сложная и масштабная хореография, исполненная на высоком уровне, также стала отличительной чертой «Свадьбы в Малиновке», потому как обычно в советских фильмах вместо профессиональных танцев использовались пластичные номера, в контексте своего образа исполненные серьезными драматическими актерами, не обладающими профессиональной хореографической подготовкой.

Танец Яшки-артиллериста (Михаил Пуговкин) «В ту степь» (от англ. two-step, от two — два и step — шаг) становится отсылкой к классическому американскому мюзиклу. Дело в том, что танец степ был визитной карточкой мастеров американского мюзикла, таких как Фред Астер и Джин Келли. Михаил Пуговкин, конечно, не обладал такими виртуозными танцевальными навыками, но при этом смог на достойном уровне исполнить соответствующие движения, обыграв их, за счет чего усилил свой комический образ.

«Свадьба в Малиновке» адаптирует классическую советскую оперетту 1930-х годов под формат полноценного мюзикла. Музыкальные и танцевальные номера в фильме являются ключевым инструментом повествования и раскрытия персонажей, а танцевальные сцены, поставленные с участием профессионального коллектива «Жок», усиливают зрелищную сторону фильма.

Говоря об особенностях советского киномюзикла, важно отметить приверженность данного жанра к элементам водевиля. В 1960-1980- гг. режиссеры часто обращаются к данному театральному жанру, создавая кинематографический жанровый синтез, отличающий отечественные киномюзиклы от американских собратьев.

Советские киномюзиклы 1960–1980-х годов активно использовали элементы водевиля, создавая жанровый синтез, который отличался от западных мюзиклов («Гусарская баллада», реж. Эльдар Рязанов, 1962, «Соломенная шляпка», реж. Леонид Квинихидзе, СССР, 1974, «Небесные ласточки», реж. Леонид Квинихидзе, СССР, 1976, «Мелодии Верийского квартала», реж. Георгий Шенгелая, СССР, 1973). Обращение к водевильным традициям не было случайным. Они были хорошо знакомы советскому зрителю, что обеспечивало понимание условности жанра и эмоциональный отклик. Формы интеграции водевиля в киномюзикл были разнообразны. Это и использование характерных водевильных приемов, таких как неожиданные повороты сюжета, путаница, переодевания, игровой юмор, основанный на словесной импровизации и непредсказуемых ситуациях. Также часто в сюжете присутствовали классические водевильные персонажи: хитрые слуги, влюбленные, любовники или любовницы и прочие, знакомые по классическим театральным водевилям. Музыкальные номера, в свою очередь, были не просто иллюстрацией действия, а часто несли сюжетную нагрузку, развивая интригу или раскрывая характеры персонажей. В. В. Брейтбург о традициях в отечественном киномюзикле писала: «В советской и российской традициях

создания оперетт, а затем и мюзиклов номерная песенная традиция (наиболее близкая водевилю и ревю) прослеживается достаточно четко»¹²⁸.

В «Соломенной шляпке» визуальное решение, актерская игра, музыкальное сопровождение — все создавало атмосферу беззаботного веселья, свойственного классическому водевилю. «Небесные ласточки» также отражали водевильные традиции, но с более сложным сюжетом и более глубоким психологическим подтекстом, чем в «Соломенной шляпке». В фильме присутствуют элементы сатиры и иронии, направленные на определенные социальные явления того времени.

Фильм «31 июня» (реж. Леонид Квинихидзе, СССР, 1978) представляет собой уникальный случай киномюзикла. Он сочетает в себе традиции водевиля с элементами научной фантастики. Влияние развивающейся научно-популярной литературы и кинематографа наглядно проявляется в фантастических элементах сюжета, при этом легкость водевиля поддерживает динамику рассказа. Квинихидзе сбалансировал эти два направления, создав киноленту, в которой фантастические элементы не затмевают водевильную основу сюжета, а дополняют и обогащают ее.

Киномюзикл «Труффальдино из Бергамо» (реж. Владимир Воробьев, СССР, 1976), снятый на пьесе Карло Гольдони «Слуга двух господ», представляет собой симбиоз кинематографа и театральной постановки, но сохраняет при этом дух и традиции комедии дель арте¹²⁹. Режиссер, следующий классическим канонам дель арте не просто адаптировал пьесу для экрана но и точно воспроизвел ее атмосферу. Вместо того, чтобы создавать иллюзию реальности, свойственную большинству кинокартин, Воробьев намеренно подчеркивает театральность происходящего, транслируя зрителям ощущение присутствия в зрительном зале. Это достигается с помощью множества приемов: условной декорации, театральных костюмов,

¹²⁸ Брейтбург В. В. Принцип клипового мышления при создании мюзиклов // Культур культуры. 2020. С. 1–5.

¹²⁹ Комедия дель арте (*итал. commedia dell'arte*), или комедия масок — вид итальянского народного (площадного и уличного) театра, спектакли которого создавались методом импровизации на основе сценария, содержащего краткую сюжетную схему представления с участием актеров, одетых в маски.

динамичных танцевальных номеров, регулярно появляющегося и исчезающего занавеса, подчеркивающего смену сцен и актов. Даже стихотворный текст, используемый в фильме, усиливает ощущение театрального представления.

Форма представления дель арте с его узнаваемыми масками — Арлекино, Бригелла, Коломбина — предоставляет широкое поле для творческой интерпретации. Поэтому Воробьев придает персонажам индивидуальность, расширяя рамки традиционного понимания типажных ролей. Труффальдино (Константин Райкин), по сути, шут — альтер эго Арлекино, представлен как герой с непростым внутренним миром. Его шутовство пронизано горечью и ощущением неизбежного одиночества. Символизм проявляется в лиричных песнях, звучащих на протяжении всего фильма, кульминацией которых становится «Песнь слуги», исполняемая Труффальдино. Музыкальное сопровождение, написанное специально для фильма, дополняет театральную условную атмосферу. Мелодии, балансирующие между весельем и лирикой, драматизмом и надеждой, отражают изменения тональности повествования на протяжении всей истории. Сцены порой напоминают живописные полотна, насыщенные цветом и динамикой.

Плутовской роман традиционно не фокусируется на внутреннем мире своего героя-плута, однако в случае с «Труффальдино из Бергамо» его внутренний мир раскрывается через музыку и лирические мелодии. Образ Труффальдино весьма интересен в контексте 1970-х годов. Он был понятен и принят публикой как типичный герой плутовского романа — противопоставляющий себя несправедливому миру и, таким образом, наделенный положительной коннотацией. Это отражение социальных реалий того времени. По сути, Труффальдино — антигерой, но с положительным знаком, вызванный к жизни обстоятельствами эпохи.

Музыкальные темы и танцевальные номера дают зрителю доступ к эмоциональному состоянию Труффальдино, раскрывая его личность многогранно. Его плутовство становится формой протеста и выживания.

Необходимо отметить, что это если, например, в работах Г. Александра под влиянием американских образцов еще прослеживались элементы зрелищности, то

в киномюзиклах 1960–1980-х годов XX века на фоне изменившегося социального контекста фокус смещается в сторону психологизма. Это становится еще одной отличительной чертой отечественного киномюзикла (как и кинематографа в целом), что было обусловлено национальной спецификой. Центральной темой исследования для режиссеров этого времени становится человек и его внутренний мир. В рамках жанра киномюзикла появляются произведения, где танец и музыка будут раскрывать нюансы человеческих характеров, сложные внутренние конфликты и противоречия.

Американский и советский киномюзиклы 1960–1980-х годов XX века, несмотря на общую жанровую принадлежность, вновь демонстрируют существенные различия, обусловленные идеологическими, культурными и экономическими факторами. Американский киномюзикл этого периода, наследуя традиции золотого века Голливуда, отличается масштабностью постановок, сложными хореографическими номерами и запоминающимися песнями. Хореография выразительная, в американских фильмах часто используются приемы бродвейских мюзиклов, джаза, а в некоторых случаях и классического балета, подчеркивающие эмоциональное состояние героев и развивая сюжет.

В отечественных киномюзиклах вместо масштабных хореографических номеров часто присутствуют небольшие танцевальные вставки, сценки и пластические этюды. Несмотря на расцвет русской балетной школы в это время, ее влияние на советский киномюзикл оказывается ограниченным — балетные элементы иногда встречаются, но они часто стилизованы и адаптированы под более простые формы. Невзирая на высокий уровень мастерства советских танцоров, многие режиссеры предпочитают интегрировать хореографию в рамках сценических постановок, а не в качестве основного элемента мюзиклов. Это создает своеобразный контраст между театральным и кинематографическим искусством, так как в театре этого времени хореография более развита и многообразна.

Разница в использовании хореографии происходит из-за разных целей и контекста создания этих фильмов в СССР и США. Можно сказать, что советский

киномюзикл более литературоцентричен, в то время как американский — более зрелищен: «Эстетические особенности российского мюзикла обнаруживают родство с французским, что подтверждается обращением к образцам классической литературы, равнозначностью музыкальных, поэтически-драматургических и пластических выразительных средств»¹³⁰.

Этап с 1960-х по 1980-е годы становится для советского киномюзикла временем значительных трансформаций, тесно связанных с политическим климатом, историческими событиями и эволюцией общественных настроений. Это был период сложных и противоречивых изменений — от относительной либерализации «хрущевской оттепели» до консервативного застоя брежневской эпохи, что неизбежно отразилось на содержании и форме музыкальных фильмов в целом и киномюзикла в частности. Анализ развития жанра требует погружения в контекст, включающий не только политические факторы, но и социально-экономические реалии, влияние технологического прогресса и эволюцию культурных предпочтений советского общества. «Традиционный взгляд на мюзикл как на искусство развлекательное, — пишет В. В. Шулин, — отнюдь не исключает и того объективного факта, что оно служит своеобразным зеркалом общественной жизни, зачастую отражая национальные, культурные или социальные особенности страны»¹³¹.

В фильме-спектакле «Обыкновенное чудо» (реж. Марк Захаров, СССР, 1978) (назвать традиционным мюзиклом назвать не можем в силу почти полного отсутствия танцевальной составляющей, но в фильме присутствует определенная актерская пластика, соответствующая музыкальной составляющей) Марк Захаров, опираясь на пьесу Евгения Шварца, подчеркивает важность творчества и его сложную, часто непредсказуемую природу. Чудо, изображенное в фильме, это не только магия превращения, но и чудо любви, чудо творчества, чудо человеческих отношений, которые могут быть как прекрасными, так и трагичными.

¹³⁰ Кабачёк Н. Л. Танец в российском мюзикле. Теория и практика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. С. 55.

¹³¹ Шулин В. В. Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2 (27). С. 141.

Экранизация пьесы Шварца соединила в себе сценические и кинематографические приемы. Уже в начальных сценах Захаров погружает зрителя в театральную атмосферу: искры, фонтаном бьющие из шеи обезглавленной статуи; необычная композиция — картины, пианино, люди в пышных костюмах на фоне темного песчаного карьера; полыхающее пламя. Все это часть режиссерского замысла, создающая особую атмосферу сказки, насыщенной ироничными и гротескными элементами. Захаров за ширмой классической сказочной идиллии использует стилистику, близкую к театру абсурда, добавляя в сюжет юмор и сатиру.

В фильме Захарова любовь Медведя (Александр Абдулов) и Принцессы (Евгения Симонова) является центральной темой, но помимо их проивостояния всякого рода условностям и несвободам фильм комментирует общественные явления, критикует консерватизм и бессмысленность многих условностей. При этом за счет юмора и иронии даже трагические моменты имеют в фильме Захарова некоторый оттенок буффонады.

Музыка в фильме «Обыкновенное чудо» представляет собой многоуровневый механизм, который работает на создание целостного художественного образа. Музыкальное оформление, созданное тандемом Геннадия Гладкова (композитор) и Юлия Кима (автор текстов под псевдонимом Ю. Михайлов), интегрировано в ткань повествования. Композитор используют различные музыкальные стили, образуя динамичный и многогранный звуковой ландшафт.

Причем, необходимо оговориться, что во многих последующих фильмах Марка Захарова хореографическая составляющая, принятая в жанре киномюзикла, почти отсутствует, и формально можно заявить, что эти картины скорее соответствуют более общему понятию музыкального фильма. Однако, несмотря на то, что танцевальная составляющая данных фильмов стремится к нулю, тем не менее, нетанцующие советские киноактеры обладают особой выразительностью движения. Пластический рисунок движений их персонажей, отличный от

реалистического бытового, естественного движения, придает кинодействию особый условный характер.

Это своего рода особое пластическое решение роли, которое соответствует в данном случае танцу. Таким образом, мы наблюдаем все то же единство: музыки, пластики и, драматургии – то есть, соглашаемся, что подобная хореографическая «альтернатива» есть специфическая черта отечественного киномузикла.

Благодаря музыкальному сопровождению достигается атмосфера волшебной сказки. Гладков использует оркестровку, создавая то ощущение иронии, свойственной комедийным моментам, то погружая зрителя в мир волшебства, подчеркивая магическую составляющую истории. В этом балансе между легкостью и глубиной заключается одно из главных достижений музыкального оформления фильма. Мелодичность и легкость музыки, сопровождающей Волшебника (Олег Янковский), подчеркивают его способность творить чудеса и некоторую отстраненность от мирской суеты, его философское отношение к происходящему («Песня Волшебника»). «Куплеты Администратора», исполненные Андреем Мироновым, несут как развлекательный характер («А бабочка крылышками бяк-бяк-бяк-бяк, а за ней воробышек прыг-прыг-прыг-прыг...»), так и характеризуют самого персонажа. Таким образом, каждый музыкальный эпизод в фильме — это продуманный художественный прием, который усиливает эмоциональное воздействие фильма на зрителя. Музыкальные номера акцентируют внимание на ключевых моментах сюжета, раскрывают внутренний мир персонажей и подчеркивают глубокий смысловой подтекст произведения.

Мюзикл как жанровая форма в работах Захарова — явление далеко не случайное, а скорее закономерное. Музыка буквально пронизывает его киноработы, вплетаясь в ткань повествования, становясь неотъемлемой частью драматургии.

Классическим примером подобного подхода служит телефильм «Двенадцать стульев» (реж. Марк Захаров, СССР, 1976), где музыкальные номера не самостоятельные эпизоды, они интегрированы в сюжетную линию. Музыкальные фрагменты подчеркивают драматизм и сатиру произведения, за счет чего работают

на общую эмоциональную атмосферу. Быстрые, энергичные мелодии сопровождают динамичные сцены приключений Остапа (Андрей Миронов) и Кисы (Анатолий Папанов), а медленные, лирические композиции подчеркивают моменты отчаяния. Музыкальные темы часто становятся своего рода лейтмотивами, повторяясь на протяжении всего фильма, подчеркивают важность определенных сюжетных линий или подсвечивают характерные черты персонажей.

В «Формуле любви» (реж. Марк Захаров, СССР, 1984) режиссер жонглирует жанрами, переплетая веселые приключения с мистической интригой. Захаров создает многослойное повествование, доступное как широкому зрителю, так и искушенному ценителю киноискусства. Театральность, присущая большинству работ Захарова, в «Формуле любви» предстает в более сдержанной форме, чем, например, в фильмах «Двенадцать стульев» или «Обыкновенное чудо». Однако она не исчезает полностью: Захаров заменяет реализм поэтической условностью.

Можно сказать, что музыка в работах Захарова — это еще один герой, равноправный с актерами и с самим сюжетом. Музыкальные номера в его фильмах уникальны благодаря своей пародии и иронии. Они разрушают «четвертую стену», создавая эффект очуждения от происходящего на экране. Это своеобразная театральная школа представления, использующая зонги как в театре у Бертольта Брехта. Захаров использует музыкальные эпизоды как инструмент очуждения действия, заставляя зрителя взглянуть на происходящее под новым углом. Такое использование музыкальных номеров для достижения эффекта остраненности — интересное и новаторское явление в истории отечественного киномюзикла.

