

## The role of choreographic episodes in the film version of the musical 'West Side Story'

*В основе работы — анализ хореографической составляющей мюзикла и рассмотрение ее драматургической функции.*

*At the base of article is analysis of choreographic constituent of the musical. There is considered the dramaturgic function by choreography.*

Ольга КИРПИЧЕНКОВА

### Роль хореографических сцен в киномюзикле «Вестсайдская история»

**П**рирода мюзикла имеет синтетическую основу. Жанр зародился в Америке. Его формированию способствовали европейская оперетта и английская балладная опера, появившиеся в Новом свете на рубеже XIX–XX веков, а также различные самостоятельные типы зрелищ преимущественно развлекательного характера (ревью, шоу, варьете). Но в отличие от последних мюзикл имеет литературную основу, более простую в отличие от оперной, и все его элементы, объединенные в структуре произведения, находятся в нерасторжимом единстве, внутренне взаимосвязаны, подготавливают переход одной формы воплощения в другую.

В своем формировании мюзикл в кино прошел несколько этапов, начиная от легкой музыкальной комедии и заканчивая его трансформацией в новые типы музыкально-драматических зрелищ. Становление и открытие его специфических особенностей относится к началу 30-х годов XX века. Отдельные концертные номера становились самостоятельными музыкально-драматическими представлениями, имеющими свой сюжет, музыкальное, хореографическое и постановочное решения. В музыкальном фильме «Бродвейская мелодия» (1929, реж. Г. Бомонт), «Конгресс танцует» (1931, реж. Э. Чарелл, Германия), «42-я улица» (1933, реж. Л. Бэкон) такие номера являлись кульминационными в развитии действия. В них был особый уровень условности: реальная действительность, будничная жизнь артистов, как и жизнь простых людей, бытовые подробности преобразовались, максимально театрализовывались, представляли в новом художественном качестве.

В дальнейшем принципы такого воплощения стали ведущими при создании целостной модели мюзикла. Экранизация бродвейского спектакля «Оклахома!» (1955, реж. Ф. Циннеман, комп. Роджерс) привела к бурному расцвету мюзикла в кино. На экран были перенесены лучшие театральные постановки — «Моя прекрасная леди» (1964, реж. Дж. Кьюкор, комп. Ф. Лоу) и «Вестсайдская история» (1961, реж. Р. Уайз, балетм. Дж. Роббинс, комп. Л. Бернштейн). В основе «Вестсайдской истории» лежал интерес к классическому сюжету, стремление к большей сложности музыкального языка и органичному сочетанию всех компонентов мюзикла, а также поиски оптимальных средств его воплощения на экране.

Сюжет «Вестсайдской истории»<sup>1</sup> основан на переложении пьесы Шекспира Артуром Лоурентсом специально для мюзикла. Шекспир же построил свою пьесу по поэме Артура Брука, озаглавленной «Трагичная история Ромеуса и Джульетты» (1562), которая, в свою очередь, была написана Бруком по мотивам других, более ранних произведений. Каждая эпоха придавала этой истории новый смысл: в поэме Брука Ромеус и Джульетта описаны в духе пуританской морали как «...любовники, которые ввергнули себя в пучину греховной страсти и потеряли уважение и поддержку родных и друзей». Шекспир как художник Возрождения воспевае силу и очарование любви. У Артура Лоурентса же на первый план выходит национальный конфликт. При этом, как у Шекспира, так и у Лоурентса, общество так или иначе ответственно за вражду, порожденную социальной принадлежностью.

Работа Бернштейна над «Вестсайдской историей» протекала напряженно. Предыдущая постановка мюзикла «Кандид» (1956) потерпела фиаско, и у композитора не было особых причин полагать, что его новое творение ожидает иная судьба. В июле 1957 года, за два месяца до открытия «Вестсайдской истории», в письме к своей жене Фелисии он писал: «Шоу — ах, да. Я в депрессии из-за него. Все те части партитуры, которые мне нравятся больше всего — большие поэтические сцены, — критикуют как слишком «оперные», считают даже, что их нужно выбросить. А для чего?» [4, с. 76].

