



Музыка как часть театрализованной игры в кинофильме

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

Во многих современных фильмах театрализация отдельных элементов или всей киноформы используется как способ обновления и индивидуализации художественного языка кино. В некоторых случаях этот процесс достигает необыкновенной свободы (как технической, так и эстетической) в использовании визуальных и звуковых приемов, еще не нашедших адекватного теоретического осмысления, но оказывающих большое практическое влияние на художественный язык и стиль кинопроизведения. Статья посвящена анализу роли музыки, и — шире — аудиовизуального решения фильма в этом процессе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

театрализация
киноформы,
музыка фильма,
аудиовизуальное
решение фильма,
эстетика
постмодернизма,
художественный
язык кино

Театрализация как процесс создания театральности визуального ряда фильма (или придания ему некоторых черт театрального представления) довольно подробно и глубоко проанализирована в отечественном киноведении (в работах Л.А. Зайцевой, М.И. Туровской, Н. Горницкой, С.А. Смагиной и др.). При этом роль и место музыки в этом процессе, в основном, оставались на периферии интереса российских кинетейоретиков. Этот факт, впрочем, оправдан преобладающим влиянием на развитие киноязыка визуальных новаций режиссеров. Однако нельзя игнорировать тот факт, что театрализация в новейшем кинематографе достигла необыкновенной свободы (как технической, так и эстетической) в использовании, кроме визуальных, и звуковых приемов, еще не нашедших адекватного теоретического осмысления (в том числе, терминологического определения), но оказывающих большое влияние на художественный язык и стиль кинопроизведения.

Музыка тела и игры разума в зарубежном кино

В западном кинематографе театрализация с помощью звука и музыки — далеко не редкое и не новое явление¹. В творчестве некоторых режиссеров, например, Федерико Феллини, театрали-

¹ В данном случае мы оставляем за рамками специального рассмотрения жанровые формы, в которых театрализованные приемы являются практически обязательными — музыкальные комедии и мюзиклы. — Прим. авт.

зованные приемы стали стилеобразующим признаком художественного языка. Увидеть их можно практически в каждом фильме итальянского мастера: в визуальном ряде — это гротескные лица и фигуры персонажей, акцентированно-театральный грим, вставки эстрадно-цирковых и постановочных танцевальных номеров и т. д. В то же время музыка постоянного композитора фильмов Феллини Нино Рота вносит в видеоряд дополнительную игровую интонацию благодаря непринужденной танцевальной ритмике и мелодике, постоянно «перетекающей» из минора в мажор и обратно, тем самым придающей оттенок доброй иронии и светлой грусти кинокадрам. Но Феллини использует и дополнительные возможности — например, закадровые цитаты из музыкальной классики — для создания игрового эффекта: достаточно вспомнить эпизод из фильма «8 ½» (1963), когда гротескные феллиниевские старички и старушки чинно идут к минеральному источнику со своими стаканчиками под звучащий за кадром «Полет валькирий» Рихарда Вагнера. В фильмах же **«Репетиция оркестра»** (1978) и **«И корабль плывет»** (1983), сюжеты которых непосредственно связаны, соответственно, с оркестрантами и вокалистами, эксцентрично-игровая эстетика музыкального исполнительства заполняет и внутрикадровое *сценическое* пространство.

Музыка в фильме приобретает явные черты театральности, когда с ее помощью подчеркиваются и выводятся в виде *представления* различные элементы *игры* внутри киноформы. При этом музыка сама по себе может не иметь театральных признаков (если речь идет, например, о цитатах из музыкальной классики, не относимых к музыкально-театральной природе оперы или оперетты), но, включаясь в аудиовизуальный контекст фильма, становится элементом театрализованной игры, начинает играть в ней определенную *роль*. 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. Так, культовый фильм Стэнли Кубрика **«Заводной апельсин»** (1971) практически весь построен на условных аудиовизуальных приемах, использовании языковых, интонационных и музыкальных игр: театрализованные костюмы, прически и грим персонажей, «наигранные» голоса актеров, выдуманный язык «надсат», являющийся смесью русских и английских, в том числе жаргонных слов, музыкальные включения из опер «Сорока-воровка»

и «Вильгельм Тель» Россини, симфоний Бетховена, мюзикла “Singin’ in the Rain” («Поющие под дождем») на фоне натуралистических сцен насилия. Эстетика Кубрика здесь предполагает не только наличие музыкальной эрудиции зрителя хотя бы на уровне «интеллигентского минимума», но и понимание некоторых особенностей эстетики постмодернизма (феномен иронической дистанции и постмодернистской игры).