Мюзикл «Ах, водевиль, водевиль!» (реж. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, СССР, 1984) жанрово балансирует между комедией и мюзиклом. Обилие музыкальных номеров — отличительная черта картины, и именно это чуть не стало причиной ее запрета к показу. Проблему представляло не только само количество музыкальных номеров, но и тематика некоторых: несмотря на комедийный контекст, они могли быть истолкованы как социально-критические или не соответствующие общепринятым моральным нормам того времени.

Позднесоветские исторические фильмы демонстрировали любопытную особенность в изображении насилия и смерти, резко контрастирующую с западными аналогами того времени. Если западное кино все активнее использовало сцены насилия как инструмент усиления драматизма и эмоционального воздействия на зрителя (яркий пример — возрастающая популярность фильмов ужасов и боевиков с натуралистичными сценами), то советская кинематография придерживалась принципиально иной стратегии. Демонстрация крови, увечий и деталей физических страданий была строго ограничена условностью, как, например, в фильме «Бумбараш» (реж. Абрам Народицкий, Николай Рашеев, СССР, 1972).

Необходимо отметить, что в фильмах такого типа кроме танцевальных номеров присутствует еще один важнейший элемент, который станет одним из центральных в фильмах этого жанра — введение условного, пластического характера рисунка роли как хореографического элемента.

Картина «Бумбараш», основанная на одноименном произведении Аркадия Гайдара, представляет собой сочетание комедийных и трагических элементов. Смешиваются юмор и печаль, используемые как две стороны одной медали, отражающие суровую реальность Гражданской войны. Кажущаяся идиллия деревенской жизни обманчива. За внешним спокойствием скрываются страх и неопределенность. Каждая сторона конфликта, независимо от своей идеологии — будь то красные звезды или отсутствие каких-либо знаков — оставляет за собой след из насилия, воровства и несправедливости. Даже пацифист Бумбараш (Валерий Золотухин), главный герой, в итоге вынужден взять в руки оружие после трагической гибели своего друга-красноармейца от рук белогвардейцев. Режиссер здесь демонстрирует абсурдность и бессмысленность войны, показывая, как она ломает людские судьбы и разрушает жизни.

В тщательно выстроенной, театрализованной среде «Бумбараша» музыкальное сопровождение воспринимается как закономерное и необходимое дополнение и неотъемлемый элемент общей композиции. Музыка в «Бумбараше» активно формирует эмоциональное состояние героев, создает драматическое

напряжение, поднимает действие к кульминационным точкам, обозначая ключевые моменты повествования. Примечателен способ взаимодействия музыки и диалогов: диалоги в фильме не являются самостоятельными, они органично перетекают в пение. Один голос солирует, набирая силу, в то время как другой находится в стадии подготовки, чтобы впоследствии сменить «партнера» в этом музыкальном диалоге.

Режиссеры «Бумбараша» нашли свой ключ к интерпретации драматургического замысла с помощью музыки. Композитор Владимир Дашкевич и поэт Юрий Михайлов (Юлий Ким) использовали знакомые широкому зрителю музыкальные жанры: частушки, шансонетки, романсы, баллады, народные песни, преобразуя их, варьируя, но сохраняя при этом узнаваемость. В каждом конкретном случае они избежали шаблонов, нашли нестандартные решения, раскрывая все возможности собственно музыкально-драматической композиции.

Как было отмечено выше, хореографическая танцевальная составляющая в фильмах такого типа была часто дополнена условным пластическим рисунком роли. В данной картине, ярким примером можно назвать фантазии Бумбараша на тему того, как он вернется с фронта в свою деревню, воплощенные на экране в мучительном выборе походки: то он бодро идет по полю, то хромает и т.д. А потрясенный произошедшим в деревне, он идет по полю, механически повторяя движения во время косьбы. Подобное выразительное движение в качестве альтернативы танцу становится важнейшей чертой музыкально-хореографической части отечественного киномюзикла.

Еще одно важное свойство отечественного киномюзикла – музыкальное сопровождение играет в нем ведущую роль в создании напряжения и подчеркивании значимости моментов. Вместо возможных шокирующих зрителя визуальных эффектов советские режиссеры предпочитали использовать иные художественные средства для передачи трагизма событий. Патетические мелодии, драматические паузы и специфический подбор музыкальных инструментов позволяли выразить эмоциональный подтекст сцен без обращения к графическим деталям. Е. В. Сальникова в этой связи пишет: «Эстетизация гибели благородных

героев была столь же не чужда позднесоветскому приключенческому кино, сколь и редуцирование натурализма боя»¹³². Сражения в советских исторических фильмах представлялись в значительно смягченном виде.

Масштабные битвы часто показывались через сцены с отдельными дуэлями или эпизодами, избегая детализации кровопролития («Д'Артаньян и три Мушкетера», реж. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, СССР, 1979, «Гардемарины, вперед!», реж. Светлана Дружинина, СССР, 1987). Вместо реалистичных изображений ранений и гибели режиссеры часто прибегали к символическим образам, например, падение флага. Это было связано не только с цензурными ограничениями, но и с желанием создать образ героизма и самопожертвования, избегая углубления в жестокие реалии войны. Советская кинематографическая традиция превращала смерть и насилие в инструмент для передачи идей, а не в самоцель. В этом смысле ограничения в изображении насилия служили средством идеологической цензуры и контроля над восприятием исторических событий зрителем.

В условиях контроля со стороны государства, кинематографисты искали способы обойти ограничения, используя сказочные и фантастические элементы как средство для передачи более глубоких и сложных идей. Выбор сказочной формы для создания киномюзиклов был обусловлен несколькими важными факторами. Во-первых, сказка привычна и понятна большинству зрителей, включая детей, что делает ее идеальным инструментом для передачи идей. Сюжеты, основанные на народных сказках, фольклоре и мифах, легко воспринимаются и вызывают положительные эмоции. Режиссеры и сценаристы использовали жанр сказки для экспериментов с формой и содержанием. Они внедряли новаторские элементы в музыку, визуальные эффекты и хореографию, что позволяло создавать выразительные номера. Музыкальные композиции, часто основанные на народных мелодиях, но адаптированные под современный стиль, создавали своеобразный звуковой ландшафт, который сочетал в себе как традиции, так и стремление к

¹³² Сальникова Е. В. Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал // Телекинет. 2022. № 2 (19). С. 9.

новизне. Сказочные сюжеты позволяли обходить прямые политические темы, при этом пропагандируя желаемые идеологические послания. С помощью метафор и аллегорий, кинематографисты могли затрагивать важные социальные вопросы, не опасаясь негативной реакции со стороны цензоров.

Так, Александр Роу в это время создал целую серию сказочных фильмов. За маской фантастического сюжета режиссер затрагивал острые проблемы, выражал свою позицию и даже мягко критиковал существующий порядок — конечно, в аллегорической форме. Эту же особенность творчества режиссеров сказок, в частности А. Роу, обозначает Н. Ю. Спутницкая: «На первый план выведен социальный конфликт, однако с самого начала он подается авторами картины в утрированно-комедийном ключе»¹³³.

Фильмы-сказки, такие как «Приключения Буратино» (реж. Леонид Нечаев, СССР, 1975), получали существенные бюджетные вливания, что подчеркивает их важность в идеологической картине того времени. Юмор в фильме тонкий, ироничный, понятный и детям, и взрослым. В политической сатире Нечаева, скрытой за маской веселых приключений, образ Карабаса-Барабаса, например, может быть расценен как аллегория тоталитарного режима, стремящегося подавить свободу и творчество (когда А. Толстой переписывал сказку, под Барабасом подразумевался режиссер-деспот В. Мейерхольд). Буратино, со своими порывами к свободе и независимости, символизирует стремление к самовыражению и протесту против угнетения. Более того, сказки позволяли создателям фильмов экспериментировать с сюжетом и образами, не опасаясь за идеологическую чистоту картины. Нечаев интерпретирует классическую историю из книги Толстого с учетом советской реальности в жанре киномюзикла.

Композитор Алексей Рыбников, работая над музыкой к фильму «Приключения Буратино», создал добрую, сказочную атмосферу и наполнил ее живой и местами даже озорной интонацией. Он использовал музыку и пение, превратив их в инструмент для реализации кинематографического замысла. Взять,

¹³³ Спутницкая Н. Ю. Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны // Международный журнал исследований культуры, 2020. С. 102.

например, песню Тортиллы, в которой романтическая мелодика, с одной стороны, идеально отражает трехсотлетний возраст мудрой черепахи, подчеркивая ее вековую мудрость и жизненный опыт. С другой стороны, использование народных инструментов придает песне ощущение подлинности, ненавязчиво намекая на то, что передаваемые Тортилой заветы уходят корнями в глубокую народную традицию. Все это достигается без лишней патетики, тонко и трогательно, вызывая у зрителя искреннее сопереживание.

Фильм начинается с веселой, задорной песенки и сразу же устанавливает контакт с детской, а заодно и взрослой аудиторией. Слова «Он окружен людской молвой, / Он не игрушка, он живой. / В его руках от счастья ключ, / И потому он так везуч» запоминаются мгновенно, становясь своеобразным гимном непоседливому Буратино. Примечательно, что в песне звучит вопрос: «Скажите, как его зовут?», на который детский хор отвечает, и зритель вместе с ним. Этот простой, но эффективный прием позволяет максимально вовлечь зрителя в происходящее на экране, создавая чувство сопричастности и единения.

Советская экранизация в жанре киномюзикла «Мэри Поппинс, до свидания!» (реж. Леонид Квинихидзе, СССР, 1983) существенно переосмысливает первоисточник, делая упор на социальную критику и морально-этические аспекты. Семейство Бэнксов, лишенное в фильме материального благополучия из-за экономического кризиса (что значительно углубляет тему по сравнению с книжным вариантом, где финансовые трудности менее выражены), предстает перед зрителем в образе типичной семьи, переживающей трудные времена, со всеми вытекающими из этого психологическими и социальными последствиями. Разорение семьи является ключевым событием в драматургии сюжета. Это обстоятельство подчеркивает важность роли Мэри Поппинс (Наталья Андрейченко), которая здесь выступает как своеобразный социальный катализатор, помогающий семье преодолеть трудности и переосмыслить жизненные ценности. Мисс Эндрю (Олег Табаков), строгая и требовательная гувернантка, в советской интерпретации приобретает дополнительный смысл. Она не только антагонист Мэри Поппинс, а символ прошлого, от которого нужно

отказаться ради будущего благополучия. Конфликт между ними можно рассматривать как конфликт между старым и новым, между застойными и прогрессивными тенденциями в обществе. Финал фильма носит символический характер. Чудо, которое происходит с семьей Бэнксов, заключается не только в материальном обогащении, но и в духовном преображении. Они проходят через период самоанализа, оценивая свои прошлые поступки и делая выводы о важности семейных ценностей и взаимопомощи.

Особое место в картине занимают музыкальные номера. Интерес вызывают не столько запоминающиеся мелодии, сколько хореографические решения. Танцевальные номера в фильме разнообразны: некоторые представляют собой самостоятельные концертные выступления, другие же органично вплетены в сюжетную линию, усиливая эмоциональное воздействие сцен. Хореография удачно сочетает фантазийность и современный танцевальный стиль (модерн), создавая атмосферу волшебства и сказки, при этом оставаясь актуальной и стилистически современной.

Киномюзикл «Айболит-66» (реж. Ролан Быков, СССР, 1967) — еще один эксперимент на стыке театра и кино. Огромную роль в создании атмосферы фильма играет музыка и песни, написанные специально для картины. Мелодии запоминающиеся, ритмичные, дополняют динамику сюжета и характеры персонажей. Быков создает свою, нестандартную интерпретацию классического сюжета: «Наиболее “мюзикловым” киномюзиклом советской эпохи стал фильм Ролана Быкова “Айболит-66” с великолепной музыкой Бориса Чайковского. Это был не музыкальный фильм, а именно киномюзикл — самый настоящий, с ясной музыкальной драматургией, с характерным, очень современным для своей эпохи (кстати, не устаревшим до сегодняшнего дня) музыкальным языком»¹³⁴.

Айболит Быкова (Олег Ефремов) — смелый и решительный, готовый отправиться на помощь в любую минуту. Он не лишен мягкости, доброты и интеллигентности, что делает его образ искренним и близким зрителю.

¹³⁴ Кретьова Е. Г. Русский мюзикл: my way... // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 29.

Противопоставление ему — Бармалей (Ролан Быков) — не страшный кровожадный разбойник, а скорее обаятельный, мелкий пакостник. Вместо устрашения, он вызывает скорее улыбку и сочувствие. С. А. Смагина, например, также подчеркивает эту деталь: «Новшество Быкова заключалось в том, что он переосмыслил в своей картине образ зла, которое традиционно подавалось серьезным и могущественным. Быков считал, что в ребенке нельзя воспитывать страх перед злом, перед его воплощением. Нельзя пугать ребенка с детства. Кроме того, нельзя воспитывать уважение к силе зла, что порождает рабскую психологию обывателя»¹³⁵. Столкновение Айболита и Бармалея — это не драматичное противостояние добра и зла, а скорее веселая игра, своеобразное воспитательное взаимодействие двух совершенно разных личностей. За внешней легкостью и веселым сюжетом скрывается глубокий смысл. Если внимательно прислушаться к словам Бармалея, можно увидеть в нем некую диссидентскую нотку. Его попытки «перехитрить» Айболита, его желание «догнать и перегнать» его в достижении счастья, его стремление «железной рукой» навязать всем свой виртуально идеальный мир — все это говорит о некоторых социальных парадоксах и проблемах того времени. Бармалей, по сути, становится символом тоталитарных тенденций, стремящихся к унификации и подавлению индивидуальности.

Музыкальные и танцевальные сцены решены Быковым с учетом специфики музыкального кинозрелища. В интервью режиссер обозначил важную особенность своего к ним подхода следующим образом: «Кинотанец — это кинострочка, подобная строке стиха. Танец в кино требует строчечной схемы, она укрепляется и уточняется стихом песни, стих сливается с кадром и становится органичным»¹³⁶.

Советско-болгарская экранизация сказки Андерсена в жанре киномюзикла «Русалочка» (Владимир Бычков, СССР, Болгария, 1976) следует основному сюжету, но обладает рядом особенностей, отличающих его от других интерпретаций. Можно сказать, что визуальная составляющая фильма

¹³⁵ Смагина С. А. Айболит 66 // Кинематограф для подростков и молодежи. М.: ВГИК, 2024. С. 141.

¹³⁶ Шилова И. М. На экране музыкальный фильм. М.: Союзинформ, 1984. С.35.

предвосхитила многие современные тренды в фэнтезийном кино. Музыкальное сопровождение играет ключевую роль в создании атмосферы: мелодии гармонично дополняют происходящее на экране. Особого внимания заслуживают танцевальные сцены, которые демонстрируют высокий уровень хореографии и передают внутреннее состояние героини. Сценарий, хотя и основан на сказке Андерсена, включает в себя изменения, позволяющие избежать излишней жестокости и драматизма оригинала, делая фильм более доступным для детской аудитории. Такая адаптация под специфику советского кинематографа акцентирует положительные ценности. Более того, фильм отражает эстетику советской киношколы, характерную для эпохи своего создания. В нем можно увидеть влияние традиций русской и болгарской культуры, что придает картине особый колорит и национальную окраску.

Киномюзикл «Мама» (реж. Элизабета Бостан, Румыния, Франция, СССР, 1976) можно назвать семейным фильмом, интересным и детям, и взрослым. Он бережно обращается с оригинальной сказкой Иона Крянгэ, добавляя к ней новые, неожиданные грани, не нарушая при этом ее основной идеи и очарования. Запоминающиеся песни, выразительные танцевальные номера, включая сцены на льду, — все работает на эмоциональное вовлечение зрителя. Балетные сцены, выполненные профессиональными танцорами, добавляют фильму изысканности. Музыкальное сопровождение, сочетающее в себе элементы народной румынской музыки и классических композиций, подчеркивает сказочную атмосферу. Фильм также отражает культурные особенности Румынии, с помощью декораций и народных мотивов в костюмах.