Примечательно, что во всех мюзиклах Бернштейна балет занимает важное место. Начало сотрудничества композитора с хореографом Джеромом Роббинсом ознаменовала постановка балета «Свободная фантазия» на сцене «Метрополитен Опера» в 1944 году. В том же году Л. Бернштейн совместно с Дж. Роббинсом, Б. Комден и А. Грином переработал этот балет для мюзикла «Там, в городе», который прошел 463 раза. Уже в мюзикле «Свободная фантазия» Роббинс поразил публику сценой драки между тремя матросами. Танцевальный вихрь движений, рук, ног, тел, подобный урагану, давал уже тогда представление о возможности балета в мюзикле. В свою очередь для Леонарда Бернштейна превращение балета в мюзикл не осталось случайным эпизодом. Между ним и Роббинсом установилось такое тесное сотрудничество, какое больше характерно для взаимоотношений композитора с либреттистом, а не с хореографом. В процессе работы у постановочной группы с Роббинсом складывались непростые отношения.

<sup>1</sup> «Вестсайдская история» («West Side Story», США, 1961). Режиссеры: Джером Роббинс, Роберт Уайз. Сценарий: Джером Роббинс, Артур Лоурентс, Эрнест Леман. Композитор: Леонард Бернштейн. Хореограф: Джером Роббинс. Оператор: Дэниэл Л. Фэлп. Художник: Борис Левен. Продюсер: Роберт Уайз. В главных ролях: Натали Вуд (Мария), Ричард Беймер (Тони), Расс Тэмблин (Рифф), Рита Морено (Анита), Джордж Чакирис (Бернардо).

Однако Бернштейн всегда был на стороне хореографа. Когда начинались какие-нибудь разногласия по поводу музыки, композитор отступал, объясняя это просто: «Я ненавижу скандалы» [4, с. 79]. В итоге в танцах и пластике «Вестсайдской истории» Роббинс добился такой смысловой выразительности и образности, которой до этого мюзикл не знал.

Танцевальные сцены, сливаясь в нерасторжимом единстве с музыкой, добавляют в действие не только динамику, но и несут определенную драматургическую нагрузку. Хореография «Вестсайдской истории» имеет немало общего со стилем свинга. Термин «свинг» обычно используется для группы танцев, развившихся в «эпоху свинга» (поздние 1920–1940-е) или для современных танцев, которые от них происходят. Исторически свинг соотносится с афро-американской народной танцевальной традицией, хотя есть некоторые исключения, которые были распространены среди белого населения. Почти все формы свинга характеризуются синкопированным (укороченным) ритмом, характерным и для джазовых танцев эпохи джаза с конца XIX века до 40-х годов XX века. Такие танцы, как Мамбо, Ча-ча-ча, входящие в танцевальную сюиту «The Dance At the Gym», зародились на Кубе, то есть по происхождению латиноамериканские. Танцы несут социально-бытовую окраску, и хореографическая лексика не претендует на такую строгость, какая требуется в академических жанрах, наподобие классического балета. Танцевальные элементы разных направлений нередко синтезируются, но при этом стиль танца не противоречит ни музыке, ни драматическим ситуациям.

Сцены, где непосредственное воздействие на зрителя во время просмотра оказывают именно музыка и танец, пронизывают весь фильм. Это и экспозиция действия («The Prologue»), и кульминационные массовые сцены («The Dance At the Gym»), и раскрывающие действия эпизоды («Jet Song», «America», «Cool»). Танец включается и в связу-

ющие эпизоды, что является своеобразной чертой жанра мюзикла.

Главный лейтмотив, встречаемый в Прологе, — щелчок пальцами. На протяжении всего мюзикла этот жест остается основным лейтмотивом и по-разному окрашивается. В Прологе щелчки, издаваемые группами молодых людей, звучат напряженно-агрессивно. Группы враждующих подростков прогуливаются по пустынным утренним улицам. Роббинс здесь проявляет недюжинную фантазию, разнообразно варьируя и дополняя мотив простого шага. Ритмизованную ходьбу разнообразят короткие незамысловатые комбинации. Композиционный рисунок довольно прост и зависит от места прогулки. Вдоль улицы молодые люди движутся друг за другом, выстроившись в колонну.



Дж. Роббинс на репетиции киномузыка. 1960 год.  
J. Robbins on the film's rehearsal. 1960 year.