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 полностью восприятия аудиовизуальной формы как киноэпизода, так и фильма в целом. Театрализованная эстетика фильма, задуманная и исполненная со вкусом и мастерством, не остается незамеченной как зрителями, так и профессионалами в мире кино. В 2014 году массу кинопремий (включая Гран-при Берлинского кинофестиваля и «Оскар» за лучшую музыку к фильму) собрал фильм Уэса Андерсона «Отель “Гранд Будапешт”». Картина изобилует признаками театрализации и мистификации, которые вообще свойственны жанру комедии, но именно в этом случае они образуют особую атмосферу жанра, как бы «зависающего» между черной комедией, трагикомедией, драмой, мелодрамой и киносказкой. Приключенческое действие фильма происходит на «самой дальней восточной границе европейского континента, в бывшей Республике Зубровка, некогда являвшейся центром Империи». В видеоряде много нарисованных и анимированных декораций. На протяжении всего действия композиция *каждого кадра* симметрично выстраивается вокруг визуально выделенного центра, причем этот прием подчеркивается обязательным прямоугольным обрамлением этого центра (с помощью картинной рамы, дверного или оконного проема, тюремной решетки, крупного плана фотокарточки и т. п.) и (часто) наездом камеры. Весь фильм практически без перерывов сопровождается иронической *многоликой* музыкой Александра Деспла, в которой угадываются и тирольские йодли, и восточно-европейские мотивы, и русские народные мелодии (саундтрек изобилует балалаечным звучанием). А на заключительных титрах Государственный академический русский народный ансамбль «Россия» имени Л.Г. Зыкиной исполняет во всем блеске исполнительского мастерства «Камаринскую» и «Светит месяц». Кстати, заключительные титры оформлены рисунками различных балалаек, а гриф последней из них завязан узлом.

Элементы театрализации в кинематографе совершенно не обязательно являются признаками игры как «улыбки жизни», иногда авторская игра предполагает довольно глубокую «включенность» интеллекта и культурного опыта зрителя для полноты восприятия видимого и слышимого с экрана. Фильм британского режиссера-авангардиста Дерек Джармена **«Караваджо»** (1986), рассказывающий о жизни великого итальянского живописца эпохи барокко и формально причисляемый к костюмно-историческим биопикам, во многом воплощает принципы постмодернистской театрализованной игры: тщательно воссозданная на экране предметно-художественная среда начала XVII века перемежается артефактами новейшего времени — в кадре появляются современные костюмы на персонажах, пишущая машинка или калькулятор в руках кардинала, в мастерской художника — мотоцикл или даже автомобиль, а в звуковом сопровождении сцены торжественного представления картины публике мы слышим джазовую музыку.

В следующем квазибиопике Джармена — **«Витгенштейн»** (1993), посвященном (в авторском представлении) жизни великого австрийского философа, театрализация видеоряда достигает абсолюта: персонажи в карнавальных костюмах действуют на фоне не меняющегося черного задника в условных интерьерах, интонация речи (речевой посыл) подчеркнута театральна, преобладает статичное фронтальное положение камеры. (Черный задник-занавес отодвинется Витгенштейном-мальчиком, открывая голубизну небосвода, только в последних кадрах, но эти кадры могут восприниматься как предсмертные видения умирающего от рака философа: фильм закончится еще одним кадром на черном фоне.) При этом в фильме звучит довольно много фрагментов классической музыки (например, Концерт для фортепиано с оркестром B-dur Иоганнеса Брамса, Соната для скрипки и фортепиано A-dur Сезара Франка, Рондо a-moll Вольфганга Амадея Моцарта и другие), но в силу показанной в первых кадрах в ироническом ключе музыкальной образованности как предмета неустанной заботы матери «неприлично богатого» семейства Витгенштейнов («В доме было двадцать шесть учителей музыки и семь роялей»), в последующем развитии сюжета вся звучащая за кадром музыка воспринимается как камерное домашнее музицирование (вариант любительского театрального представления в кадре).