Успех фильма во многом зависел от удачного баланса между театральным представлением и музыкальным номером. Когда этот баланс нарушался в пользу чистого концертного выступления (например, в сцене катания на льду), эффект оказывался обратным — вместо вовлечения зрителя происходило очуждение. Но по большей части музыкальное полотно выстроено с учетом специфики жанра — ритмичные и темпераментные сцены меняются лиричными, а повторяющиеся лейтмотивы гарантируют запоминаемость мелодиям.

Классический сюжет, использованный в киномюзикле «Про Красную Шапочку» (реж. Леонид Нечаев, СССР, 1977), знакомый каждому с детства, переосмыслен режиссером с неожиданными поворотами. Были и другие фильмы-сказки в жанре киномюзикла, такие как «Пеппи Длинныйчулок» (реж. Маргарита Микаэлян, СССР, 1984), «Проданный смех» (реж. Леонид Нечаев, СССР, 1981) и т.д.

Стоит отметить, что в 1970-е и 1980-е годы некоторые мюзиклы начали экспериментировать с более современными стилями танца, включая джаз и современный балет. Это было связано с влиянием западной культуры, которая постепенно проникала в советское общество. Однако, несмотря на эти изменения, традиционные элементы, такие как костюмированные сцены и сатира, продолжали оставаться основой жанра.

Мюзикл «Мы из джаза» (реж. Карен Шахназаров, СССР, 1983) — свидетельство исторического и культурного контекста, в котором формировалось музыкальное искусство в СССР и странах Восточной Европы в XX веке. Действительно, кино о музыке, особенно о джазе в советской эпохе, представляет собой относительно редкий пример. Отсутствие подобных картин связано с идеологическими ограничениями того времени, когда джаз, с его импровизационностью, свободой выражения и корнями в афроамериканской культуре, часто воспринимался как буржуазное, «враждебное» советскому строю искусство. Об отношении к джазу пишет П. К. Корнев: «Даже в музыкальных кругах джаз активно осуждался и отвергался, поскольку он всегда был вызовом официальным ценностям культуры элиты»¹³⁷. Шахназаров в «Мы из джаза» воссоздает атмосферу Одессы 1920-х годов — города, всегда отличавшегося своим космополитизмом и богатой музыкальной жизнью. Фильм погружает в сложные взаимоотношения между властью и искусством, между официальной идеологией и

¹³⁷ Корнев П. К. Джаз как источник новаций в искусстве XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2009. С. 336.

подпольной культурой. Джаз (исполняемый джазовым ансамблем А. Кролла) в фильме символизирует свободу, бунтарство и стремление к самовыражению.

Шахназаров использует джазовые композиции, делая музыку неотъемлемой частью повествования, которая передает эмоциональное состояние героев и атмосферу времени. Важно отметить, что звучание джаза в фильме отражает стилистическое разнообразие этого жанра в 1920-е годы — от более мелодичных и лирических композиций до энергичных и импровизационных номеров.

В центре сюжета конфликт между мечтами героев и реальностью советской жизни. Музыка становится орудием протеста, способом выразить свои чувства и идеи в условиях цензуры и давления. Исследователи Е. В. Сальникова и К. Б. Соколов утверждают: «Парадокс состоял в том, что официальная идеология принимала только “мобилизационную” и “просветительскую” ветви массовой культуры, развлекательные и релаксирующие ветви вызывали скепсис, недоверие, осуждение. Однако именно эти ветви, прежде всего ассоциировавшиеся с “загнивающим капитализмом”, стремительно наращивали свое присутствие в социокультурном пространстве, а мобилизационные — угасали»¹³⁸. Проблемы, с которыми сталкиваются молодые музыканты, отражают реальные трудности, с которыми столкнулись многие талантливые исполнители в Советском Союзе. Показаны их борьба за возможность создавать и исполнять музыку независимо от официальной идеологии и неизбежные компромиссы, на которые им приходится идти.

В следующем фильме Шахназарова «Зимний вечер в Гаграх» (1985) основными темами становятся быстротечность славы и преемственность поколений, которые раскрываются через множество художественных приемов. Один из наиболее значимых аспектов — это использование степа (чечетки) как метафоры жизни и творчества. В этом контексте танец становится не просто элементом шоу, а способом восприятия мира.

¹³⁸ Сальникова Е. В., Соколов К. Б. Массовое искусство — это... искусство. К вопросу о терминах и подходах // Художественная культура. 2019. № 4. С. 582.

Степ-чечетка, которому обучает главный герой Беглов (Евгений Евстигнеев) своего преемника Грачева (Александр Панкратов-Черный) выступает средством самовыражения и борьбы со временем. В советском искусстве чечетка воспринималась как жанр «легкий» и даже «чуждый», что подчеркивает отчужденность Беглова от современности. Его мастерство представляет собой хрупкое наследие, которое может исчезнуть вместе с ним.

Шахназаров использует принцип «двоемирия», но делает это специфическим образом, с учетом контекста своего произведения. Если классический американский киномюзикл, как правило, разделяет пространство фильма на мир реальный и фантазийный, то в «Зимнем вечере в Гаграх», помимо реальности, герой погружается в мир воспоминаний. Будни Беглова в 1980-х показаны в приглушенных, реалистичных тонах — тесные репетиционные залы, скромная квартира, закулисы, тогда как сцены воспоминаний о молодости и выступлениях в 1950-х наполнены светом и яркими цветами.

В названии заложен ключ к пониманию картины, где «Зимний вечер» символизирует закат жизни артиста, а «Гагры» — недостижимый идеал и пик его творческой карьеры. Сочетание несочетаемого (зима в субтропиках) подчеркивает трагизм утраченного времени. Танец становится для героя последним способом преодолеть время и доказать свою творческую состоятельность.

Взаимоотношения Беглова с молодым учеником посредством танца демонстрируют преемственность мастерства и передачу жизненного опыта. В процессе обучения зритель видит эволюцию отношений героев: от механического повторения движений до понимания «куража» — особого эмоционального состояния в танце. Важное отличие от использования степа классическим американским мюзиклом состоит в способе съемки танцевальных сцен. Фред Астер требовал снимать его в полный рост, чтоб не нарушать передачу виртуозность исполнения танца, другие его американские коллеги по той же причине настаивали на съемках быстрых движений только ног в танце. В сценах же обучения Грачева Шахназаров крупные планы фокусирует не на ногах, а на лицах. Таким образом

режиссер уходит от демонстрации сложных технических элементов в пользу отражения внутреннего мира героев, их психологического состояния и трансформации в процессе обучения.

Музыка в фильме также является важным смыслообразующим элементом. Анатолий Кролл создал саундтрек, который связывает фильм с предыдущей их совместной работой с Шахназаровым «Мы из джаза», подчеркивая преемственность музыкального стиля. Музыка Кролла служит неким эмоциональным мостом между эпохами: джазовые импровизации и классические шлягеры подчеркивают ностальгическую атмосферу фильма и связь с 1950-ми годами.

Еще один киномюзикл «Карнавал» (реж. Татьяна Лиознова, СССР, 1981) рассказывает историю Нины Соломатиной (Ирина Муравьева), юной, наивной девушки из провинции, мечтающей покорить Москву и стать знаменитой актрисой. Ее мечта резко контрастирует с суровой реальностью столичной жизни. Поступление в театральный институт — задача, казавшаяся ей первоначально легкой, — превращается в настоящую гонку с препятствиями. Учеба требует огромных усилий, денег постоянно не хватает, а неразделенная любовь к красивому, но ветреному юноше (Александр Абдулов) добавляет в жизнь Нины разочарование. Фильм погружает зрителя в мир взросления, где мечты сталкиваются с жестокой правдой, и надежда часто граничит с отчаянием. Москва предстает перед Ниной не как сказочный город (как в кино 1930-х), а как суровое испытание.

Каждый музыкальный номер с участием Нины — это мини-спектакль в ее фантазии, отражение ее надежд и разочарований. Такой принцип двоемирия — реального и фантазийного — дает авторам свободу в применении музыкальных сцен. Они становятся комментариями к жизни героини, объясняя мотивацию ее действий, а также демонстрируя ее разнообразные таланты. Нина увлеченно смотрит выступления на экзамене в театральном училище и представляет себя солисткой на сцене. Удар по голове дверцей телефонной кабинки в номере

«Позвони мне, позвони» становится символическим отображением ее одиночества и неудачи в любви.

Пожалуй, особняком в репертуаре советских киномюзиклов этого времени, стоит фильм «Аплодисменты, аплодисменты...» (реж. Виктор Бутурлин, СССР, 1984). Он представляет собой драматическое погружение в мир театра и кинематографа, в душу актрисы, стоящей на распутье. Творческий дуэт Бутурлина и Мережко, используя выразительный язык кино, создал камерную драму, которая заставляет зрителя задуматься о цене творческой жизни. В центре сюжета — Лера (Людмила Гурченко), эстрадная звезда, чья жизнь представляет собой калейдоскоп из огней рампы и оваций. Однако приглашение режиссера Шевцова (Олег Табаков) ее на роль, не соответствующей ее привычному амплуа, становится вызовом. Причем это риск не только для Леры, но и для самого Шевцова, который, осознавая сложность задачи, берется за невероятно смелый эксперимент. Шевцов — фигура сложная и многогранная, он своеобразный проводник, помогающий Лере раскрыть скрытые грани ее таланта. Его взаимодействие с Лерой не лишено тонких намеков и взаимопонимания, основанного на общем уважении к искусству. Он видит в ней не просто звезду, а актрису, способную на глубокие переживания и трансформации. Зритель становится свидетелем интимного процесса творческого становления, наблюдая, как рождается роль из безграничной творческой самоотдачи актрисы.

В отличие от ранних советских мюзиклов 1930–1950-х годов, которые в значительной степени ориентировались на американские образцы, советские киномюзиклы 1960–1980-х годов представляли собой самобытное явление с уникальным стилем и почерком. Они адаптировали западные тренды к советской реальности, вплетая в сюжет специфические социальные и культурные коды. Это проявилось как в музыкальном сопровождении (с использованием народных мотивов и современных композиций), так и в характерах персонажей. А также, в общей атмосфере фильмов, которая была наполнена иронией. Более того, изучение музыкального сопровождения и хореографических постановок позволяет проследить эволюцию музыкального искусства в СССР, увидеть влияние западных тенденций и способность советских режиссеров адаптировать их под собственные

нужды и вкусы своей аудитории. При этом в отличие от американского мюзикла, в большей степени ориентированного на визуальную составляющую, в советском больше психологизма, что и является его главной особенностью.

Таким образом, можно констатировать, что в период 1960-1980 гг. жанр киномюзикла активно развивается в СССР, используя элементы других жанров. Наиболее необычным жанровым симбиозом можно назвать сближение мюзикла и психологической драмы, что нехарактерно для традиционного, американского мюзикла, но распространено в советском.

Активно используется театральная условность, создающая особый экранный феномен. Благодаря чему активно появляются фильмы со сказочным сюжетом.

Заимствуются черты из схожих жанров, например, водевиля.

Необходимо отметить и новую онтологическую черту отечественного киномюзикла, которая позволяет отмежевать киномюзиклы от общего корпуса музыкальных фильмов – выразительное движение. Частое отсутствие танцевальной составляющей в фильмах, замещается актерской условной выразительной пластикой, выразительным движением, которые, по мнению диссертанта, является ее аналогом.

В мюзиклах активно расширяется музыкальный диапазон от фольклора до джаза и рока. Кстати, это не может не коснуться и танцевально-хореографической части некоторых постановок. Обращение к джазу и року становится свидетельством активного влияния западной культуры в этот период, несмотря на довольно жесткий консервативный официальный курс.

2.3. Современный российский киномюзикл. Основные стилевые и жанровые особенности. Социокультурная специфика

Российский кинематограф на рубеже XX–XXI веков претерпел значительные изменения, и среди них особое место занимают киномюзиклы — жанр, переживающий ренессанс, пусть и не столь масштабный, как на Западе. Российские киномюзиклы, в отличие от западных аналогов, часто обращаются к наследию отечественной культуры — фольклору, классической литературе, историческим

событиям, национальным мотивам. При этом в современных киномюзиклах используется широкий спектр музыкальных стилей — от классических арий и народных песен до современного попа, рока и даже рэпа. Это позволяет достичь синтеза традиций и современности.

В современных фильмах стремление к зрелищности и масштабным постановкам, взятое из западных образцов, стало доминирующим. Это, однако, сопряжено с некоторыми трудностями. Поскольку зрелищность как доминирующая черта никогда не являлась органичной частью традиций русского кинематографа, попытки слепо копировать западные модели не всегда оказываются удачными. Также сложность переноса западного опыта связана с отсутствием отечественных известных актеров, обладающих вокальными и танцевальными данными.

По сути, современный киномюзикл стремится на этом этапе обрести форму традиционного западного киномюзикла, правда, с учетом национальной специфики и определенной стилистики, принятой на современном этапе развития кинематографа. Одно из эстетических отличий от множества работ (не всех) предыдущего этапа это попытка сочетания реализма и условности. Наиболее сложная эстетическая задача, решаемая различными способами.

В последние годы наблюдается тенденция к созданию оригинальных сценариев, отражающих современные реалии и проблемы российского общества. Однако перед ними стоят и вызовы, связанные с необходимостью найти баланс между традициями и современностью, между масштабностью замыслов и бюджетными ограничениями.

Возвращение киномюзикла на отечественный киноэкран связано с фильмом «Стиляги» Валерия Тодоровского в 2008 году. Режиссер в картине исследует феномен советской молодежной субкультуры 1950-х годов. Картина сочетает элементы мюзикла, мелодрамы, социальной драмы и сатиры, создавая запоминающийся образ эпохи. Действие разворачивается в Москве, в атмосфере строгого послевоенного времени, когда идеология социалистического реализма проникала во все сферы жизни, задавая строгие рамки поведения и мышления.

Центральными фигурами фильма являются «стиляги» — молодые люди, отвергающие серую однообразность и скучную бытовую реальность, выражая себя через яркую, вызывающую одежду, запрещенную западную музыку (джаз, рок-н-ролл) и энергичные, провокационные танцы. Мы видим, как они сталкиваются с непониманием старшего поколения, представленного в фильме консервативными родителями, строгими преподавателями и непримиримыми представителями правоохранительных органов. Это противостояние воплощает конфликт поколений, характерный для многих эпох, но особенно ярко выраженный в послевоенном Советском Союзе, где молодежь стремилась к свободе самовыражения, а власть к контролю и унификации. Возможность проявления — метафора стремления к индивидуальности, к собственному «я», в условиях тоталитарного общества, стремящегося стереть любое проявление нестандартности. Конфликт поколений представлен как сложный диалог, где каждая сторона имеет свои мотивы и взгляды. Фильм показывает, как исторический контекст послевоенного времени влияет на формирование идентичности у молодых людей.

Музыка играет ключевую роль в повествовании фильма, хотя, как и положено в мюзикле, является равной частью со всеми остальными средствами. Композиции, написанные специально для фильма, а также использование классических джазовых и рок-н-рольных мелодий создают музыкальное полотно, отражающие дух времени, отсылая также ко времени нынешнему. Н. Ю. Спутницкая отмечает: «Танцевальные сцены являются важным элементом сюжета, показывая способы самовыражения и сопротивления стиляг. Стилистика чрезвычайно условна — это красивая музыкальная сказка о контркультурных механизмах. Эксперимент удался: стилизованный город, гипертрофированный конфликт, яркие гламурные образы, органичный переход от диалога к музыкальному номеру. Противостояние личности серой массе — лишь повод для эмоциональной разрядки в музыке»¹³⁹.

¹³⁹ Спутницкая Н. Ю. Социальные и гендерные конфликты в кинематографе Валерия Тодоровского // Телекинет. № 2. 2019, сентябрь. С. 32–37.

Можно согласиться с автором, что особая стилизация реалистического пространства, превращенного в живописное, художественное пространство (в том числе с помощью компьютерной графики) создает возможность для перехода от бытовой истории к танцу и музыке. Именно здесь человек может говорить, вести себя так как в жизни, а затем начать петь и танцевать и его танец не будет контрастировать с окружающим пространством.

Динамичные танцевальные и пластические номера органично вплетаются в нарратив, являясь неотъемлемой частью эмоционального воздействия на зрителя.