Оказавшись на открытом пространстве (двор или спортивная площадка), выстраиваются в диагональ или треугольником. В каждой группировке хореограф выделяет явного лидера. Так, во главе «ракет» следует Рифф. Заданные им ритмически точные комбинации подхватывают его сообщники. Танец-прогулка «ракет» довольно вальяжен. Видно, что они чувствуют себя полными хозяевами на улицах, в отличие от чужеземцев-«акул», ходьба которых прерывается комбинациями на основе резких настороженных поворотов. Столкнувшись друг с другом, «ракеты» и «акулы» пускают в ход различные обманные маневры. Они несутся по пустым окраинам, ловят, увертываются от подножек. Поочередно преследуя друг друга, прояв-

ляют недюжинную смекалку, стараясь загнать врага в ловушку (например, опрокинуть на него ведро с краской). В зависимости от численного преимущества, в выигрыше поочередно оказываются то одни, то другие.

Особой выразительностью и правдоподобием поражают эпизоды игры в баскетбол и сцены драки. Кажется, что Роббинс довольно просто воссоздает процесс баскетбольной игры. Он отбирает движения, характерные для этого вида спорта (бег с ведением мяча, прыжки к баскетбольной корзине), и создает на основе этого комбинации. Порой процесс игры преломляется танцевальными акцентами (турами или синхронными прыжками, подчеркивающими музыкальные акценты). При внимательном просмотре очевидно, что хореограф следует за музыкой и в тоже время не лишает хореографическую линию самостоятельности. С наступлением кульминации в музыке нарастает напряжение и в хореографии. Появляются мощные прыжки (имеющие что-то общее с элементами рукопашных боевых искусств), трюковые комбинации. Сцены погони тоже представляют, по сути, танец, в основе которого — быстрый бег.

Сцена «Танцы в спортзале» — одна из кульминационных в киномузыке. Она включает несколько номеров (Blues, Promenade, Mambo, Cha-Cha, Jump). То есть это целая танцевальная сюита, в которую вплетен эпизод встречи Тони и Марии. Танцевальные сюиты особенно значимы в классических балетах П. И. Чайковского и А. К. Глазунова, где они нередко обрисовывают разные миры. Например, в «Раймонде» Глазунова мир главной героини раскрывается в сюите классического танца, сарацинского рыцаря Абдерахмана — в сюите характерных арабо-испанских танцев. В этом заключается контрастная музыкальная обрисовка двух противоборствующих начал. Бернштейн же не вводит самостоятельные характеристики для «ракет» и «акул». И не только потому, что он ставит перед собой иные цели, нежели балетный композитор XIX века. Сюита латино-

американских танцев раскрывает беспочвенность вражды двух группировок, которые ничем не отличаются друг от друга и представляют одну возрастную группу (и потому не претендуют на индивидуальную музыкальную характеристику). На помощь музыке в передаче агрессивной атмосферы противостояния приходит хореография.

Площадка спортзала разделена пополам: «ракеты» танцуют на одной половине, «акулы» — на другой. Блюз вводит нас в довольно жизне-радостную и заводную атмосферу, которая стремительно накаляется, и в танце Мамбо превращается уже в открытое противостояние. Здесь, как и в Прологе, хореограф пользуется простыми композиционными рисунками. Пары, выстроившись в несколько колонн, периодически они меняют местоположение прочёсом, образуют круг или ненадолго сливаются в общую массу, чтоб затем мгновенно разбежаться по своим местам. Ведь каждая группа веселится отдельно, и отношения остаются враждебными. С наступлением кульминации хореограф использует принцип перепляса: танцующие пары вихрем сменяют друг друга, выполняя разнообразные поддержки, стремительные повороты, головкружительные акробатические трюки. Чтобы подчеркнуть искусственность веселья, в любой момент грозящего перейти в очередную драку, Бернштейн в шумный танец Мамбо вводит эпизод встречи Марии и Тони, как островок искренности, где зарождается светлое чувство. Эта минута лирики выигрышна на фоне танцевального неистовства динамичного Мамбо. Глаза Тони и Марии встречаются, они подходят друг к другу и после короткого диалога начинается медленное Ча-ча-ча. Оно построено на минимуме движений: основной шаг танца (cha-cha-chassé), plié, простые повороты, стилизованные в соответствии с чертами латиноамериканского танца. Грациозность Ча-ча-ча контрастирует с буйностью Мамбо. Характерную деталь добавляют встречавшиеся уже в Прологе щелчки пальцами. Но если вначале они несли агрессивную окраску, то

в этой сцене они звучат беззлобно, по-приятельски доброжелательно.