К великолепным образцам постмодернистской игры, воплощенным в театрализованных аудиовизуальных решениях, можно отнести и фильмы соотечественника Джармена — режиссера

Питера Гринуэя. Известный специалист по кинематографу Великобритании, киновед Александр Дорошевич пишет: «В своих фильмах Гринуэй соединяет театральное нагнетание шоковых и “аттракционных” (в эйзенштейновском смысле) проявлений жестокости и эроса с холодной отстраненностью интеллектуальной игры. И если первое его роднит с традициями авангардизма и “театра жестокости” французского теоретика Антонена Арто, то второе сближает с постмодернистским признанием царящего в мире хаоса, на фоне которого всякие попытки его упорядочения с помощью разного рода классификаций и таксономий вызывают ощущение абсурда»². В немалой степени созданию ощущения «отстраненной интеллектуальной игры», наряду с живописно-театрализованной внутрикадровой композицией фильмов Гринуэя, способствует музыка соавтора его многих фильмов, композитора-минималиста Майкла Наймана, сочинившего, например, в «**Контракте рисовальщика**» квазибарочные музыкальные стилизации.

Элементы театрализации, вопреки предустановкам сознания, свойственны и произведениям режиссеров, творчество которых принято рассматривать в ракурсе серьезной интеллектуально-философской проблематики («поэтика отчуждения», «кинематограф экзистенциальных состояний» и т. п.). Самый очевидный пример в этом отношении — творчество Ингмара Бергмана, где театральное и кинематографическое начала находились в постоянном взаимодействии. Но можно привести и другие случаи проявлений театральности в художественно-эстетическом контексте фильма, казалось бы, не предполагающем таких резких «отклонений». Например, в фильме Микеланджело Антониони «**Приключение**» (1960) (первый фильм «трилогии отчуждения») есть эпизод, когда героиня-блондинка Клаудиа (актриса Моника Витти) под игривую музыку (отдаленно напоминающую гротескно-сатирические фрагменты произведений Шостаковича) примеряет черноволосый парик, и ее подруга замечает: «Ты словно превратилась в другую женщину» (заметим, что в следующем фильме Антониони «**Ночь**» блондинка Витти играет брюнетку Валентину, и это действительно совершенно *другая* женщина и *другая* роль). Эпизод заигрывания еще одной героини «Приключения» Джулии с семнадцатилетним юношей-художником сопровождается музыкально-ритмической аллюзией на «Болеро» Мориса Равеля (игровому характеру эпизода соответствует и обстановка действия в художественной мастерской, заполненной портретами обнаженных натурщиц, выглядящими как пародии на полотна Поля Гогена и Пабло Пикассо). Наличие театрализо-

² Дорошевич А.Н. Полвека британского кино. Очерки. М.: Корина, 2008. С. 211.

ванных эпизодов в «серьезном» кино зачастую необходимо не только в психологическом плане (разрядка интеллектуального и эмоционального напряжения), но и в композиционном (ритмическая «гармонизация» формы фильма).

Музыка в театрализованном иносказании российского кино

В отечественном кино еще советского времени можно найти многочисленные примеры театрализованного художественного решения фильма (например, в картинах Н.С. Михалкова, С.А. Соловьева, А.С. Кончаловского и других), обусловленные, в основном, сценарием. Наиболее ярко театральное-игровое начало в советском кинематографе представлял, пожалуй, Сергей Параджанов. Живописно-художественная сторона театрализованного пространства фильмов этого уникального режиссера выстраивается за счет плоскостной фактуры кадра, статичной камеры, фронтальных мизансцен. При этом закадровый звук как бы «включается» в процесс театрализации, создавая объемное игровое пространство. В качестве примера можно привести эпизод «Молитва перед охотой» из фильма **«Цвет граната»** («Саят-Нова», 1968), где на фоне великолепного горного пейзажа князьи люди готовятся к поездке на охоту. Визуальный ряд решен в традициях театральное-ритуализованного представления (замедленный ритм съемки, акцент на художественных деталях костюмов и аксессуаров, хореографически поставленные действия групп персонажей). В это время за кадром звучит старинное грузинское христианское песнопение X века «Виноградная лоза» в исполнении мужского хора ака-

«Цвет граната»
(«Саят-Нова»), реж.
С. Параджанов, 1968



пелла на грузинском языке (заметим, что фильм посвящен армянскому поэту, жившему в XVIII веке и писавшему на трех языках — армянском, грузинском и турецком, что нашло отражение в речи фильма и даже титрах). Через некоторое время на пение накладывается некий сначала непонятный звук,