Валерий Тодоровский столкнулся с парадоксальной ситуацией: в современном российском кинематографе отсутствовал опыт создания мюзиклов, не хватало композиторов, способных писать настоящие кинохиты. Рассмотрение вариантов использования архивных записей музыки 1930–1950-х годов, музыки, которая, предположительно, была популярна среди стилиг, также не увенчалось успехом. Проблема заключалась в том, что у стилиг не было собственно «своей» музыки — их музыкальная культура была преимущественно заимствована из-за рубежа, и создание современного российского мюзикла на основе старых американских песен показалось Тодоровскому нелепым и искусственным решением. Рок-музыкант Евгений Маргулис предложил режиссеру обратить внимание на наследие русского рока 1980-х годов. Это предложение стало поворотным пунктом в работе над фильмом. Авторы «Стилиг» приобрели права на использование нескольких композиций русского рока, но перед ними встала новая задача — органично вписать эти песни в повествование фильма, превратив их в неотъемлемую часть драматургии. Простое исполнение песен не подходило: требовалось превратить их в полноценные элементы сюжета, рассказывающие историю героев. Для этого тексты многих песен были переработаны, адаптированы под контекст фильма, сохранив при этом их эмоциональную насыщенность и музыкальность. В итоге музыкальное сопровождение «Стилиг» представляет собой своеобразный микс из хитов русского рока, переосмысленных в джазовых и рок-н-рольных аранжировках.

Несмотря на возможность открытого выражения своей политической позиции в российском киномузикле 2010-х годов широко использовались средства, чтобы косвенно, «между строк», рассказывать о темах и событиях, которые напрямую обсуждать было не принято. Музыкальные номера и танцевальные сцены не просто сопровождали сюжет, а несли в себе скрытый смысл, дополняя и усиливая эмоциональное воздействие на зрителя. Песни и танцы служили мощным инструментом передачи подтекста, позволяя кинематографистам выразить то, что прямо озвучить было бы невозможно. Таким образом, киномузикл стал своеобразным эзоповым языком для обсуждения деликатных или полузапретных общественных тем.

Выразительным примером такого подхода кинематографистов является фильм «Доктор» (реж. Владимир Панков, Россия, 2012), который представляет собой социальную притчу о России. Смесь трагического и комического, реалистичного и гротескного делают экспрессивную сатиру автора сложным мюзиклом, в очередной раз доказывая, что киномузикл не обязан быть развлекательным и с помощью своих средств может говорить на сложные и неоднозначные темы. Перед зрителем разворачивается серия взаимосвязанных историй, рисующих реалистичную картину жизни в типичной районной больнице, с ее проблемами, безысходностью и отчаянием как пациентов, так и врачей.

Однако эстетическое решение здесь несколько иное в отличие от «Стиляг». Здесь используются вставки театрализованных условных сцен в обычное реалистическое повествование, кроме того, в этот момент часто используется закадровый голос, а порой и сам визуализированный рассказчик из будущего, что создает, в том числе, «остраняющий эффект». «Остранение»/«очуждение» в данном случае работает, используя приемы Б. Брехта: разрушение «четвертой стены» с помощью авторских комментариев, зонги (музыкально-танцевальные номера). И добавляется постоянный переход от реалистического пространства к условному и обратно.

Трагедия и юмор, пение, танцы, театрализованные сцены, гротескные образы и эпатажные диалоги отражают сложность художественного режиссерского

замысла. Через гротеск и гиперболу режиссер выражает острую социальную критику, демонстрируя суровую реальность российской медицины в провинции. Фильм показывает внутренний кризис людей, их боль и отчаяние, скрытые за повседневностью провинциальной жизни.

Структура фильма напоминает многоактный мюзикл, действие которого разворачивается в некоем российском безвременье. Время словно застыло в провинции, где царят свои особые законы и ритмы жизни. Сюжет строится вокруг молодого хирурга, который сразу после окончания института отправляется в село Барятино. Фильм показывает жизнь медиков со всеми ее сложностями: от нехватки медикаментов и несоответствия оснащения современным требованиям до сложных случаев и отношений с пациентами. Элементы мюзикла вплетаются в реалистическое изображение провинциальной жизни: музыка и песни не просто сопровождают действие, а становятся неотъемлемой частью рассказа, выражая эмоции героев, подчеркивая напряжение и раскрывая их внутренний мир. Такой своеобразный язык кино позволяет автору раскрыть тему человеческой жизни и выживания в сложных условиях.

Фильм «Самый лучший день» (реж. Жора Крыжовников, 2015), представляющий коктейль из русской действительности, «сдобренный» водкой, песнями и нескончаемым потоком курьезных ситуаций, также обращается к жизни в регионах России, но уже в более развлекательной манере. Режиссер, следуя своему фирменному стилю, погружает зрителя в атмосферу шумных застолий, где рюмки переливаются, песни льются рекой, а смех перемежается с неловкими моментами, которые то и дело вызывают улыбку.

Центральный персонаж — Петя Васютин (Дмитрий Нагиев), провинциальный полицейский, борющийся с зависимостью от алкоголя. Он добился значительного успеха, продержавшись полгода без спиртного. За это время он успел наладить жизнь, но появление столичной певицы Алины (Ольга Серябкина) резко меняет жизнь Пети. Алина не только возвращает его к бутылке, но и втягивает в бурный роман. Это приводит к целой череде комических ситуаций, которые ставят под угрозу его отношения, карьеру и саму жизнь.

Музыка в фильме «Самый лучший день» занимает центральное место в формировании его атмосферы и юмористического контекста. В этом фильме можно услышать популярные российские поп-хиты («Зеленоглазое такси», «Самый лучший день»). Эти музыкальные произведения создают комическое настроение и служат фоном для развития сюжета.

Характеризуя эстетические решения этой работы необходимо отметить, что в ней музыкально-хореографические номера погружаются прямо в «сырую» реальность. А «остраняющим» приемом служит активный кинематографический дискурс. Так, например, в сцене на бензоколонке танец девушек дается с помощью такой же «танцующей камеры»: короткого клипового монтажа, использующего различные острые ракурсы, ритмически соответствующего звучащему музыкальному такту. А превращение обычного пространства в художественное (кроме операторской репрезентации) дается опять же реалистическими средствами: контровая съемка и с помощью брызг воды из шланга, которые, благодаря световому потоку, создают особую бликующую среду. Это еще один современный способ создания основы для совмещения реализма и условности на экране.

Киномюзикл «Мифы» (реж. Александр Молочников, Россия, 2017) представляет собой ироничный альманах, где юмор чередуется с неожиданными поворотами сюжета и острыми социальными комментариями. Действие разворачивается в роскошных интерьерах на фоне узнаваемой столичной архитектуры, создавая яркий контраст между внешним блеском и внутренней пустотой, царящей в мире героев. Музыкальные и танцевальные сцены наряду с диалогами и узнаваемыми типажамы составляют картину современного мифа о московской богеме. Стилистически этот мюзикл решен в духе «Стиляг» — музыкально-хореографические номера происходят в реалистическом, но, как правило, замкнутом пространстве (порой, это сцена), позволяющем развернуться условному музыкально-хореографическому действию.

О франшизе «Лед» (реж. Олег Трофим, Россия, 2017) хотелось сказать отдельно, характеризуя ее эстетическое своеобразие. В фильме присутствуют

номера, характерные для традиционного киномюзикла: например, сцена в тренеровочном зале, куда хоккеист Саша Горин (Александр Петров) привозит получившую травму фигуристку Надю Лапшину (Аглая Тарасова) для реабилитации. Сцена «Делай как я» по своему построению абсолютно традиционная для мюзикла: звучит песня персонажа, даже присутствуют танец персонажа и своего рода подтанцовка других посетителей зала. Кроме этого, эпизод имеет яркую кинематографическую репрезентацию: полиэкранный ракурс, активное монтажное построение.

И вместе с этим, в картине присутствуют сцены, которые можно отнести к эксперименту в рамках жанра. Отчасти это напоминает стилистику упомянутого фильма «Доктор», но в другом эстетическом ключе. Например, такой сценой становится потеря сознания фигуристки после полученной травмы. Обморок представлен в виде метафоры проваливания под лед и попадания в темные воды беспомощности, снятой в рапиде. Причем сама героиня обернута в полотно, движения которого весьма фотогенично выглядит на экране. Затем она оказывается на больничной каталке, двигает губами в момент звучания песни, и далее начитается своего рода танец предметов, рук, держащих медицинские инструменты. С одной стороны, это можно назвать выразительным движением, но с другой — это именно монтажная кинорепрезентация музыкально-хореографического, которая вовлекает в образную систему живое и неживое. Конечно, как такового нового в клиповой эстетике нет, но это именно специфический кинематографический прием, говорящий о развитии выразительности внутри жанра музыкального фильма и, в частности, киномюзикла. Подобное решение присуще именно современным формам.

Кроме эстетического решения картины, необходимо отметить тот факт, что она стала важным событием в российском кинематографе, который на протяжении долгого времени искал свою тематику. С середины 1960-х годов в общественном сознании утвердилась аксиома, что лед принадлежит русским, наряду с такими культурносоциальными явлениями, как балет, освоение космоса и военные победы. В этом контексте фигурное катание стало не просто видом спорта, а символом

национальной идеи, олицетворяющей русский характер, стремление постигать и преодолевать все преграды.

Интересно, что еще Вирджиния Вульф в своем романе «Орландо» (1928) предвосхитила данную тему, введя в повествование образ дочери российского посла Саши, которая с грацией выписывает пируэты на льду. Этот образ стал своеобразным предвестником того, как фигурное катание будет восприниматься в российской культуре — как нечто большее, чем просто спорт, как искусство, которое требует от исполнителя не только физической силы, но и эмоциональной глубины. К сожалению, в советский период отечественный кинематограф не смог создать ни одного качественного фильма о фигуристах, за исключением, возможно, мюзикла «Серебряное ревю» (реж. Владимир Гориккер, СССР, 1982). В последние годы российское кино активно ищет свою генеральную идею, и, как оказалось, тематика спорт-фильмов стала той самой находкой.

Формула спортивного фильма универсальна: одаренный герой, часто из провинции, несмотря на трудности, достигает успеха. Важным элементом является фигура тренера — требовательного, но доброго человека, который помогает подопечному раскрыть весь его потенциал. Их отношения, как правило, полны противоречий, но, в конечном счете, герой добивается высоких результатов.

Киномюзикл «Лед», созданный режиссером Олегом Трофимом, был выпущен в преддверии Олимпиады-2018, что не случайно, ведь подобные фильмы часто служат информационной поддержкой для крупных спортивных событий, как, например, «Чемпионы» (реж. Алексей Вакулов, Артем Аксененко, Дмитрий Дюжев, Эмиль Никогосян, Россия, 2014) накануне Олимпиады в Сочи. Сюжет «Льда» рассказывает о современной фигуристке, которая преодолевает множество трудностей на пути к успеху. «Лед» стал своего рода отражением современного общества, в котором преобладают индивидуализм и стремление к успеху, порой за счет личных жертв. В. Ф. Познин обращает внимание, что «драматургия такого рода картин нередко выстроена по голливудским стандартам: протагонист, одержимый поставленной целью, преодолевает одно за другим препятствие на пути к своей цели и в итоге становится всенародным любимцем, пожиная плоды

своей победы. Но если голливудский герой борется с преступниками, завистниками и различными объективными обстоятельствами, то герой российских картин в основном преодолевает трудности, связанные с ограничивающими инициативу законами и требованиями, отчего порой создается впечатление, что достижения и победы осуществлялись в Советском Союзе вопреки не очень умному руководству и догматизму системы»¹⁴⁰.

Авторы, похоже, намеревались создать нечто вроде фильма-клипа, где каждая крупная сцена будет восприниматься как отдельный, самостоятельный номер. «Одним из востребованных жанров в интернет-пространстве являются видеоклипы как отдельная субкультура, — пишет Н. И. Утилова, — форма которых опирается на эстетику кинематографа, видеоигр, условность театрального зрелища и мозаично сочетает фрагменты концертного исполнения одной и той же песни с постановочными сценами. Синтез этих составляющих породил свою условность и свои художественные приемы»¹⁴¹. И, действительно, отдельные сцены были срежиссированы как самоценные. Однако, в итоге фильм не сложился в единое целое, а стал набором отдельных сцен, часть из которых удачные, а часть — нет.

Однако «Лед 2» (реж. Жора Крыжовников, Россия, 2020), являясь сиквелом «Льда», предлагает иной подход к музыкальному повествованию. Вместо оптимизма и радости здесь мы сталкиваемся с эмоциональной пустотой, с попыткой выразить глубокое чувство потери, разочарования и, как следствие, поиска себя. Музыка в таком контексте становится не просто украшением, а частью драматургии, помогающей раскрыть внутренний мир героев. В сущности, этот подход становится продолжением предыдущей работы, но с большей степенью включенности музыкально-пластической части в драматургию фильма. Отчасти это достигается за счет тщательного подбора музыкального материала. Выбор выпавшего на долю героев музыкального сопровождения — целенаправленное сочетание композиций, отражающих их внутреннее состояние на каждом повороте

¹⁴⁰ Познин В. Ф. Становление российского жанрового кино в начале XXI в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 13. 2023. № 3. С. 543.

¹⁴¹ Утилова Н. И. Музыкальная сфера видеоклипов в мультимедийном пространстве // Вестник ВГИК. 2023. Т.15. № 1 (55). С. 93.

сюжета. Звучащие в фильме песни — это знакомые многим поколениям отечественные хиты от культовой «Прекрасное далеко» до энергичной «Нас не догонят». Каждая песня в специальной аранжировке приобретает новое звучание, адаптированное к стилистике фильма, и передает эмоциональное состояние персонажей.

В наше время в развитии отечественного мюзикла происходят существенные изменения. Ранее композиторы сочиняли оригинальные саундтреки, которые приобретали популярность благодаря самому мюзиклу. Сегодня же наблюдается обратная тенденция: создатели мюзиклов активно используют уже существующие, преимущественно знакомые мелодии, чтобы вызвать эмоциональный отклик у взрослой аудитории. Такой материал мгновенно вызывает воспоминания о детстве, юности, важных событиях в жизни. Этот подход создает эмоциональный резонанс, значительно усиливающий воздействие сцены на зрителя. Также это способ с помощью знакомых мелодий создать ощущение ностальгии и уютной атмосферы, погрузить зрителя в определенную эпоху и наполнить действие узнаваемым колоритом. Использование известных саундтреков стало отличительной чертой многих современных мюзиклов, подтверждая эффективность и популярность у широкой аудитории обращение к модификации жанра в джукбокс мюзикл.

Фильм «Лед 3» (реж. Юрий Хмельницкий, Россия, 2024) представляет собой фактически ремейк первого фильма трилогии «Лед». Возвращение к истокам замыкает цикл одними и теми же ключевыми сюжетными арками. Трилогия, таким образом, приобретает форму своеобразного символического круга, иллюстрирующего нелинейность пути к достижению мечты и стойкость человеческого духа перед лицом непреодолимых, казалось бы, препятствий. В «Лед 3» мы вновь наблюдаем борьбу главной героини за восхождение на вершину спортивного олимпа, но на этот раз контекст изменен. Первая часть трилогии сосредоточилась на романтическом подъеме и пути к спортивной победе, переплетенной с личными драмами. Вторая часть исследовала более сложные отношения, новые вызовы и психологические препятствия. Третий фильм, замыкая круг, возвращает нас к начальным мотивам — мечте о победе, изнурительных

тренировках, неизбежных травмах и трагедиях, которые ставят под сомнение возможность достичь цели.

