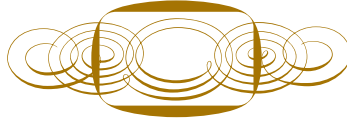


ЭКРАННАЯ МУЗЫКА МУЗЫКАЛЬНАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ



С. С. СЕВАСТЬЯНОВА

Астраханская государственная консерватория (академия)

УДК
782:791.43-252.5

МУЗЫКАЛЬНАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ: ОПЕРА И БАЛЕТ

Музыка играет большую роль в мультипликационном кинематографе. Именно поэтому руководитель мультипликационной мастерской на высших режиссерских и сценарных курсах Ф. Хитрук — известный режиссер, создатель популярной ленты «Каникулы Бонифация» утверждает, что мультипликатор не только должен хорошо и быстро рисовать, «он должен также обладать слухом, ... у него должно быть развито чувство ритма, наконец, он должен обладать уникальным свойством — держать в воображении движение» (цит. по: [11, с. 179]).

О сложностях, возникающих при сочинении музыки к мультипликационному фильму, в свою очередь высказывались многие композиторы. По сравнению с мультипликацией, в игровом кинематографе совпадения звука и изображения не столь регламентированы, и поэтому у композитора больше возможностей для того, чтобы свободнее сочинять темы и развивать их. Рассуждая о специфике художественного времени в мультипликационном кинематографе, А. Шнитке говорит следующее: «Работая в том и другом кино, понимаешь относительность времени... Ибо секунда мультипликационная может очень много вместить, она страшно насыщена в отличие от секунды в игровом кино, которая, наоборот, тяготеет к тому, чтобы сделать не только секунду, а даже час кратким» [там же, с. 92].

Многие явления музыкальной мультипликации до сих пор остаются недостаточно изученными. Публикации довольно подробно объясняют процесс съемки рисованных, кукольных работ и специфику фильмов, выполненных в технике комбинированной съемки. Среди подобных изданий отметим книги С. Гинзбурга [5], Н. Халатова [13], которые представляют интерес и как источник технической

информации, и как практическое руководство. А. Асенин [2; 3], А. Бабиченко [4], С. Гинзбург [6] анализируют истоки мультипликационного кинематографа, пытаются осмыслить эволюцию жанра. К ним примыкают издания, посвященные творчеству отдельных режиссеров, деятельности национальных кинематографических школ. Общеэстетические вопросы изучаются в работах С. Эйзенштейна [14], Ю. Лотмана [8], С. Гинзбурга [6], С. Фрейлиха [12] и других авторов, где ставятся проблемы синестезии, символики мультипликационного языка, взаимосвязи изобразительного ряда с музыкальным сопровождением.

В статье предлагается выделить музыкальную мультипликацию как особую ветвь, характеризующуюся основательным развитием законов музыкального театра. В музыкальной мультипликации возможно обозначить следующие жанры: *мультипликационная опера, мультипликационный балет, мультипликационный мюзикл и мультипликационный концерт*. Все они, включая жанр мультипликационного концерта, имеют ярко выраженный зрелищный ряд и могут рассматриваться как образцы экранного музыкального театра. Музыкальной мультипликации принадлежат и собственно кинематографические работы, сформировавшиеся по очевидным законам музыкального театра, мультипликационные версии опер и балетов — оригинальные проекции произведений, изначально созданных для музыкально-театральной сцены, а также музыкальные фильмы экспериментального характера, сочетающие новые самостоятельные изобразительные решения к известным произведениям музыкальной классики.

Обратимся непосредственно к мультипликационным жанрам оперы и балета.

Исторически первым из мультипликационных жанров на экране появился мультипликационный балет. Он по-настоящему заявлен в «Танце скелетов» (1929). Пионером в этой области стал У. Дисней. Параллельно в его мини-фильмах из серии «Наивные симфонии» (1929) началось движение к жанру мультипликационного концерта, идеи которого затем нашли продолжение в «Концерте для оркестра» (1935) и приобрели окончательную форму в «Фантазии» (1940). Собственно кинематографический поиск привел режиссеров к полнометражным мультипликационным кинолентам, в которых явно просматриваются законы музыкального театра. Так, например, всемирно известная лента «Белоснежка и семь гномов» (1938) стала первым образцом мультипликационного мюзикла. Более позднее распространение получает жанр мультипликационной оперы. В отечественной мультипликации его яркий образец — фильм «Снегурочка» (1952) по одноименной опере Н. Римского-Корсакова режиссера И. Иванова-Вано. Первыми же образцами этого жанра могут быть названы мультфильмы 30–40-х годов «Сказка о попе и работнике его Балде» и «Сказка о глупом мышонке» (режиссер М. Цехановский) с музыкой Д. Шостаковича.