который можно идентифицировать и как звук ударного инструмента типа бубенцов, и как звук прядильного станка, и даже как усиленный звук часового механизма (позднее в кадре появится *беззвучное изображение* этого народного инструмента, напоминающего бубенчики). Учитывая то, что в фильме есть и изображение ковроткачества, и указания на особые отношения автора со временем-вечностью (в фильме нередко применяется прием прерывания и повтора уже начавшегося действия, в том числе, прервавшись после первых тактов, заново начинается хор «Виноградная лоза»), первоначальная «анонимность» этого звука добавляет смысловую многозначность в звуковой коллаж эпизода.

Современный российский кинематограф, наследовавший традиции интеллектуального авторского кино, использует приемы театрально-игрового звукового решения фильма в новых эстетических условиях, в ситуации нового духа времени, по-новому ощущаемого (особенно молодыми зрителями) окружающего пространства. При этом не следует думать, что приемы звуковой театрализации экранного действия обязательно снижают уровень авторской рефлексии и серьезности темы фильма. Напротив, с помощью «звукового представления» режиссеры порой добиваются и «нового звучания» и, соответственно, более сильного восприятия зрителем очень серьезных проблем.

Так, в фильме **«Кислород»** (2009) режиссер Иван Вырыпаев (известный, что важно, по своим театральным постановкам) выводит *звуковое представление* на новый, актуальный особенно в молодежной среде уровень. В своей предыдущей, дебютной картине **«Эйфория»** (2006) Вырыпаев использовал звук и музыку достаточно традиционно для авторского кино: шумо-звуковой и электронно-музыкальный фон степного ландшафта (укрупнены звуки жужжания и стрекота насекомых), в парадигмальной области которого находится и великолепная операторская работа Андрея Найденова, противопоставлен неестественно-театрализованному действию современной трагедии (классический любовный треугольник), лейтмотивом которого является довольно навязчивая, иногда даже искусственно навязываемая, количественно избыточная тема аккордеона (композитор Айдар Гайнуллин). Стилистика звукового решения «Эйфории» очень сильно (но в «сниженном» исполнении) напоминает **«Дни затмения»** (1988) Александра Сокурова с таким же пространство-образующим (в том числе звуково) пустынно-степным ландшафтом и такой же запоминающейся темой аккордеона, сочиненной Юрием Ханиным. Надо прямо сказать, что работа со звуком Сокурова более сложна и изысканна — звук пустыни,

например, более многослоен, в том числе за счет использования звуков национальных инструментов и разных технических приемов обработки звучания.

В следующем своем фильме Вырыпаев, видимо, решил перевести «порок театральности» (за который получил немало критических стрел в свой адрес) в достоинство, превратив звуковую театрализацию в новое художественное слово³. «Кислород» снят в клиповом стиле, что выражает недостаточность (для целевой аудитории автора) повествовательной выразительности привычного визуального ряда фильма. Режиссер всячески акцентирует выразительную инаковость своего произведения, начиная с титров: «Кинокомпания... представляет *текст* Ивана Вырыпаева KISLOROD» («Кислородом» называются также и музыкальный альбом, и движение, и агентство творческих проектов...). Далее мы видим содержание фильма в виде обложки музыкального альбома с названиями Композиций и хронометражем:

1. Танцы 6:28
2. Саша любит Сашу 5:14
3. Да и нет 5:16
4. Московский ром 7:20
5. Арабский мир 13:45
7. Амнезия 5:56
8. Четверг 4:16
9. Для главного 7:56
10. Где бы я был 6:23

Отсутствие Композиции № 6 — это не опечатка, а концептуальный прием: Композиция № 6 представлена как «Бонус 1».

Бонус 1 — Композиция № 6

Бонус 2 — *Gayatri Mantra*

Весь «текст» фильма явно претендует на «визуальный рэп», ритмика и интонации которого более близки молодому зрителю (на которого рассчитано содержание фильма), чем логико-психологическая нарративность «папиного кино»: «В каждом человеке есть два танцора, правый и левый, два легких танцора, правое и левое легкое...». Вариативная повторяемость разговорных фрагментов, стилистические провокационные наслоения и столкновения, «рванный кадр» и «безумная» камера, демонстративная неполиткорректность и открытая поведенческая деструктивность — все это балансирует у Вырыпаева на грани художественного откровения и «слишком сделанного» заигрывания с новым поколением — что не убавляет интереса, а местами и легкого шока от просмотра. Десять «Композиций» — своеобразная (иногда выскомерно-простоватая и логически уязвимая) полемика автора