Отдельным явлением в современном отечественном кинематографе становятся киносказки, снятые в жанре мюзикла, представляющем собой сплетение традиционных форм с инновационными решениями. Авторы создают новые, оригинальные интерпретации, часто переосмысливая знакомые сюжеты под углом зрения современной морали и социальных реалий. П. Ю. Зернова в этом контексте подмечает: «Учитывая определенную наивность и во многом пафосную идеологичность образов кинопроизведений для советских зрителей, особенно младшего возраста, киносказка старого формата оказалась нерелевантной в рамках культуры XXI века»¹⁴². Использование современных музыкальных инструментов и стилей привносит свежесть и динамизм в современный сказочный киномюзикл, не утрачивая при этом аутентичности. Важно отметить, что в некоторых проектах звуковое оформление создает атмосферный эффект, подчеркивающий магию и волшебство сказочного мира. Целевая аудитория таких фильмов — широкий семейный круг. Российские сказки-киномюзиклы часто выступают как своеобразный инструмент продвижения национальной культуры и традиций, они знакомят детей с фольклором, историей и обычаями разных регионов России, формируя у них чувство патриотизма, прививая любовь к родной стране.

Российский фильм «Бременские музыканты» (реж. Алексей Нужный, Россия, 2023) представляется попыткой переосмыслить классический советский мультфильм, создав на его основе лайв-экшен¹⁴³ мюзикл, предлагающий знакомую историю через призму современных музыкальных.

В сказочном пространстве мюзикл, особенно его традиционная форма, выглядит весьма органично. Любая песня, танец с их поэтической условностью,

¹⁴² Зернова П. Ю. Модернизация фольклорных канонов в отечественных киносказках XXI века // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 1 (55). С. 80.

¹⁴³ Анимационно-игровой фильм (*англ.* Live-action animated film) — кинематографический жанр, который сочетает в себе игровое кино с анимацией. Проекты, которые являются как игровыми, так и компьютерными анимационными, как правило, имеют вымышленных персонажей или фигур, представленных членами актерского состава через захват движения, а затем анимированных и смоделированных аниматорами.

вплетенные в реалистический нарратив, по сути, и есть основа данного жанра. Киносказка в силу своей поэтической, условной природы в настоящее время становится благодатной почвой для развития киномюзикла в его традиционной форме, соединяющей мир театрализованный и бытовой.

В «Бременских музыкантах» драматургическая составляющая самым непосредственным образом влияет на музыкальное решение картины.

Фильм отходит от традиционной интерпретации сказки братьев Гримм, и от версии, представленной в мультфильме Юрия Энтина и Василия Ливанова. Вместо прямого ремейка, мы получаем свободную адаптацию, в которой прослеживаются параллели с другими произведениями, в первую очередь с «Оливером Твистом» Диккенса. Это проявляется в образе Атаманши (Мария Аронова), которая превращается не просто в разбойницу, а в своего рода женский аналог Фейгина, лидера группы беспризорников, занимающихся мелкими кражами. Подобный сдвиг в сюжетной линии привносит в сказку оттенок социальной драмы, хотя и не получает глубокой проработки. Авторы фильма использовали знакомые мелодии из мультфильма, однако осовременили их аранжировку. Переходы от оригинального жанра к хип-хопу, электронике и другим стилям — смелый эксперимент, но такой подход может разочаровать поклонников классического звучания, которые ждут более точного воспроизведения любимых мелодий. Стоит отметить, что фильм пытается интегрировать современные реалии в сказочный сюжет. Это проявляется не только в музыке, но и в одежде, и в поведении персонажей.

Анализируя развитие отечественного киномюзикла необходимо отдельно выделить телемюзиклы Константина Эрнста («Старые песни о главном», «Золушка», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «За двумя зайцами» и т.д.), транслирующиеся на Первом канале более четверти века. Их неизменный успех обусловлен сложным переплетением факторов, начиная от продуманной стратегии продвижения и заканчивая пониманием зрительских ожиданий. «Новогодние киномюзиклы представляют собой истории с элементами юмора и легкой иронии,

основанные на узнаваемых образах и ситуациях», — утверждает Д. А. Журкова¹⁴⁴. Секрет их долголетия кроется в умении каждый год предлагать свежий, актуальный, но при этом понятный и комфортный продукт для широкой аудитории.

В начале своего образования мюзиклы Эрнста реактуализировали советскую действительность. Они избегают острых социальных или политических тем, предпочитая позитивную, праздничную атмосферу, нацеленную на семейный праздничный просмотр. Это важный аспект их успеха — мюзиклы стали своего рода семейной традицией, неотъемлемой частью новогодних праздников для миллионов зрителей. Сюжетные линии часто включают в себя переплетение классических советских фильмов с современными реалиями, что позволяет привлечь как детскую, так и взрослую аудиторию. Эрнст намеренно приглашает популярных артистов различных жанров — от эстрадных певцов и актеров театра и кино до телеведущих. Это создает эффект синергии, привлекая внимание поклонников каждого из участников. Детальная постановка номеров, сочетание песен, танцев и актерской игры позволяют создать запоминающееся зрелище. Коммерческий успех мюзиклов обусловлен, в первую очередь, их огромной телевизионной аудиторией.

И о последнем киномюзикле, о котором хотелось бы сказать в данной работе — это «Пророк: история Александра Пушкина» (2025). Фильм, как и многие современные российские кинопроекты, демонстрирует явное стремление подражать западным образцам при создании зрелищных киномюзиклов. Однако подобный подход в корне противоречит самой сути отечественного кинематографа, в том числе, и киномюзикла. Исторически сложилось так, что сила отечественного кино заключалась не в грандиозных масштабах и эффектных шоу, а в психологизме, умении погружаться в нюансы человеческой души, в многослойных метафорах, которые заставляют зрителя задуматься. А также в

¹⁴⁴ Журкова Д. А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // Художественная культура. 2020. № 2. С. 282.

острой, зачастую иронии, позволяющей взглянуть на себя и окружающий мир с критической точки зрения.

Попытка представить биографию Александра Сергеевича Пушкина в формате эффектного шоу, напоминающего такие западные хиты, как «Мулен Руж» / «Moulin Rouge!» (реж. Баз Лурман, комп. Крэйг Армстронг, Австралия, 2001), «Величайший шоумен» / «The greatest Showman» (реж. Майкл Грэйси, комп. Джон Дебни, Джозеф Трапанезе, США, 2017), «Ла-Ла Лэнд / La La Land» (реж. Дэмьен Шазелл, США, Гонконг, 2016) и т.д., представляется контрпродуктивной. Ведь такой подход не дает возможности раскрыть истинную глубину личности великого поэта, показать всю сложность и противоречивость его натуры. Поверхностное изображение жизни Пушкина, представленное в форме развлекательного мюзикла, не позволяет зрителям по-настоящему прочувствовать его трагедию и гений.

«Пророк» будто боится отпугнуть зрителя излишней сложностью и интеллектуальной глубиной, авторы ленты скользят по поверхности исторических фактов, не углубляясь в их суть, не пытаясь разобраться в сложных взаимосвязях между событиями и людьми. В результате получается не полноценное исследование жизни и творчества Пушкина, а лишь беглый пересказ известных биографических эпизодов. Создается впечатление, что авторы фильма поставили перед собой задачу создать легкое, развлекательное зрелище, ориентированное на широкую аудиторию, и в погоне за кассовым успехом пожертвовали глубиной и содержательностью. Эта поверхностность проявляется во всем, начиная от диалогов и заканчивая характерами персонажей. Реплики лишены живости и остроты, авторы фильма прибегают к упрощениям, что приводит к ощущению недостоверности.

Пушкин предстает перед нами не как сложная, противоречивая личность, раздираемая внутренними сомнениями, а как некий, лишенный глубины, романтический герой. Дантес изображен злодеем-карикатурой, лишенным каких-либо мотивов, кроме зависти и подлости, а Наталья Гончарова — наивной и безвольной жертвой обстоятельств. В результате мы видим не живых людей, а картонные фигуры.

Особенно заметна эта поверхностность в трактовке исторических событий. Ключевые моменты биографии Пушкина, такие как его участие в декабристском движении, его сложные отношения с властью, его дуэль с Дантесом, представлены в фильме упрощенно и схематично. Авторы не пытаются разобраться в политических и социальных контекстах эпохи, не анализируют причины и последствия этих событий, а просто констатируют их как некие факты. В результате зритель остается в неведении относительно того, что на самом деле происходило в то время и почему все произошло именно так, а не иначе.

Однако картину «Пророк: история Александра Пушкина» можно рассматривать как попытку создать исключительно развлекательный киномузикл, в котором сам герой имеет не первостепенное значение, а является поводом собрать вокруг своего имени масштабное действие. В таком современном подходе исследование глубины личности Пушкина действительно не является необходимым. Великий поэт предстает перед зрителями как новый, современный медийный герой, который, отражает реалии нашего времени (постоянно декларируется стремление к свободе, а власть трактуется как тирания). В этом случае очевиден выбор одного из самых медийных отечественных актеров-современников Юры Борисова на главную роль: выбор, в частности, связанный с тем, что Борисов, находится на пике популярности после выхода фильма «Анора / Anora» (реж. Шон Бэйкер, США, 2024).

Тем не менее, полноценным киномузиклом данную ленту назвать тоже сложно, поскольку в фильме недостаточно танцевальных и музыкальных номеров, а существующие в большинстве не интегрированы в общую канву произведения. При этом необходимо отметить, что первая треть ленты идеально соответствует заявленному жанру: здесь и динамичное движение камеры, и постановка мизансцены, и смелые музыкальные эксперименты (например, читающие рэп лицеисты).

Создатели этого фильма используют два подхода: особую стилизацию реальности, превращая его в живописное пространство и вставки театрализованных условных сцен.

Все это в первой трети фильма создает неповторимое ощущение особой художественной выразительности, присущей именно киномюзиклу: музыкальные эпизоды иллюстрируют внутренние конфликты героев, их отношения друг к другу или отражают общее настроение сцены. Музыка, поэзия, выразительное движение, масштабные номера и сюжетные повороты сливаются в одно целое, работая на общую драматургию картины и эмоциональное вовлечение зрителя.

Сюжет в первой части «Пророка» не просто обрамляет танцевальные и музыкальные сцены, а вырастает из них, развиваясь и трансформируясь благодаря их художественному наполнению. Создателями учтены специфика музыкальных номеров, их длительность, эмоциональный заряд и их влияние на развитие драматургии не только непосредственно каждого из номеров, но и первой части произведения в целом.

Еще важнее, что в первых сорока пяти минутах авторы четко следуют концепции «двоемирия», одной из важнейших характеристик структурного образования киномюзикла. В «Пророке» весьма удачно пространство распределено на реальный мир и условный, стилизованный под театральное представление, где герои поют и танцуют. Переходы между этими мирами выполнены незаметно для зрителя, за счет чего достигается ощущение эмоционального аттракциона, соответствующего динамике повествования.

В первой трети авторы явно вдохновлялись творчеством База Лурмана и Дамьена Шазелла. Одна из важных отличительных характеристик творчества этих режиссеров — это акцент на музыкальных номерах. Даже если их фильмы не является киномюзиклом в чистом виде («Великий Гэтсби / *The Great Gatsby*» (реж. Баз Лурман, комп. Крэйг Армстронг, Австралия, США, 2013), «Вавилон / *Babylon*» (реж. Дэмьен Шазелл, США, 2022), «Ромео + Джульетта / *Romeo + Juliet*», США, Мексика, Австралия, Канада, 1996, «Одержимость / *Whiplash*», США, 2013), музыкальные вставки влияют на восприятие действия зрителем, а иногда даже и непосредственно на сюжет. Например, в «Великом Гэтсби» и «Вавилоне» музыкальные фрагменты и танцевальные сцены пронизаны духом времени, погружая зрителей в мир 1920-х годов, а в мелодраме «Ромео + Джульетта»

музыкальное и пластическое наполнение подчеркивают вневременное пространство в адаптации пьесы Уильяма Шекспира. Полноценный мюзикл Шазелла «Ла-Ла Ленд» идет еще дальше, используя музыку не только для создания определенного настроения и стилизации эпохи, но для продвижения сюжета. В отличие от этого, во второй части «Пророка» музыкальные номера часто выглядят как нечто изолированное от общего контекста. Это приводит к тому, что их воздействие на зрителя оказывается значительно ослабленным: зрители воспринимают фильм скорее как набор отдельных сцен и музыкальных фрагментов, чем как единое художественное произведение.

Кроме того, в последние полтора часа отсутствие выразительных хореографических сцен делает фильм недостаточно динамичным для заявленного жанра мюзикла: музыкальные номера не служат катализатором для развития сюжета и раскрытия персонажей, а воспринимаются как нечто второстепенное. Во второй части «Пророка» танцы используются крайне редко и только в качестве декоративной вставки, не относящейся непосредственно к арке истории, за счет чего пластическое движение в постановке больше не выполняет роль невербального языка, не дополняет и не расширяет смысл песенных текстов, как это было в первой части картины. «Пророк» остается на уровне, где музыка и танец существуют скорее, как отдельные элементы, нежели как важные компоненты единого повествования.

Это происходит отчасти, потому что авторы используют популярные художественные средства, не вдаваясь в специфику их выразительных возможностей. В своей статье киновед С.А. Смагина¹⁴⁵ исследуя образ рок-музыканта в современном российском кино, акцентируя внимание на том, что этот знаковый персонаж начинает активно проявляться в перестроечное время. Именно в этот период происходит трансформация социально-политических, культурных и нравственных парадигм, что, в свою очередь, создает благоприятные условия для появления новых героев, которые олицетворяют стремление к переменам и бунту

¹⁴⁵ Смагина С.А. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2024. Том 16. № 2. С.81.

против устоявшихся норм. В фильме «Пророк» представлен современный бунтующий герой, который также выражает свои желания и протест через музыку. Однако на этот раз вместо традиционного рок-звучания он обращается к рэпу — музыкальному стилю, который выделяется быстрой рифмованной речью, тесной связью с поэзией и сложными ритмическими структурами.

Важно отметить, что рэп, как и рок-музыка, служат формами выражения несогласия с мейнстримом и представляют собой альтернативу официальной культуре. Использование рэпа в первой части фильма «Пророк» оправдано, так как здесь он создает контраст между сообществом молодых лицеистов и устоявшимися нормами общества. Также как уместен рэп и во время вызова, брошенного Пушкиным столичной богеме на вечеринке. Такое решение выглядит свежо и эффектно, поскольку сочетает в себе популярный западный музыкальный стиль с работами отечественных кинематографистов, которые активно работали в эпоху перестройки. Похожее решение можно наблюдать в картине «Гамильтон / Hamilton» (реж. Томас Каил, США, 2020), в которой авторы обратились к рэпу чтоб рассказать историю одного из американских отцов-основателей Александра Гамильтона. В своем кино-спектакле Томас Каил и сценарист и композитор Лин-Мануэль Миранда с помощью рэпа, R&B и т.д. представляют непростую историю основания своей страны, соединяя ее с современностью. «Гамильтон» демонстрирует, как идеалы, заложенные отцами-основателями, могут быть интерпретированы и применены в нынешних условиях, когда вопросы экономики и власти по-прежнему вызывают острые дискуссии в американском обществе. За счет чего произведение не только вызывает интерес к истории, но и попадает в современный нерв американской культуры. «Пророк», к сожалению, отличается в этом смысле более поверхностным подходом.

Во второй части фильма, когда разгорается спор между Пушкиным и Бенкендорфом, авторы «Пророка» пытаются вновь применить успешный прием с рэпом, но делают это неуместно. В этом эпизоде Пушкин приходит с просьбой и выглядит довольно слабым на фоне своего оппонента Бенкендорфа (Сергей Гилев), чей рэп звучит более сильно и убедительно. С точки зрения постановки и

визуального оформления сцены, она практически полностью повторяет первую рэп-сцену, но бунт в ней быстро оборачивается поражением героя в «баттле». Это создает определенный диссонанс у зрителей, которые могут почувствовать несоответствие между ожиданиями и реальным развитием событий. Неудачное использование художественных средств в данном контексте приводит к тому, что зритель не может полностью воспринять задумку авторов, поскольку бунтующий дух, который был ярко выражен в первой части, здесь теряется и заменяется ощущением поражения. Выбор рэпа в первой части соответствовал контексту сцены и внутреннему состоянию героев, а во второй привел к художественному разрыву, который сбивает зрителя.