Постановка эпизода решающей драки («The Rumble») кажется лишённой всякой условности. Тут уже нет того, что привычно мы называем танцем. В пластике актеров переданы все детали, характеризующие состояние персонажей (настороженность, напряжение, затаенный страх, предчувствие скорой развязки). Они кружат вокруг друг друга, подобно двум разъярённым волкам, один кидается, но другой успеваает увернуться, причем каким-нибудь изощрённым способом (например, запрыгнув на решетку и оттолкнувшись от нее, сделать сальто).



Сцена из киномюзикла (Пролог)  
The scene from the film (The Prologue)

Немалую долю выразительности добавляет хореография и в связующие эпизоды, например, в ансамблевые сцены «Jet Song» («Песня ракет») и «Cool» («Остынь»). Первая песня «ракет» пронизана торжествующим настроением, которое можно обосновать типично юношеским избытком энергии и незнанием, куда можно употребить силу, кроме как на выяснения отношений. Здесь лидер «ракет» Рифф выступает заводилой, демонстрирует свое превосходство, восседая на турнике как на троне, задает стиль движения в танце. Песня «Остынь» по своему характеру — наиболее устрашающая во всем фильме. Уже произошло убийство Риффа и Бернардо, роль лидера «ракет» на себя взял другой участник группировки по прозвищу Айс. Становится жутко от осознания масштаба вражды, ставшей заметно повседневной потребностью, и от того, что трагическая развязка неизбежна. В этом номере повторя-

ются музыкальные мотивы Пролога. Теперь они звучат более напряженно, приобретая черты неистовости. В музыке слышится последовательное вступление голосов (канон), и хореограф проецирует эту особенность музыкальной фактуры на танец. На каждое проведение темы вступает новая группа танцовщиков: девушек и юношей. Затем следует соло Пороха — одного из самых юных участников «ракет». Он, одержимый желанием уничтожить кого-нибудь из «акул», не в состоянии сдержать агрессию и выплескивает все напряжение в диком соло. К нему постепенно присоединяются остальные «ракеты». И к финалу номера они, сопровождая движение постоянными щелчками пальцев, устремляются плотной группой на улицу. Последний танец, длящийся несколько секунд, мы видим в сцене ожидания Марией прихода Тони. Здесь репризой звучит мотив танца Ча-ча-ча. Мария повторяет танец первой встречи с возлюбленным, не зная о случившейся драке и не представляя ее последствий. Этот эпизод звучит как надежда на счастье. Но легкая светлая мелодия и задумчиво-счастливый танец девушки грубо

прерывается приходом Чино, который доносит о смерти ее брата Бернардо, убитого Тони.

Жанр киномюзикла «сопротивляется» изучению с точки зрения драматургии, так как единое действие в нём возникает в результате пересечения нескольких компонентов: сценарно-драматургического, музыкального и хореографического. В результате киномонтажа на передний план может выходить одна из этих составляющих и действовать в отдельности. Несмотря на возникающие при анализе всего мюзикла сложности, при отдельном рассмотрении каждой составляющей в ней можно выявить ряд особенностей. Так несущие надежду светлые преимущественно вокальные эпизоды (встреча Марии с Тони; беззаботно-шутливая песня «I feel pretty» в ателье; дуэты Марии и Тони), противопоставят более экспрессивным танцевальным сценам, где от номера к номеру все

сильнее подчеркивается обреченность любви. С каждым разом хореографический текст насыщается динамикой, подчеркивая напор агрессивного начала. Наиболее четко хореографическая кульминация выражена в сюите «Танцы в спортзале» и в номере «Остынь». Сюита намечает дальнейшую борьбу любви со враждой, а последний танец выразительно подчеркивает бескомпромиссность сложившейся ситуации, ко-

торую можно охарактеризовать как «око за око, зуб за зуб». Ближе к финалу о танцевальной стихии напоминает лишь проведение темы Ча-ча-ча в характере скерцо. С этого момента на первый план выходит действие драматическое, сопровождающееся главными музыкальными лейтмотивами.