³ Усилия режиссера были оценены профессиональным сообществом: на фестивале «Кинотавр» в 2009 году фильм взял Приз за режиссуру, Приз имени Микаэла Таривердиева (за лучшую музыку к фильму), Приз Гильдии киноведов и кинокритиков. — *Прим. авт.*

с десятью Христовыми заповедями, взгляд на христианство из глубины жуткой правды существования сегодняшнего среднего *молодого* человека — условного «Санька из маленького провинциального города Серпухова». Человек у микрофона (*артист-«рэпер»*) исполняет: «Говорят, есть заповедь “Не убий”... А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили “не убивай”. Он взял лопату, пошел в огород и убил». Вырыпаев предъявляет свое видение реальности, которую «люди духовные» не хотят ни видеть, ни слышать, ни знать вообще. Все заповеди Сына Бога опрокидываются страшной, но совершенно будничной действительностью — и от этого возникает ощущение полной безнадежности дальнейшего существования человека как «образа и подобия Бога». Режиссер, в конце концов, задается вопросом: если мы — творения Божьи, то есть «плоды дерева», то как судить: о дереве по его плодам или о плодах по дереву? Где источник сегодняшней человеческой катастрофы? «Странно, где бы я был, если бы меня не было?» — вопрошают его герои. Где тот кислород, который есть жажда красоты и свободы, который ощущается человеком как потребность, но не находится нигде?

⁴ «Шапито-шоу» также получил приз «Серебряный Георгий» на Московском международном кинофестивале в 2014 году. — Прим. авт.

Одна из последних картин, получивших широкий отклик как зрительской аудитории, так и сообщества киноведов и киноритиков, — «Шапито-шоу» (2014) режиссера Сергея Лобана⁴. Эта картина, снятая в совершенно особой, индивидуальной авторской манере, «проговаривает» очень многие серьезные проблемы, волнующие, прежде всего, пришедшее новое поколение зрителей. Некоторыми критиками эта картина была названа лучшей картиной десятилетия и своеобразной новой «Ассой» —

«Шапито-шоу», режиссер С. Лобан, 2014



то есть картиной «поколенческой». Параллелей с «Ассой» можно, действительно, увидеть довольно много. Это и съемки в Крыму, и значительная роль саундтрека, и театрализованные звукозрительные приемы, и похожие нюансы сюжета. Однако, думается, «Шапито-шоу» следует рассматривать не в сравнении, а в сущности. И здесь, в отличие от огромного числа других картин, несмотря на огромный хронометраж (картина длится около 4-х часов) и формальное деление на 4 отдельные истории («Любовь», «Дружба», «Уважение», «Сотрудничество»), можно четко выделить главную идею фильма, то, что волнует его создателя прежде всего: это вопрос о подлинности и мнимости человеческого существования. Вот только ответ на этот вопрос неоднозначен. Как говорит в первых же кадрах Некто *на сцене*: «Не стоит смешивать два мира — реальный и вымышленный. Просто реши для себя, какой ты предпочитаешь». Вопрос выбора — вот что главное, мучительное для современных молодых людей. И у многих не достаёт сил узнать, оценить и выбрать подлинную, а не мнимую жизнь, и они уходят — в мир виртуальной реальности (персонажи Веры и Киберстранника), мир лицедейства («пионер» Сеня), мир двойничества (двойники Мэрилин Монро, Элвиса Пресли, Майкла Джексона)... Сознание человека перевернуто той действительностью, в которой он живет. А режиссер применяет прием звукового «переворачивания» в кадре: неестественная, «выученная» речь героев в обычной жизни — и живое, подлинное (несмотря на непопадание в ноты и гнусавые голоса) пение в постановочных квазиконцертных номерах; озвученный разговор глухих — и обеззвученное выступление певца (Петр Мамонов *как бы* поет и играет на гитаре)... Спектакль может быть более подлинным, чем жизнь, но как говорит герой того же Мамонова: «Какие спектакли, когда в душе пусто?» Самый же драматичный момент фильма — и здесь уж сравнение с «Ассой» неизбежно — эпизод, в котором двойник Виктора Цоя (*проект «эрзац-звезда»*) выходит на сцену и видит, что в зале собралось... всего несколько равнодушных зрителей. Какой колоссальный контраст с финальной сценой «Ассы», когда многотысячная толпа в едином порыве пела со своим *подлинным* героем!