Американский исследователь, специализирующийся на анализе различных киножанров, в том числе киномюзиклов, Рик Олтман¹⁴⁶ в своем фундаментальном исследовании приходит к важному выводу о том, что авторы фильмов, создавая произведение в рамках определенного жанра, фактически устанавливают некий негласный договор со зрителем. Как отмечает В.Ф. Познин: «Этот договор подразумевает, что авторы стремятся выполнить ожидания аудитории, которые формируются на основе жанровых традиций и характеристик»¹⁴⁷.

В «Пророке» авторы придерживаются стандартной структуры мюзикла только в течение первых сорока пяти минут, что позволяет зрителям погрузиться в атмосферу жанра. При этом, заявив в качестве темы фильма биографию Александра Пушкина, создатели лишь поверхностно касаются исторических фактов, не углубляясь в раскрытие личности великого русского поэта. Этот подход приводит к тому, что, несмотря на наличие отдельных удачных моментов в фильме, возникает конфликт между формой и содержанием, а также несоответствие выбранной стилистики, несмотря на то, что жанр мюзикла может предполагать разговор о сложном с помощью простых средств.

¹⁴⁶ Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

¹⁴⁷ Познин В.Ф. Становление российского жанрового кино в начале XXI в. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 13, no. 3 (2023). С. 538.

В результате такого разрыва восприятие произведения становится затрудненным: создание эффектного мюзикла, который бы передал всю глубину и красоту русской поэзии, оказывается, неудачным. Вместо этого, в погоне за «мюзикловой» эффектностью, происходит отход от исконно национальных традиций, а также от сильных сторон русской культуры, включая поэзию Пушкина. В результате, фильм не воспринимается как целостное произведение, а, скорее, как набор разрозненных элементов, которые не соединяются в единую гармоничную картину. Этот конфликт ярко отражает современные тенденции в отечественном кино, где национальные идеи и западные влияния сталкиваются, создавая определенный диссонанс.

Таким образом, характеризуя современное состояние отечественного киномюзикла, можно сказать, что он находится в состоянии поиска. Наиболее сложная эстетическая задача, стоящая перед жанром, заключается в попытке сочетания реализма и условности. Это достигается следующими способами:

— особое стилизованное реалистическое пространство, превращенное в живописное, художественное (в том числе с помощью компьютерной графики), создает возможность для перехода от бытовой истории к танцу и музыке. Данный прием активно используется в современных киносказках, снятых в жанре мюзикла;

— интеграция театрализованных условных сцен в обычное реалистическое повествование, использование закадрового голоса, а порой, и визуализированного рассказчика, создает в современных киномюзиклах «остраняющий эффект»;

— музыкально-хореографические номера погружаются непосредственно в «сырую» реальность. А «остраняющим» приемом служит активный кинематографический дискурс: короткий клиповый монтаж, использующий различные острые ракурсы, ритмически соответствующий звучащему музыкальному такту и пр.

Необходимо сказать об еще одной черте современного киномюзикла — его попытке заимствовать элементы западной зрелищности в ущерб национальной специфике, заключающейся в психологической глубине и способности к тонкому самоанализу. Поиск баланса между западными тенденциями и национальными

традициями остается актуальной вызовом для современных режиссеров, и успех будет зависеть от того, насколько им удастся гармонично сочетать зрелищность с подлинностью, сохранив при этом острый, ироничный взгляд на человека и общество. Для решения этой задачи, требуется глубокое понимание как национального кинематографического наследия, так и современных трендов мирового кинематографа.

Заключение

Жанр киномюзикла, который появился в кинематографе с приходом звука имеет свою специфику, отличающую его от театральных постановок. Родиной жанра принято считать США.

Американский киномюзикл — феномен, оказавший колоссальное влияние на мировую культуру и изменивший ландшафт кинематографа и театрального искусства. Его значение выходит далеко за рамки простого развлечения; он стал мощным инструментом художественного самовыражения и культурного обмена. Зародившись с появлением звука в Голливуде, жанр сформировал каноны киномюзикла и породил целую волну киномюзиклов по всему миру.

Классические голливудские киномюзиклы, такие как «Поющие под дождем», «Вестсайдская история» и «Кабаре», вошли в золотой фонд кинематографа, установив высокую планку для последующих поколений. Их влияние простирается далеко за пределы киноэкранов: хореография, музыкальные композиции, стилистические решения — все это стало источником вдохновения для бесчисленных последующих работ кинематографистов, хореографов, музыкантов. Киномюзиклы стали своеобразной хронологией американской истории.

Жанр киномюзикла не статичен; он постоянно развивается, отражая смену эпох, изменения в общественном сознании и политическом ландшафте. Стиль, тематика и даже технические приемы производства киномюзиклов находятся под влиянием преобладающих социальных, политических и культурных трендов.

В данном исследовании утверждается, что американский классический киномюзикл в своей основе стремится к идее «чистого кино», сосредотачиваясь на визуальной эстетике, динамике и эффектной постановке. В отличие от него, отечественный киномюзикл часто характеризуется более глубоким психологизмом, использованием метафор и острой иронии. Это различие обусловлено не только разными культурными контекстами, но и различными историческими путями развития киноиндустрии в обеих странах. Исследование

подробно анализирует конкретные примеры, иллюстрирующие эти различия в стиле, драматургии и посланиях.

В СССР киномюзикл развивается как ответвление / поджанр музыкального фильма.

В исследовании аргументированно показано, что отечественный киномюзикл действительно первоначально развивался под влиянием американского жанра. Однако в так называемую золотую эру отечественного киномюзикла он нашел собственные художественные средства выражения, отражающие специфику национальной культуры. В современном кино прослеживается тенденция к тяготению к западной модели киномюзикла, что является отдельной темой для анализа. Данное исследование рассматривает этот процесс с точки зрения как положительных, так и отрицательных сторон, оценивая степень перспектив такого обращения.

В результате автор приходит к выводу, что музыка и танец являются важными и неотъемлемыми составляющими драматургии произведения в киномюзикле. Обозначенные художественные средства передают эмоции, развивают сюжет, раскрывают характеры персонажей и способствуют созданию определенной художественной образности, присущей жанру киномюзикла. Данное исследование анализирует важность степени интеграции музыкальных номеров в сюжетную линию, а также способов применения выразительных возможностей хореографии.

Трансформация американского киномюзикла в 1960–1970-е годы стала переломной для жанра. Он смог доказать, что может служить не только развлекательным целям. Во многом, именно этот период стал фундаментом, на котором строится современное состояние жанра. Влияние этого периода ощущается во всех аспектах современного киномюзикла от тематики и стиля до технологических решений и вопросов инклюзивности. Развитие жанра, начавшееся с бунтарских настроений, находит новые формы выражения и сегодня. Экспериментаторский дух мюзиклов обозначенного периода продолжает вдохновлять современных режиссеров, композиторов и хореографов. Благодаря

этому в современном кино мы наблюдаем смелые эксперименты, смешение жанров, нелинейные сюжеты, использование многослойных метафор и символов. Возможности современной 3D-графики, виртуальной реальности и искусственного интеллекта открывают дополнительные перспективы для развития жанра, позволяя создателям осуществлять творческие замыслы.

Не лишним будет отметить, что в последние годы в списках престижных кинопремий в списках номинантов почти всегда присутствует мюзиклы или фильм, содержащие элементы мюзикла, что подчеркивает растущий интерес к этому жанру. Например, в 2022 году зрители могли увидеть «Аннетт» (реж. Леос Каракс, 2020), а в последующие годы к ним добавились такие картины, как «Злая» (реж. Джон М. Чу, 2024) и «Эмилия Перес» (реж. Жак Одиар, 2024). Из чего мы можем сделать вывод, что даже несмотря на то что чистота жанра не всегда соблюдается, киномюзикл и его художественные средства находятся на стадии нового ренессанса.

Российский киномюзикл демонстрирует сегодня признаки подъема и обладает потенциалом для дальнейшего развития. Его будущее во многом зависит от успешной реализации нескольких ключевых факторов, тесно переплетающихся между собой. Анализ существующих тенденций и перспектив позволяет предвидеть эволюцию жанра в сторону уникальных и конкурентоспособных произведений. Простого включения элементов русской культуры и фольклора недостаточно. Для развития жанра необходимо глубокое понимание и творческое переосмысление национального наследия, разработка оригинальных сюжетов, отражающих специфику российской ментальности, истории и современных реалий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айдынян, А. И. Басби Беркли, Укротитель хаоса // Артикульт. 2011. № 1. (1–2011). – С. 1–7.
2. Алексеев, Э. Е. Азбука жанра. Творческие проблемы мюзикла // Театр: журнал. 1967. № 9. – С. 141–147.
3. Андрущенко, Е. Ю. Музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера на киноэкране: о трансформациях авторского замысла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013 № 2. – С. 93–96.
4. Андрущенко, Е. Ю. Ракурсы массовой музыкальной культуры. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции. 2016. №4. – С. 86–92.
5. Барсукова, О. В. Жанрово-стилевые особенности мюзикла «Звуки музыки» Р. Роджерса //Pilarmonica. International Music Journal. 2020. № 4. – С. 54–69.
6. Бахтин, А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. – 34 с.
7. Березовчук, Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. – 92 с.
8. Брейтбург, В. В. Принцип клипового мышления при создании мюзиклов // Электронный журнал. Культура культуры. Москва, 2020. № 2. URL: <http://cult-cult.ru/the-principle-of-clip-thinking-when-creating-musicals/> (Дата обращения: 01.10.2025).
9. Бовт-Тищенко, Ю. В. Мюзикл «Милая Чарити» и «формула стиля» хореографа Роберта Фосси // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №1. – С. 133–145.
10. Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / науч. ред. И. Емельянова. М.: ОЛМА-пресс, 2002. – 703 с.
11. Винар, Ю. О. «Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая

свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь») // Вестник ВГИК. 2024. Том 16. №2 (60). – С. 95–106.

12. Винар, Ю. О. Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера. // Вестник ВГИК. 2025. Том 17, № 1 (63). – С. 82–93.

13. Винар, Ю. О. Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров // Художественная культура. 2025. № 3. – С. 394–419.

14. Виноградов, В. В. Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 1 (55). – С. 36–56.

15. Гончаренко, А. А. Между идеологией и литературой: споры о сценарии в СССР 1930-х годов // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 1 (39). – С. 27–36.

16. Гринберг, М. М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр. Проблема жанров: сб. науч. ст. // ВНИИ искусствоведения; ред.-сост. М.Е. Тараканов. М.: Сов. композитор, 1982. – С. 231–285.

17. Данько, Л. Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов институтов культуры по курсу «История музыки» Л.: Сов. музыка, 1977. – 26 с.

18. Дашкевич, В. С. Музыка и кино. М.: ВГИК, 2001. – 48 с.

19. Де Бек, А. Новая волна: Портрет молодости / Антуан Де Бек. – М.: Rosebud Publishing, 2016. – С. 32.

20. Деллюк, Л. Фотогения / Луи Деллюк. – М.: Новые вехи, 1924. – 87 с.

21. Евдокимов, А. Великолепный британец [об Э. Ллойде-Уэббере] // Медведь. 1997. № 5. – С. 37–41.

22. Еремина, Е. А. Виртуальные миры клипов и мюзиклов в эпоху цифровых технологий (сходство и различие выразительных и изобразительных средств). // Дипломная работа студентки киноведческого факультета, ВГИК. Москва, 2014. – 77 с. [Архив ВГИК].

23. Жукова, Л. Л. Мюзикл на советской сцене // В мире оперетты. М.: Знание, 1976. – С. 107–111.

24. Журкова, Д. А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // Художественная культура. 2020. № 2. – С. 264–286.
25. Живов, Д. С. Музыкальное действие в киномюзикле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. №2. – С. 54–59.
26. Захаров, А. В. Возможен ли симбиоз традиционной и массовой культуры? // Массовая культура на рубеже веков / ред.-сост. Е.В. Дуков, Л.И. Левин. М.; СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – С. 7–25.
27. Захаров, Д. В. Кино США в период Великой депрессии. Фаза «социального беспокойства» // Вестник ВГИК. 2013. Том 5, № 2 (16). – С. 17–32.
28. Зернова, П. Ю. Модернизация фольклорных канонов в отечественных киносказках XXI века // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 1 (55). – С. 80–92.
29. Зинюк, С. В. Современный мюзикл // Дипломная работа студента киноведческого факультета, ВГИК. Москва, 1985. – 74 с. [Архив ВГИК].
30. Кабачёк, Н. Л. Танец в российском мюзикле. Теория и практика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. – С. 51–64.
31. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э.Ю. Кампус. – Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
32. Кинематограф для подростков и молодежи: история формирования в советский и постсоветский периоды / сост. Жарикова В. В., Смагина С. А., Виноградов В. В. М.: ВГИК, 2024. – 402 с.
33. Кино. Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Советская энциклопедия. 1987. – 640 с.
34. Кириллова, Н. Б. Кинометаморфозы Ивана Пырьева // Вестник ВГИК. 2018. № 2 (36). – С. 38–48.
35. Козинцев Г., Крыжицкий Г., Трауберг Л., Юткевич С. Экцентризм // История отечественного кино: хрестоматия / сост., отв. ред. А. С. Трошин. М.: Канон+, 2011. – С. 114.

36. Комм, Д. Бродвей — Голливуд. «Милая Чарити» // Искусство кино: Блоги. 2014. 14 октября. URL: <https://old.kinoart.ru / blogs / brodvej-gollivud-milaya-chariti> (дата обращения: 17 февраля 2025).
37. Комм, Д. Формулы страха // Сеанс, 28. 02. 2012, URL: <https://seance.ru/articles/fear-formula/> (дата обращения 15.12.2025).
38. Конович, А. А. Жанр мюзикла в современных реалиях эстрадного театра // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. Т. 225. – С. 30–44.
39. Корнев, П. К. Джаз как источник новаций в искусстве XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2009. – С. 334–339.
40. Корнев, П. К. Сотрудничество артистов и композиторов СССР и США в 1930–1950-х гг. // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 3 (28). – С. 42–46.
41. Кретьева, Е. Г. Русский мюзикл: my way... // Вопросы театра. 2010. №1–2. – С. 25.
42. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова. – М.: Сов. композитор, 1982. – 176 с.
43. Кудрявцева, Т. А. Джером Роббинс и его работа над танцевальной драматургией мюзикла «Вестсайдская история» // Вестник АРБ. 2012. № 27 (1). – С. 401–410.
44. Кучеренко, А. Л. Эмоционально-экспрессивные средства выражения в кино: танец, ритм, восклицания (на примере кинокартин испанского режиссера Карлоса Сауры) // Языки и национальные культуры через призму кинематографа: матер. Всерос. науч.-практ. конф. (Санкт-Петербург, 24 ноября 2021 г.). СПб.: СПбГИКиТ, 2022. – С. 63–66.
45. Маник, С. А., Григорян, А. А. Дискурс мюзикла: определение и характерные особенности // Современные исследования социальных проблем. 2020. Т. 12. №6. – С. 143–163.
46. Марголит, Е. О поэзии и героике коллективного созидания // Искусство кино. 1981. № 10. – С. 32-46

47. Маринетти, Ф. Манифест футуризма // *Метафизические исследования*. СПб.: Алетей», 2000. Вып. 13. – С. 299–303.
48. Мелконян, К.М. Боб Фосс и эволюция американского мюзикла. Диплом. 1988. – 69с. [Архив ВГИК].
49. Мельник, В. Ю. «Иберия»: Музыка И. Альбениса в объективе К. Сауры // *European Journal of Arts*. 2021. №4. – С. 71–77.
50. Михеева, Л. В, Орелович, А. А. В мире оперетты / Л. В. Михеева, А. А. Орелович. – Л., М.: Сов. композитор, 1977. – 383 с.
51. Михеева, Ю. В. Музыка как часть театрализованной игры в кинофильме // *Вестник ВГИК*. 2017. №1 (31). – С. 60–73.
52. Михеева, Ю. В. Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету // *Художественная культура*. 2022. № 3. – С. 308–335.
53. Мюзикл в России: круглый стол // *Музыкальная жизнь*. М., 2011. №5. – С. 45.
54. Назаров, Х. Об особенностях взаимодействия музыки и кинематографа // *Евразийский журнал социальных наук, философии и культуры*. 2024. Т. 4. № 2. – С.126–129.
55. «Нас не догонят!»: Интервью Генерального директора «Первого канала» Константина Эрнста Миле Кузиной // *Известия*. 2004. 21 июля.
56. Омельченко, Е. В. Нейроэстетика и фасцинация в восприятии художественных явлений (на примере фильма «Ла-Ла Ленд) // *Метеор-Сити*. №2. 2017. – С.52–57.
57. Орелович, А. А. Оперетта // *Зарубежная музыка XX века*. М. 1980. Т. 2. Кн. 3. – С. 300.
58. Парфентьева, Е. Н. Факторы изменений песенного жанра с советском кино 1930–1960-е годы // *Вестник ВГИК*. 2018. Т. 16. № 1 (35). – С. 32–42.
59. Познин, В. Ф. Становление российского жанрового кино в начале XXI в. // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13. №. 3 (2023). – С. 535–556.