«Вестсайдской истории» было суждено стать своего рода эталонном художественной целостности и

кинематографической выразительности мюзикла. Воплощение сценической версии мюзикла в кино показало, что артистически выразительное пение и танец вместе с возможностями киноискусства, позволяющего рассмотреть поющего и танцующего человека вблизи, воздействуют на публику сильнее, вызывая у нее дополнительный эмоциональный отклик и способствуя популяризации жанра.

### Список литературы

1. Кино. Энциклопедический словарь / Ред. С. И. Юткевича. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 640 с.

2. Шекспировская энциклопедия / Ред. С. Уэллса. Перевод А. Шульгат. — М.: Радуга, 2002. — 272 с.

3. **Березовчук Л. Н.** Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учебное пособие. — СПб.: Изд. СПбГУКиТ, 2003. — 92 с.

4. Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия / Ред. Емельянова И. — М.: Олма-пресс, 2002. — 704 с.

5. **Кампус Э.** О мюзикле. — Л.: Музыка, 1983. — 128 с.

## ФЕСТИВАЛИ

Andrey DENISOV

### The festival, dedicated to 200 years from birthday of Gogol

*В статье представлен обзор прошедшего в Мариинском театре фестиваля, посвященного 200-летию со дня рождения Гоголя. Среди представленных произведений — оперы молодых петербургских композиторов, Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского, Р. Щедрина и Д. Шостаковича.*

*Article is represents the review of festival devoted to anniversary of Gogol which has passed in the Maryinsky Theater. Among the presented pieces — operas of young Petersburg composers, N. Rimskii-Korsakov and M. Musorgsky, R. Schedrin and D. Shostakovich.*

Андрей ДЕНИСОВ

## Фестиваль к 200-летию со дня рождения Гоголя

От года рождения Николая Васильевича Гоголя нас отделяет не только 200 лет, но и несколько эпох развития русской культуры. Творчество писателя, почти ни кем не понятое при его жизни, в XX веке внезапно обрело особую актуальность и остроту. Мир гротеска и жутких фантастических образов оказался созвучным авангардистским направлениям искусства, яркие и колоритные образы украинских повестей не потускнели со временем и вновь влекут к себе композиторов.

Впрочем, творчество любого великого автора многослойно и никогда не может быть прочитано до конца и полностью. Какие-то его смыслы утрачиваются со временем, оказываясь недоступными новым поколениям читателей, но вместо них проявляются новые, сокрытые от современников самого автора. Вступая же в диалог с музыкой, художественное слово попадает

в пространство особенной смысловой концентрации, требующей значительных творческих усилий и от композитора, и от слушателей.

Фестиваль, который Мариинский театр посвятил гоголевским произведениям, представил необычайно обширную панораму произведений. Это и всем известные оперы Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского, и уже ставшие классикой «Мертвые души» Р. Щедрина, и «Опера о том, как поссорился Иван Иванович и Иван Никифорович» Г. Банщикова, и оперы относительно молодых петербургских композиторов. Вспомнили почти все — пока что в стороне остались лишь «Черевички» П. Чайковского. Отдельные произведения были уже знакомы публике по постановкам прошлых лет («Нос» Д. Шостаковича), а некоторые прозвучали вообще впервые.

Первый же вечер фестиваля приготовил публике довольно интригу-

ющий сюрприз. В один вечер были исполнены три оперы, написанные специально для Мариинского театра — по инициативе В. Гергиева был объявлен специальный конкурс на лучшие три оперы, которые и были поставлены — это «Тяжба» С. Нестеровой (либретто В. Куприяновой и автора), «Коляска» В. Круглика (либретто А. Застыльца), а также «Шпонька и его тетушка» А. Беспаловой (либретто В. Куприянова и автора). Первые два композитора представляли Санкт-Петербург (оба ученики Б. Тищенко), А. Беспалова — Екатеринбург.

Во всех трех операх использованы сюжеты, ранее не «звучавшие» на оперной сцене. Благодаря небольшому масштабам (по условиям конкурса — не более сорока минут!) все три сочинения оказались крайне сконцентрированными в плане драматургии. Отсюда — значительная роль деталей в оркестровом и интонационном решении, относительно