Еще один российский фильм, в котором театрализация (и визуальная, и звуковая) действия достигает своего апогея — «**Орлеан**» (реж. Андрей Прошкин, 2015). После показа картины на XXXVII Московском международном кинофестивале режиссер признавался в интервью, что сознательно перешел границы эстетического вкуса, создав на экране абсолютный кич, «фантазмагорию греха». Знакомые персонажи-маски жесткого авторского



«Орлеан», режиссер
А. Прошкин, 2015

кино последних десятилетий — убийцы, бандиты, мошенники, проститутки, полицейские... — в фильме Прошкина шаржированы в визуальном плане до предела (чего стоят наколки, набитые на груди «мента-оборотня»: боттичеллиевская «Мадонна с Младенцем» и рядом... слова с ворот Бухенвальда: “Jedem das seine” — «Каждому свое»). Однако для создания полной картины гиньольного кабаке визуального ряда режиссеру было недостаточно, и закадровое звуковое пространство заполнили песни английской группы “The Tiger Lillies”. Причем музыка появилась в фильме совершенно случайно: записи принесла монтажер, и они всем понравились, хотя режиссер планировал заказать другую музыку. Можно сказать, что в этом случае картина-игра сама «продолжила» себя в «нашедшейся» музыке.

“Tiger Lillies” — музыкальное трио, работающее в стиле панк-кабаре, что говорит само за себя. Персонажи их композиций — те же, что воспроизводит в своем фильме Прошкин, то есть маргиналы всех мастей (в фильме, в частности, используются песни из альбома 2009 года “FreakShow” — «Шоу уродов»). Сами участники группы постоянно предстают перед зрителями в разных, но всегда шокирующих ролях: в дело идет все — невероятный грим, костюмы, мимика и прочее. Даже голос солиста группы «играет роль» — Мартин Жак поет очень узнаваемым фальцетом. Тексты песен «Тигровых лилий» полностью отвечают идеологии группы, выступающей против любого вида цензуры и ханжества (кстати, название группы — это «имя» проститутки, убитой в Лондоне). Казалось бы, полный «эстетический изоморфизм» звука и изображения в этом фильме найден (расслабленно-танцевальная ритмика и мелодика песен группы безотказно работают как циничное сопровождение театрально-кровавых сцен на экране). Но... здесь делу мешает морализаторский посыл авторов (режиссера Андрея Прошкина и автора сценария Юрия Арапова). Слишком

уж очевидно (несмотря на всю китчевую театральность постановки, а может быть, именно благодаря ей) взывание к человеческой совести, к осознанию грехов, которые современное человеческое общество в маленьком городке Орлеан и за проступки-то не считает. «Экзекутор» Павлючик А. Павлючек в исполнении Виктора Сухорукова очень жестко разворачивает каждого персонажа картины лицом к тому, что всегда проходило мимо его души, заставляя увидеть и осознать свои преступления — как уголовные, так и моральные. Видимо, неизбывный русский вопрос о смысле человеческого бытия, вырастающий в этом фильме среди всех показанных мерзостей человеческой жизни, так шокировал английскую группу, что они даже отозвали права на использование музыки к этому фильму, но компромисс усилиями режиссера и продюсера был найден: в титрах запечатлены слова музыкантов “Tiger Lillies” о несогласии с позицией режиссера фильма.

* * *

Итак, анализ музыкально-звуковых элементов киноформы позволяет сделать вывод, что сами по себе они не могут быть определяющими приемами в 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. В то же время музыка, даже не имеющая изначально театральной природы, приобретает явные черты театральности, когда с ее помощью подчеркиваются и выводятся в виде *представления* различные элементы визуальной *игры*. Таким образом, взаимовлияющий процесс театрализации видео- и аудиоряда происходит благодаря игровому использованию в фильме музыкальных цитат, квазичитат и стилизаций, с помощью интонационных и тембральных «ролевых игр» с музыкальным звуком, через музыкальные пародии и звукоподражания, создание аудиовизуальных коллажей и т. д.