60. Познин, В. Ф. Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 11. № 3 (2021). – С. 410–436.
61. Полупан, Е.В. Тайна «Призрака оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера // Путь в большую науку: К 10-летию Диссертационного совета: сб. статей / ред.-сост. И. П. Дабаева, А. М. Цукер. Ростов-н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2007. – С. 40–51.
62. Полянский, Т. В. Мюзикл как полижанровый феномен театра: история и перспективы // Notes on Art criticism. 2013. №23. – С. 122–127.
63. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология М. А. Захарова: Музыкальные принципы композиции экранных произведений // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. №4 (63). – С.175–192.
64. Русинова, Е. А. Значение новых технологий звукозаписи в создании эстетического пространства кинофильма // Вестник КемГУКИ. 2017. № 41. – С. 138–145.
65. Русинова, Е. А. Звуковые пространства в кино: искусство vs технологии // Художественная культура. 2019. Т. 2. № 3. – С. 144–159.
66. С верой в Победу: как создавали фильм «В 6 часов вечера после войны». <https://www.vedomosti.ru/society/galleries/2024/11/16/1074534-s-veroi#140737497387401> (дата обращения: 24.08.2025).
67. Садовникова, Л. А. Использование джаз-танца и танца-модерн как инновационных методов пластического воспитания в творческом вузе // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2012. Т. 194. – С. 157–165.
68. Салис, Р. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова / пер. с англ. В. А. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 12.
69. Сальникова, Е. В., Соколов, К. Б. Массовое искусство — это... искусство. К вопросу о терминах и подходах // Художественная культура. 2019. № 4. – С. 580–597.

70. Сальникова, Е. В. Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал // Телекинет. 2022. № 2 (19). – С. 6–13.
71. Свади, З. Я. Музыкальные жанры в театре: от оперы до мюзикла // Наука. Искусство. Культура. 2024. Вып. 2(42). – С. 70–80.
72. Сергеева, Т. С. Танец как образно-смысловое воплощение экзистенциальных сюжетов в фильмах Карлоса Сауры и Педро Альмодовара // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 2. – С. 127–138.
73. Смагина, С. А. Айболит-66 // Кинематограф для подростков и молодежи. М.: ВГИК, 2024. – С. 141.
74. Смагина, С. А. Женщина-вамп в датском кинематографе 1910-х годов как прообраз «новой женщины» // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. № 4 (54). – С. 102–115.
75. Смагина, С. А. Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов / С.А. Смагина. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 376 с.
76. Смагина, С. А. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2024. Том 16. №, 2. – С.80–94.
77. Смагина, С. А. Повесть Б. Васильева «В списках не значился» и ее экранизация «Я — русский солдат» А. Малюкова: основные образы и конфликты // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). – С. 6–17.
78. Смагина, С. А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960–1980-х гг.) / С.А. Смагина. – М.: ВГИК, 2014. – 140 с.
79. Спутницкая, Н. Ю. Социальные и гендерные конфликты в кинематографе Валерия Тодоровского // Телекинет. 2019, сентябрь. – С. 32–37.
80. Спутницкая, Н. Ю. Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II // Международный журнал

исследований культуры International Journal of Cultural Research. 2021. 4 (41). – С. 94–110.

81. Сысоева, А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е — 20-е годы XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. – 24 с.

82. Тейлор, Р. К топографии утопии в сталинском мюзикле. Комедии Пырьева и Александрова // Сеанс // URL: <https://chapaev.media/articles/4468> (дата обращения 20.02.2025).

83. Томилин, Д. Особенности пластической подготовки артиста мюзикла. М., 2009. – С. 29.

84. Туева, В. В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. 2008. № 5. – С. 290–292.

85. Утилова, Н. И. Музыкальная сфера видеоклипов в мультимедийном пространстве // Вестник ВГИК, 2023. Т. 15. № 1 (55). – С. 93–102.

86. Ханиш, М., Краснова, Г.В. Мюзиклы: знаменитые и легендарные / М. Ханиш, Г. В. Краснова. – М.: АСТ. 2018. – 384 с.

87. Ханиш, М. О песнях под дождем / М. Ханиш. – М.: Радуга. 1984. – 160 с.

88. Хренов, Н. А. Советская культура в постреволюционной истории: социально-психологические аспекты // Вопросы культурологии. 2017. № 12. – С. 29–39.

89. Худеков, С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.

90. Цай Чжо. Движение жанра мюзикла в культурной перспективе XX–XXI столетий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 [47]. – 64 с.

91. Черная, Г. И. О сценической природе мюзикла // Вопросы театрального искусства: сб. науч. ст.: ГИТИС, 1977. – С. 228–259.

92. Шабалина, Т. В. Исторические условия формирования жанра мюзикл //Энциклопедия Кругосвет. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (дата обращения 26.01.2025).
93. Шилова, И. М. Музыка в кино / И. М. Шилова. – М.: Знание, 1973. – 46 с.
94. Шилова, И. М. Превращения музыкального фильма / И. М. Шилова. – М.: Союзинформ, 1981. – 78 с.
95. Шилова, И. М. На экране музыкальный фильм / И. М. Шилова. – М.: Союзинформ, 1984. – 94 с.
96. Шулин, В. В. Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2 (27). – С. 140–143.
97. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. Т. 3. – 702 с.
98. Altman, R. The American Film Musical. Bloomington: John Wiley and Sons, 1988. – 400 p.
99. Altman, R. Genre: The Musical; a Reader. London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981. – 228 p.
100. American film institute. “Either the camera will dance, or I will”. URL: <https://www.afi.com/news/afi-movie-club-top-hat/> (Дата обращения: 24.07.2025).
101. Cant stop the musicals // American film / may 1984. – 32–37 p.
102. Elleg, D. Film music // Films & Filming n 411, Jan 1989. – P. 10.
103. Gottfried, M. All his jazz: The life and death of Bob Fosse. Boston: Da Capo Press, 2003. – 483 p.
104. Hoberman, J. Musical //Film comment, Jul/Aug, 1997. – P. 32–37.
105. Klar, R. P. Depictions of Gender Roles and Sexuality in Bob Fosse Films. October 27th, 2021. – 73 p.
106. Koresky, M. Les miserables // Film comment. 2013. Jan/Fab. – P. 69–70.
107. Koresky, M. Film comment. 2017. May-June. – P. 43.

108. Lincoln, K. *Fifty ballet masterworks*. Dover Publications, inc. Mineola, New York, 1984. – 234 p.
109. McVay, D. *Musing about musicals...* // *Films & Filming*. 1983, April. – 28–30 pp.
110. McVay, D. *The Musical Film*. Peter Cowie, 1967. – 173 p.
111. Mueller, J. *Fred Astaire and the Integrated Musical* // *Cinema Journal*, Autumn, 1984, Vol. 24, No. 1. – 28–40 p.
112. Sennet, T. *Hollywood musicals* // Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1981. – 368 p.
113. Springer, J. *All Talking All Singing All Dancing Hardcover*. 1966. January 1. – 256 p.
114. Wasson, S. *Fosse*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2013. – 236 p.
115. Woolford, J. *How Musicals Work*. UK, London: Nick Hern Books, 2013. – 18 p.

Фильмография

1. «Айболит-66», реж. Ролан Быков, комп. Борис Чайковский, СССР, 1967.
2. «Аладдин» / «Aladdin», реж. Гай Ричи, комп. Алан Менкен, США, Великобритания, Австралия, 2019.
3. «Американец в Париже» / «An American in Paris», реж. Винсент Миннелли, комп. Джордж Гершвин, США, 1951.
4. «Антон Иванович сердится», реж. Александр Ивановский, комп. Дмитрий Кабалевский, СССР, 1941.
5. «Антракт» / «Entr'acte», реж. Рене Клер, комп. Эрик Сати, Франция, 1924.
6. «Аплодисменты, аплодисменты...», реж. Виктор Бутурлин, комп. Александр Морозов СССР, 1984.
7. «Ах, водевиль, водевиль!», реж. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, комп. Максим Дунаевский, Дмитрий Атовмян, СССР, 1984.
8. «Беззаботная» / «Carefree», реж. Марк Сэндрич, комп. Роберт Рассел Беннетт, США, 1938.
9. «Безумства Зигфилда» / «Ziegfeld Follies», реж. Лемуэль Айерс, Рой Дель Рут, Роберт Льюис, Винсент Миннелли, Джордж Сидни, Мэрилл Пай, Чарльз Уолтерс, комп. Роджер Эденс, Ленни Хэйтон, Конрад Салинджер США, 1945.
10. «Богатая невеста», реж. Иван Пырьев, комп. Исаак Дунаевский, СССР, 1937.
11. «Бременские музыканты», реж. Алексей Нужный, комп. Геннадий Гладков, Максим Фадеев, Россия, 2023.
12. «Бригадун» / «Brigadoon», реж. Винсент Миннелли, комп. Конрад Салинджер, США, 1954.
13. «Бриолин» / «Grease», реж. Рэндал Клайзер, комп. Джим Джейкобс, Уоррен Кейси, США, 1978.
14. «Бродвейская мелодия» / «The Broadway Melody», реж. Гарри Бомонт, США, 1929.

15. «Бродвейская мелодия» / «Broadway Melody», реж. Норман Торог, комп. Джордж Бассман, Джордж Столл США, 1940.
16. «Бумбараш», реж. Абрам Народицкий, Николай Рашеев, комп. Владимир Дашкевич, СССР, 1972.
17. «Бурлеск» / «Burlesque», реж. Стив Энтин, комп. Кристоф Бек, США, 2012.
18. «В 6 часов вечера после войны», реж. Иван Пырьев, комп. Тихон Хренников, СССР, 1944.
19. «В постели с Мадонной» / «Madonna: Truth or Dare», реж. Алек Кешишян, США, 1991.
20. «Вавилон» / «Babylon», реж. Дэмьен Шазелл, комп. Джастин Гурвиц, США, 2022.
21. «Великий Зигфелд» / «The Great Ziegfeld», реж. Роберт З. Леонард, комп. Артур Ланж, США, 1936.
22. «Величайший шоумен» / «The greatest Showman», реж. Майкл Грэйси, комп. Джон Дебни, Джозеф Трапанезе, США, 2017.
23. «Веселая вдова» / «The Merry Widow», реж. Эрнст Любич, комп. Франц Легар, США, 1934.
24. «Веселый развод» / «The Gay Divorcee», реж. Марк Сэндрич, комп. Макс Штайнер, США, 1934.
25. «Веселые ребята», реж. Григорий Александров, комп. Исаак Дунаевский, СССР, 1934.
26. «Весна», реж. Григорий Александров, комп. Исаак Дунаевский, СССР, 1947.
27. «Вестсайдская история» / «West Side Story», реж. Роберт Уайз, Джером Роббинс, комп. Леонард Бернстайн, США, 1961.
28. «Вестсайдская история» / «West Side Story», реж. Стивен Спилберг, комп. Леонард Бернстайн, США, Канада, 2021.
29. «Весь этот джаз» / «All that jazz», реж. Боб Фосси, комп. Ральф Бернс, США, 1979.

30. «Вечер трудного дня» / «Hard Day's Night», реж. Ричард Лестер, Великобритания, 1964.
31. «Вилли Вонка и шоколадная фабрика» / «Willy Wonka & the Chocolate Factory», реж. Мэл Стюарт, США, Великобритания, 1971.
32. «Возьми меня с собой на бейсбол» / «Take Me Out to the Ball Game», реж. Басби Беркли, комп. Роджер Эденс, Конрад Салинджер, США, 1949.
33. «Волга-Волга», реж. Григорий Александров, комп. Исаак Дунаевский, СССР, 1938.
34. «Волосы» / «Hair», реж. Милош Форман, комп. Голт Макдермот, США, Германия, 1979.
35. «Волшебник страны Оз» / «The Wizard of Oz», реж. Виктор Флеминг, Кинг Видор, комп. Харольд Арлен, Херберт Стотхарт, США, 1939.
36. «Вонка» / «Wonka», реж. Пол Кинг, комп. Джоби Тэлбот, США, 2023.
37. «Время свинга» / «Swing time», реж. Джордж Стивенс, комп. Джером Керн, Роберт Расселл Беннетт, США, 1936.
38. «Всегда хорошая погода» / «It's Always Fair Weather», реж. Стэнли Донен, Джин Келли, комп. Андре Первин, США, 1955.
39. «Встреть меня в Сент-Луисе» / «Meet Me in St. Louis», реж. Винсент Миннелли, комп. Роджер Эденс, Конрад Салинджер США, 1944.
40. «Гамильтон» / «Hamilton», реж. Томас Каил, комп. Лин Мануэль Миранда, США, 2020.
41. «Гармонь», реж. Игорь Савченко, комп. Сергей Потоцкий, СССР, 1934.
42. «Гибель богов» / «La caduta degli dei (Götterdämmerung)», реж. Лукино Висконти, комп. Морис Жарр, Италия, Германия (ГДР), 1969.
43. «Глубоко в моем сердце» / «Deep in My Heart», реж. Стэнли Донен, комп. Александр Кураж, Адольф Дойч США, 1954.
44. «Голливудское ревю» / «The Hollywood Revue», реж. Чарльз Райснер, Кристи Кэбэнн, Норман Хьюстон, комп. Артур Ланж, США, 1929.
45. «Гардемарины, вперед!», реж Светлана Дружинина, комп. Виктор Лебедев, СССР, 1987.

46. «Голубые Гавайи» / «Blue Hawaii», реж. Норман Таурог, комп. Джозеф Дж. Лиллей, США, 1961.
47. «Грязные танцы» / «Dirty dancing», реж. Эмиль Ардолино, комп. Джон Моррис, США, 1987.
48. «Гусарская баллада», реж. Эльдар Рязанов, комп. Тихон Хренников, СССР, 1962.
49. «Д'Артаньян и три Мушкетера», реж. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, комп. Максим Дунаевский, СССР, 1979.
50. «Давай, Джонни, давай!» / «Go, Johnny, Go!», реж. Пол Ландрес, комп. Лео Клацкин, США, 1959.
51. «Да здравствует Лас Вегас» / «Viva Las Vegas», реж. Джордж Сидни, комп. Джордж Столл, Роберт Ван Эпс, США, 1964.
52. «Давайте займемся любовью» / «Let's Make Love», реж. Джордж Кьюкор, комп. Лайонел Ньюман, Эрл Х. Хэйген, Сирил Дж. Мокридж США, 1960.
53. «Давайте потанцуем» / «Shall We Dance», реж. Марк Сэндрич, США, 1937.
54. «Дамы» / «Dames», реж. Басби Беркли, комп. Хайнц Ремхельд, США, 1934.
55. «Девушки Зигфилда» / «Ziegfeld Girl», реж. Басби Беркли, Роберт З. Леонард, комп. Херберт Стотхарт, США, 1941.
56. «Девушки из Рошфора» / «Les demoiselles de Rochefort», реж. Жак Деми, комп. Мишель Легран, Франция, 1967.
57. «Девушки мечты» / «Dreamgirls», реж. Билл Кондон, комп. Том Айен, Генри Кригер, США, 2006.
58. «Девять» / «Nine», реж. Роб Маршалл, комп. Дебора Лури, США, 2009.
59. «Держи ритм» / «Take the lead», реж. Лиз Фридендер, комп. Касим Дин, Аарон Зигман США, 2006.
60. «Для меня и моей девочки» / «For Me and My Gal», реж. Басби Беркли, комп. Роджер Эденс, США, 1942.