В новейшем кинематографе разнообразные приемы театрализации могут выражать стремление автора к поиску новых выразительных средств, преодолевающих недостаточность или моральное устаревание стереотипных аудиовизуальных решений фильма. Приведенные примеры кинокартин, хочется надеяться, позволяют увидеть не только разнообразный спектр применения звука и музыки в процессе театрализации киноформы, но и почувствовать широкие дальнейшие перспективы в этом отношении, поскольку в современных условиях режиссер, создавая

актуальное театральное-игровое пространство кинофильма, не ограничен никакими рамками — ни стилистическими, ни жанровыми, ни даже вкусовыми. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Горницкая Н. Кино — литература — театр. К проблеме взаимодействия искусств. — Л.: ЛГТМиК, 1984. — 72 с.
2. Дорошевич А.Н. Полвека британского кино. Очерки. — М.: Корина, 2008. — 479 с.
3. Зайцева Л.А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). — М.: ВГИК, 1989. — 79 с.
4. Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. — М.: Искусство, 1994. — 238 с.
5. Смагина С.А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960–1980-х гг.). — М.: ВГИК, 2014. — 140 с.
6. Туровская М. «Да и Нет». О кино и театре последнего десятилетия. — М.: Искусство, 1966. — 295 с.
7. Шилова И.М. Кинематограф 80-х. Новые тенденции. — М.: Знание, 1987. — 48 с.

REFERENCES

1. Gornickaya N. Kino — literatura — teatr. K probleme vzaimodejstviya iskusstv [Cinema — literature — Theatre. On the problem of interaction of arts]. — L.: LGTMiK, 1984. — 72 p.
2. Doroshevich A.N. Polveka britanskogo kino. Oчерki [Half a century of British cinema: Essays]. — M.: Korina, 2008. — 479 p.
3. Zajceva L.A. Poeticheskaya tradiciya v sovremennom sovetskom kino (Liriko-sub"ektivnyye tendencii na ehkrane) [The poetic tradition in modern Soviet cinema (lyrical and subjective tendencies on the screen)]. — M.: VGIK, 1989. — 79 p.
4. Zorkaya N.M. Fol'klor. Lubok. EHkran [Folklore. Splint. Screen]. — M.: Iskusstvo, 1994. — 238 p.
5. Smagina S.A. Teatralizaciya kinematografa. Puti obnovleniya kinoyazyka (na materiale otechestvennyh fil'mov vtoroj poloviny 1960–1980-h gg.) [Theatralization of cinema. Ways to update of film language (on the material of domestic films of the second half of the 1960–1980s.)]. — M.: VGIK, 2014. — 140 p.
6. Turovskaya M. "Da i Net". O kino i teatre poslednego desyatiletiya ["Yes and no". About cinema and the theater of the last decade]. — M.: Iskusstvo, 1966. — 295 p.
7. Shilova I.M. Kinematograf 80-h: Novye tendencii [Cinema of the 1980s: New trends]. — M.: Znanie, 1987. — 48 p.

Music as a Part of the Theatrical Game of the Movie

Yuliya V. Mikheeva

PhD (Arts)

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: Theatricalization as the process of creating the theatrical visuality of the film (or allotment to it with some features of a theatrical performance) has been rather deeply analyzed in domestic film studies. At the same time the role and place of music in the process in general has stayed outside of the interest of Russian film theorists. This fact is justified by the prevailing influence of the visual innovations in development of a film language. However, one can not ignore the fact that lately theatricalization has achieved extraordinary usage (both technologically and aesthetically), in addition to visual audio techniques that have greatly influenced the language of artistic style and manner. The author analyzes the role of music, and — widely — the audio-visual shaping of the film in this process, determining its relevance.

The novelty of the article involves analysis of the audio-visual mould of some recent Russian and foreign films, which have not been adequately reflected in film studies yet. The analysis of music and sound elements of a film leads to conclusion, that they cannot play a decisive role in theatricalization by oneselves. Under domineering visuality music supplies it with sense-bearing accents, extent and matureness, providing aesthetic pleasure and general audio-visual perception of the film cinema form. At the same time the music even lacking theatrical origin acquires obvious features of theatricality when used to underline and display the various elements of visual representation of the game. In nowadays cinema variety of theatricalization techniques can render the author's strive for new means of the artistic expression, overcoming failure or obsolescence of the stereotypical audio-visual shaping of a film.

KEY WORDS: theatricalization of the film form, film music, audiovisual shaping, postmodernist aesthetics, artistic language of cinema