61. «Доктор», реж. Владимир Панков, комп. Владимир Панков, Россия, 2012.
62. «Дюбарри была дамой» / «Du Barry Was a Lady», реж. Рой Дель Рут, комп. Даниил Амфитеатов, США, 1943.
63. «Жижи» / «Gigi», реж. Винесент Миннелли, Чарльз Уолтерс, комп. Андре Превин, Конрад Салинджер США, 1958.
64. «Забавная мордашка» / «Funny face», реж. Стэнли Донен, комп. Айра Гершвин, США, 1957.
65. «Звезда родилась» / «A star is born», реж. Джордж Кьюкор, комп. Рэй Хандорф, США, 1954.
66. «Звуки музыки» / «The sound of the music», реж. Роберт Уайз, США, 1965.
67. «Зеленая миля» / «The Green Mile», реж. Фрэнк Дарабонт, комп. Томас Ньюман, США, 1999.
68. «Земля», реж. Александр Довженко, комп. Лев Ревуцкий, СССР, 1930.
69. «Зимний вечер в Гаграх», реж. Карен Шахназаров, комп. Анатолий Кролл, СССР, 1985.
70. «Золотоискатели» / «Gold diggers», реж. Мервин ЛеРой, США, 1933.
71. «Иисус Христос — суперзвезда» / «Jesus Christ Superstar», реж. Норман Джуисон, комп. Эндрю Ллойд Уэббер, США, Великобритания, 1973.
72. «История Вернона и Ирен Каствл» / «The Story of Vernon and Irene Castle», реж. Г. К. Поттер, комп. Роберт Рассел Беннетт, США, 1939.
73. «Кабаре» / «Cabaret», реж. Боб Фосси, комп. Джон Кэндер, Ральф Бернс, США, 1972.
74. «Карнавал», реж. Татьяна Лиознова, комп. Максим Дунаевский, СССР, 1981.
75. «Карнавальная ночь», реж. Эльдар Рязанов, комп. Анатолий Лепин, СССР, 1956.
76. «Классный мюзикл» / «High school musical», реж. Кенни Ортега, комп. Дэвид Нессим Лоуренс, США, 2006.

77. «Клуб Коттон» / «The cotton club», реж. Фрэнсис Форд Коппола, комп. Джон Бэрри, США, 1984.
78. «Кордебалет» / «A chorus line», реж. Ричард Аттенборо, США, 1985.
79. «Королевская свадьба» / «Royal wedding», реж. Стэнли Донен, комп. Бертон Лэйн, Альберт Сендри, США, 1951.
80. «Король Лев» / «The Lion King», реж. Джон Фавро, комп. Ханс Циммер, США, Великобритания, Кения, 2019.
81. «Красавица и Чудовище» / «Beauty and the Beast», реж. Билл Кондон, комп. Алан Менкен, США, Корея Южная, Дания, Канада, Великобритания, 2017.
82. «Креольский король» / «King Creole», реж. Майкл Кертис, комп. Уолтер Шарф, США, 1958.
83. «Ксанаду» / «Xanadu», реж. Роберт Гринуолд, комп. Бэрри Де Ворзон, США, 1980.
84. «Кубанские казаки», реж. Иван Пырьев, комп. Исаак Дунаевский, СССР, 1949.
85. «Ла-Ла Ленд» / «La-La Land», реж. Дэмьен Шазелл, комп. Джастин Гурвиц, США, 2016.
86. «Лак для волос» / «Hairspray», реж. Адам Шенкман, комп. Марк Шейман, США, 2007.
87. «Лед», реж. Олег Трофим, комп. Антон Беляев, Дмитрий Селипанов, Россия, 2017.
88. «Лед 2», реж. Жора Крыжовников, Россия, 2020.
89. «Лед 3», реж. Юрий Хмельницкий, комп. Олег Карпачев, Россия, 2024.
90. «Летние каникулы» / «Summer Holidays», реж. Питер Йейтс, США, 1963.
91. «Летучий корабль», реж. Илья Учитель, комп. Савва Розанов, Россия 2024.
92. «Лихорадка субботнего вечера» / «Saturday Night Fever», реж. Джон Бэдэм, комп. Барри Гибб, Морис Гибб, Робин Гибб США, 1977.

93. «Маленький принц» / «The little Prince», реж. Стэнли Донен, комп. Фредерик Лоу, Анджела Морли, Великобритания, 1974.
94. «Мама», реж. Элизабета Бостан, комп. Жерар Буржуа, Темистокле Попа, Румыния, Франция, СССР, 1976.
95. «Мамма МIA!» / «Mamma Mia!», реж. Филлида Ллойд, комп. Бенни Андерссон, Бьерн Ульвеус, США, 2008.
96. «Мелодии Верийского квартала», реж. Георгий Шенгелая, комп. Орэра, Георгий Цабадзе, СССР, 1973.
97. «Механический балет» / «Ballet mécanique», реж. Фернан Леже, Дадли Мерфи, комп. Джордж Антейл, Майкл Найман, Франция 1924.
98. «Милая Чарити» / «Sweet Charity», реж. Боб Фосси, комп. Сай Коулмэн, США, 1969.
99. «Мифы», реж. Александр Молочников, комп. Игорь Вдовин, Россия, 2017.
100. «Молодые» / «The Young Ones», реж. Сидни Фьюри, Великобритания, 1961.
101. «Моя прекрасная леди» / «My fair Lady», реж. Джордж Кьюкор, комп. Андре Превин, США, 1964.
102. «Музыкальная история», реж. Александр Ивановский, Герберт Раппапорт, комп. Дмитрий Астраданцев, СССР, 1940.
103. «Мулен Руж» / «Moulin Rouge», реж. Сидней Лэнфилд, США, 1934.
104. «Мулен Руж» / «Moulin Rouge!», реж. Баз Лурман, комп. Крэйг Армстронг, Австралия, 2001.
105. «Мэри Поппинс» / «Mary Poppins», реж. Роберт Стивенсон, комп. США 1964.
106. «Мэри Поппинс, до свидания», реж. Леонид Квинихидзе, комп. Максим Дунаевский, СССР, 1983.
107. «Мэри Поппинс возвращается» / «Mary Poppins Returns», реж. Роб Маршалл, комп. Марк Шейман, США, 2018.

108. «Мы из джаза», реж. Карен Шахназаров, компю Анатолий Кролл, СССР, 1983.
109. «Небесные ласточки», реж. Леонид Квинихидзе, комп. Флоримон Эрме, Виктор Лебедев, СССР, 1976.
110. «Ниночка» / «Ninotchka», реж. Эрнст Любич, комп. Вернер Р. Хейманн, США, 1939.
111. «Ночи Кабирии» / «Le notti di Cabiria», реж. Федерико Феллини, комп. Нино Рота, Италия, Франция, 1957.
112. «Нью-Йорк, Нью-Йорк» / «New York, New York», реж. Мартин Скорсезе, США, 1977.
113. «О странностях любви», реж. Яков Протазанов, комп. Давид Блок, СССР, 1936.
114. «Обыкновенное чудо», реж. Марк Захаров, комп. Геннадий Гладков, СССР, 1978.
115. «Оклахома!» / «Oklahoma!», реж. Фред Циннеман, комп. Ричард Роджерс, США, 1955.
116. «Оставь девушку в покое» / «Give a Girl a Break», реж. Стэнли Донен, комп. Андре Прэвен, США, 1953.
117. «От всего сердца» / «One from the Heart», реж. Фрэнсис Форд Коппола, комп. Том Уэйтс, США, 1981.
118. «Парад в огнях рампы» / «Footlight Parade», реж. Ллойд Бэкон, США, 1933.
119. «Певец Джаза» / «The Jazz Signer», реж. Алан Кросленд, США, комп. Луис Сильверс, 1927.
120. «Пеппи Длинныйчулок», реж. Маргарита Микаэлян, комп. Алексей Рыбников, СССР, 1984.
121. «Пижамная игра» / «The Pajama Game», реж. Джордж Эббот, Стэнли Донен, комп. Рэй Хандорф, Ховард Джексон, США, 1957.
122. «Пират» / «Pirate», реж. Винсент Миннелли, комп. Ленни Хэйтон, Конрад Салинджер, США, 1948.

123. «Плавучий театр» / «Show Boat», реж. Джордж Сидни, комп. Адольф Дойч, Конрад Салинджер, США, 1951.
124. «Полет в Рио» / «Flying Down to Rio», реж. Торнтон Фриланд, комп. Винсент Юманс, США, 1933.
125. «Порги и Бесс» / «Porgy and Bess», реж. Отто Преминджер, Рубен Мамулян, комп. Джордж Гершвин, США, 1959.
126. «Поющие под дождем» / «Singin' in the Rain», реж. Стэнли Донен, Джин Келли, комп. Ленни Хэйтон, США, 1951.
127. «Поющий дурак» / «The singing fool», реж. Ллойд Бэйкон, комп. Шелтон Брукс, Луис Сильверс, США, 1928.
128. «Призрак оперы» / «The Phantom of the Opera», реж. Джоэл Шумахер, Великобритания, США, 2004.
129. «Призрак рая» / «Phantom of the Paradise», реж. Брайан Де Пальма, комп. Пол Уильямс, США, 1974.
130. «Приключения Буратино», реж. Леонид Нечаев, комп. Алексей Рыбников, СССР, 1975.
131. «Принц и нищий» / «The Prince and the Pauper», реж. Уильям Кили, Уильям Дитерле, комп. Эрих Вольфганг Корнгольд, США, 1937.
132. «Принц студент» / «The Student Prince», реж. Ричард Торп, США, 1954.
133. «Про Красную Шапочку», реж. Леонид Нечаев, комп. Алексей Рыбников, СССР, 1977.
134. «Пророк: история Александра Пушкина», реж. Феликс Умаров, комп. Райан Оттер, 2025.
135. «Пурпурная роза Каира» / «The Purple Rose of Cairo», реж. Вуди Аллен, комп. Дик Хаймен, США, 1985.
136. «Радуга Финиана» / «Finian's Rainbow», реж. Фрэнсис Форд Coppola, комп. Рэй Хандорф, США, 1968.
137. «Роберта» / «Roberta», реж. Уильям А. Сайтер, США, 1935.
138. «Рожденная танцевать» / «Born to Dance», реж. Рой Дель Рут, США, 1936.

139. «Рок круглые сутки» / «Rock Around the Clock», реж. Фред Сирс, США, 1956.
140. «Рокетмен» / «Rocketman», реж. Декстер Флетчер, комп. Мэттью Марджесон, Великобритания, США, Канада, 2019.
141. «Русалочка», Владимир Бычков, комп. Евгений Крылатов, СССР, Болгария, 1976.
142. «Русалочка» / «The Little Mermaid», реж. Роб Маршалл, комп. Алан Менкен, США, 2023.
143. «Самый лучший день», реж. Жора Крыжовников, Россия, 2015.
144. «Свадьба в Малиновке», реж. Андрей Тutyшкин, комп. Борис Александров, СССР, 1967.
145. «Светлый путь», реж. Григорий Александров, комп. Исаак Дунаевский, СССР, 1940.
146. «Свинарка и пастух», реж. Иван Пырьев, комп. Тихон Хренников, СССР, 1941.
147. «Семь невест для семи братьев» / «Seven Brides for Seven Brothers», реж. Стэнли Донен, комп. Адольф Дойч, Джин Де Пол, Конрад Салинджер, США, 1954.
148. «Семья Трапп» / «Die Trapp-Familie», реж. Вольфганг Либенайнер, комп. Франц Гроте, Германия (ФРГ), 1956.
149. «Серебряное ревью», реж. Владимир Гориккер, комп. Евгений Крылатов, СССР, 1982.
150. «Скрипач на крыше» / «Fiddler on the Roof», реж. Норман Джуисон, комп. Джерри Бок, США, 1971.
151. «Следуя за флотом» / «Follow the Fleet», реж. Марк Сэндрич, комп. Макс Штайнер, США, 1936.
152. «Смешная девчонка» / «Funny Girl», реж. Уильям Уайлер, комп. Жюль Стайн, Уолтер Шарф, США, 1968.
153. «Соломенная шляпка», реж. Леонид Квинихидзе, комп. Исаак Шварц, СССР, 1974.

154. «Стена» / «The Wall», реж. Алан Паркер, комп. Роджер Уотерс, Великобритания, 1982.
155. «Стиляги», реж. Валерий Тодоровский, комп. Константин Меладзе, Россия, 2008.
156. «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит» / «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street», реж. Тим Бертон, США, 2007.
157. «Таксист / Taxi Driver», реж. Мартин Скорсезе, комп. Бернард Херрман, США, 1976
158. «Танцующая в темноте» / «Dancer in the Dark», реж. Ларс Фон Триер, комп. Бьорк, Дания, Швеция, США, Аргентина, Великобритания, Германия, Исландия, Испания, Италия, Нидерланды, Норвегия, Финляндия, Франция, 2000.
159. «Танец-вспышка / «Flashdance», реж. Эдриан Лайн, комп. Джорджо Мородер, США, 1983.
160. «Танцующая леди» / «Dancing Lady», Роберт З. Леонард, комп. Луис Сильверс, США, 1933.
161. «Театральный фургон / «The Band Wagon», реж. Винсент Миннелли, комп. Александр Кураж, Адольф Дойч, Конрад Салинджер, США, 1953.
162. «Томми» / «Tommy», реж. Кен Рассел, Великобритания, 1975.
163. «Трактористы», реж. Иван Пырьев, комп. Даниил Покрасс, Дмитрий Покрасс, СССР, 1939.
164. «Труффальдино из Бергамо», реж. Владимир Воробьев, комп. Александр Колкер, СССР, 1976.
165. «Тюремный рок» / «Jailhouse Rock», реж. Ричард Торп, комп. Джефф Александр, США, 1957.
166. «Увольнение в город» / «On the Town», реж. Стэнли Донен, Джин Келли, комп. Конрад Салинджер, США, 1949.
167. «Формула любви», реж. Марк Захаров, комп. Геннадий Гладков, СССР, 1984.
168. «Хеллоу, Долли!» / «Hello, Dolly!», реж. Джин Келли, комп. Ленни Хэйтон, Лайонел Ньюман, США, 1969.

169. «Хижина на небесах» / «Cabin in the Sky», реж. Стэнли Донен, Басби Беркли, комп. Джордж Бассман, Роджер Эденс, США, 1943.
170. «Цилиндр» / «Tophat», реж. Марк Сэндрич, США, 1935.
171. «Цирк», реж. Григорий Александров, комп. Исаак Дунаевский, СССР, 1936.
172. «Чародеи», реж. Константин Бромберг, комп. Евгений Крылатов, СССР, 1982.
173. «Чем дальше в лес» / «Into the Woods», реж. Роб Маршалл, США, 2014.
174. «Чикаго» / «Chicago», реж. Роб Маршалл, США, Германия, 2002.
175. «Шербурские зонтики» / «Les parapluies de Cherbourg», реж. Жак Деми, комп. Мишель Легран, Франция, Германия (ФРГ), 1964.
176. «Шоу ужасов Рокки Хоррора» / «The Rocky Horror Picture Show», реж. Джим Шармен, США, Великобритания, 1975.
177. «Эвита» / «Evita», реж. Алан Паркер, комп. Эндою Ллойд Уэббер, США, 1996.
178. «Энни» / «Annie», реж. Джон Хьюстон, комп. Грег Керстин, США, 1982.
179. «12 стульев», реж. Марк Захаров, комп. Геннадий Гладков, СССР, 1976.
180. «31 июня», реж. Леонид Квинихидзе, комп. Александр Зацепин, СССР, 1978.
181. «42-я улица» / «42nd street», Ллойд Бэйкон, США, 1933.
182. «1776», реж. Питер Х. Хант, комп. Шерман Эдвардс, США, 1972.