Жанры мультипликационной оперы и балета на сегодняшний день составляют ограниченный круг произведений, поэтому многие фильмы могут оцениваться во многом как экспериментальные, поисковые, тем более что каждая из экранизаций довольно индивидуальна. В то же время знаменательно внимание официальной критики к достижениям в этой сфере кинематографа. Так, например, мультипликационная опера «Севильский цирюльник» (режиссер Н. Дабижа, художник Н. Виноградова) на музыку Дж. Россини была удостоена премии «Ника», серебряной медали на конкурсе мультипликационных фильмов в Нью-Йорке, ей были присуждены Гран-при «Крок» в Канаде за лучшую режиссуру, призы в Чикаго и Лондоне за лучшую кукольную анимацию. Участие в общем конкурсе мультипликационных работ произведений экранного музыкального театра и их высокие награды свидетельствуют о несомненных достижениях данной области, однако проблемы, с ней связанные, до настоящего времени остаются практически неисследованными.

ГЕРОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЙ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Необычность визуального ряда в мультипликационной опере и балете обусловлена новым типом условного героя, представленного куклой или рисованной фигуркой. «Специфика куклы как про-

изведения искусства заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр — на фоне живых актеров. Поэтому, если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера <...> Эта поэтика удвоения, — отмечает Ю. Лотман, — обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства, поэтому кукла на сцене, с одной стороны, иронична и пародийна, с другой — легко становится стилизацией и тяготеет к эксперименту» [7, с. 648].

Кукла в мультипликационной опере, действительно, изображает актера, но в то же время она обязательно *моделирует символический образ*. Именно поэтому в мультипликационной опере «Севильский цирюльник» на музыку Дж. Россини (режиссер Н. Дабижа) розовый цветок украшает куклу, представляющую Розину, наделенную большими красивыми глазами и стройной фигурой. Напротив, нелепо выглядит кукла ее опекуна Дона Бартоло, — маленькая и толстая с короткими руками и ногами; нос-картошкой и выпученные глаза довершают ее неприглядную внешность. Нельзя не заметить узкие, хитро прищуренные глаза Фигаро и длинный нос Дона Базилио как символ постоянного любопытства. Следует заметить, что подобная визуальная символика вполне близка музыкальным характеристикам названных героев. Напомним комическую басовую скороговорку Дона Базилио, его глупые угрозы, которые никого не страшат, или кокетство красивой девушки, показанное Россини в многочисленных колоратурах вокальной партии Розины. Смекалка и изворотливость главного героя изначально заложены в содержании произведения, в музыке же его «фонтан идей» объединяет танцевальное начало — в знаменитой каватине это кружащиеся и «прыгающие» темы «Место, раздайся шире народ», «Фигаро здесь, Фигаро там».

Рисованной мультипликацией в мультипликационной опере «Волшебная флейта» (режиссер В. Угаров) реализованы самые немислимые трансформации и перемещения героев. Непрерывно следуют картины волшебных превращений: зеркальный диск на груди Царицы Ночи показывает рождение ее замысла о драконе и его воплощение в выползающем и преследующем принца змее; безликие дамы-фрейлины возникают из черного платка Царицы Ночи. Они музицируют, образуя виолончельное трио, и вновь исчезают, превращаясь в занавес-декорацию. Изображения Папагено и Папагены, словно ожившие фантазии из сказки, являются собой персонажи, представленные и как птицы, и в человеческом облике, и в виде полуптиц-

полулудей. Волшебные символы оперы Моцарта (колоратурное сопрано Царицы Ночи, сказочные тембры колокольчиков и виртуозные пассажи флейты) оригинально выполнены посредством мультипликации. Однако излишняя визуальная яркость и подвижность в определенные (и весьма частые) моменты «перекрывает» музыкальное содержание, поражая красочностью и динамикой изображения.

Миниатюрность мультипликационной оперы требует особо тщательного отбора визуальных знаков, приобретающих еще более символическое значение. В целом, символизм музыкального и живописного языка становится в мультипликационной опере особенно значимым, названному жанру свойственна «сконцентрированность» на самых удивительных аудиальных характеристиках и визуальных символах.

СЮЖЕТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

В мультипликационных операх и балетах на первое место неизменно выступают *сказочные сюжеты*. Вспомним, к примеру, такие мультипликационные фильмы, как «Снегурочка» по одноименной опере Н. Римского-Корсакова (режиссер И. Иванов-Вано, художник-постановщик Н. Строганова), «Золото Рейна» по одноименной опере Р. Вагнера (режиссер Г. Ральф, художник П. Шаралов) или мультипликационные балеты, среди которых «Щелкунчик» по одноименному балету П. Чайковского (режиссер Б. Степанцев, художники А. Славченко, Н. Ерыкалов), «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского (режиссер И. Ковалевская, художник Г. Шакицкая), «Барби и Щелкунчик» с музыкой П. Чайковского (режиссер О. Херлей, художник П. Мартинус). Значительно реже встречаются обращения к драме, комической и бытовой фабуле. Таковы сюжеты мультипликационных опер «Риголетто» на музыку Дж. Верди (режиссеры Я. Маккинон и П. Саундерс, художник М. Стюарт), «Севильский цирюльник» на музыку Дж. Россини (режиссер Н. Дабижа, художник Н. Виноградова), мультипликационных балетов «Времена года» на музыку П. Чайковского (режиссер И. Иванов-Вано, художники-постановщики М. Соколова, В. Наумов), «Музыкальные картинки» на музыку А. Ревуцкого (режиссер Н. Василенко, художник Ю. Скирда).

Даже в том случае, когда в сценарии фигурируют бытовые сцены, они приобретают фантастические оттенки. Так, двор Герцога в мультипликационной опере «Риголетто» на музыку Дж. Верди выглядит как сборище чудовищ. Другой обра-

зец — это картины природы, русские хороводы, музицирование мужика-крестьянина, которое затем продолжают лесные звери, живописно исполненные в мультипликационном балете «Камаринская» на музыку симфонической фантазии М. Глинки (режиссер И. Ковалевская, художник-постановщик Г. Шакицкая).

В мультипликационном балете «Времена года» на музыку П. Чайковского картинки из народной жизни преподносятся как диковинное явление, поскольку все изображение выполнено в виде вологодского кружева и вятской игрушки (см. фото 1, 2).

Авторам мультипликационной оперы «Снегурочка» удастся изобразить особый фантастический мир: это Весна, прилетающая на прозрачном ковре, Дед Мороз, мчащийся над лесом на тройке белоснежных коней, танцующие птицы. Особенно благодатный материал содержится в сцене ночного заповедного леса из III действия, когда Мизгирь пытается поймать призрак Снегурочки. Подцепивший его Леший превращается в кривое дерево, а мерцание блуждающих огоньков сменяется недобрый блеском глаз лесной нечисти. Динамичный визуальный ряд этой мультипликационной оперы расширяет композиторскую идею о мирном сосуществовании фантастических и реальных образов. Так, в сценах народного праздника из III акта забавен недовольный Леший, которому мешают громкие голоса гуляющих берендеев. Во время песни и пляски Бобыля «Купался бобер» сторож Снегурочки затыкает уши и безнадежно пытается укрыться от шумного народного гуляния. Танец скоморохов заставляет его прятаться, укутываясь в одеяло из лесных трав и листьев.

Тема природы, ее голосов, воссоздаваемая Римским-Корсаковым в партитуре «Снегурочки» в цитируемых напевах птиц, пастушьих наигрышей, расширена в мультипликационной опере посредством визуальных лейтмотивов. Художник Н. Строганова во многие сцены мультипликационной оперы вводит изображения птиц (фото 11, 12). Кормятся в лесном тереме Снегурочки снегири (ария Снегурочки «С подружками по ягоды ходить»), они же прилетают послушать рассказ снежной красавицы Деду Морозу и Весне (ариозо «Слыхала, слыхала я»). Помимо сцен песен и плясок птиц, их прощания со Снегурочкой, уходящей к берендеям (Пролог), в фильме довольно много подобных кадров: следом за зайчонком, навещающим Снегурочку (оркестровое вступление к I акту), на голос Леся слетаются воробьи (песня Леся «Земляничка-ягодка»); мирные голуби порха-

ют рядом с дворцом царя Берендея под звуки хора гусяров (II акт).

Нельзя не довериться мнению такого профессионала, как У. Дисней, утверждавшего, что фабула для мультипликационного фильма имеет определяющее значение: «Самый важный этап в создании рисованного фильма — это выбор сюжета. Если сюжет хорош, фильм может быть хорошим, но если сюжет слабый, никакая музыка, цвет и мультипликация не спасут его» (цит. по: [3, с. 118]). Видимо поэтому сказка стала прочной основой сценариев мультипликационного кинематографа. Литературная основа из сочинений А. Островского и Э.-Т.-А. Гофмана также представляет благодатный материал, а сценарии по их произведениям открывают большие перспективы в визуальном плане. Кроме того, миниатюрность мультипликационных оперы и балета требует от либретто неизменной лаконичности и ясности. И в этом заключается одна из отличительных черт мультипликации, тогда как в сценических операх и балетах, как известно, немало запутанных и невыразительных сюжетов.

ПУТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

Появление новых героев неизбежно отражается и на сущности исходного театрального жанра. В мультипликационных операх и балетах поют, говорят и танцуют цветы и листья, птицы и рыбы, гномы и эльфы. Однако в мультипликационной опере кукла или ее рисованный вариант постоянно изображают символическую модель человека, звучание голоса которого в вокальной партии сохраняется, и аудиальный ряд, преимущественно подвергающийся «сжатию» в виде купюр, не изменяет саму сущность оперного вокала. В мультипликационном же балете, где танцевальная модель неразрывно связана с изображаемым героем, возникают преобразования. Поскольку мультипликация не может точно повторить человеческие движения, их было бы неестественно ожидать и от изменившихся героев. И тем не менее в ряде фильмов сохранена *общая модель классического балета*. Таковы танцовщицы в пачках на пуантах, исполняющие фуэте и другие фигуры, узнаваемые в мультипликационных балетах «Щелкунчик» (режиссер Б. Степанцев), «Барби и Щелкунчик» (режиссер О. Херлей) и других фильмах.

В мультипликационном балете «Щелкунчик» из числа явно танцевальных эпизодов можно назвать хоровод детей у елки, танец Маши с метлой, придворный бал во дворце и заключительный вальс (в танце Маши с метлой и в заключительном вальсе узнаваемы элементы академического балета

— танец на пуантах). Однако большую часть в нем составляют пантомимические сцены: именно на них приходится важный функциональный акцент. В условиях мультипликационного кинематографа балет преобразуется: собственно танец здесь вытесняется пантомимическими эпизодами. «Щелкунчик» переполнен пантомимой. Она постоянно сопровождает музыкальный ряд: это и слезы обиженного юного Принца, и гневные движения Короля, и издевательские жесты Мышильды. Эмоция, выраженная движением пантомимы, в большинстве случаев заменяет в этом мультипликационном балете танцевальные номера.

Особый кукольный мир, представленный рисованной графикой («Танец скелетов», «Щелкунчик», «Камаринская», «Картинки с выставки»), кукольной и компьютерной анимацией («Севильский цирюльник», «Риголетто», «Барби и Щелкунчик») во многом «очеловечивается» посредством *введения разговорных сцен*. В некоторых случаях эти разговорные сцены изначально присутствуют в произведениях сценического музыкального театра — таковы диалоги в «Волшебной флейте» В. Моцарта, «Кармен» Ж. Бизе, перенесенные в жанр мультипликационной оперы. Естественно их появление из речитативов *secco* в мультипликационной опере «Севильский цирюльник». Напротив, в экранизации «Снегурочки» И. Иванова-Вано исчезли многие сольные арии, что стало потерей для фильма, поскольку в результате были совершенно утрачены вокальные характеристики Купавы, Мизгиря, Берендея.

Любопытно, что и в жанре мультипликационного балета можно заметить продолжительные разговорные сцены, примером тому может быть американский мультипликационный фильм «Барби и Щелкунчик» — современная фантазия по мотивам новеллы Гофмана и балета Чайковского. Увеличение разговорных сцен в жанре мультипликационного балета также приводит к сокращению танцевальных номеров. К примеру, в мультипликационном фильме «Барби и Щелкунчик» количество танцевальных номеров совсем невелико. По ходу сюжета, повествующего о приключениях Клары и Щелкунчика, органично вводятся «Вальс снежных хлопьев» и «Вальс цветов». В конце путешествия картину праздничного ликования олицетворяет «Трепак», который радостно отплясывают друзья принца. Кроме того, пролог и эпилог истории обрамляются аркой из знаменитого заключительного *Pas de deux*: под эту музыку Барби занимается с начинающей балериной в танцевальном классе. При всех сюжетных изменениях в сценарии мультфильма следует отметить чуткое и трепетное

отношение к балетной музыке Чайковского. Она действительно органично «вписалась» и в сказочное повествование (приключения Клары-Принцессы, Карамельки и Щелкунчика), и в новое сюжетное русло (сцены в балетной студии).

Сжатие музыкального материала оперы в мультипликации определенно формирует его новые соотношения с разрастающимися разговорными сценами. С одной стороны, этот процесс, безусловно, динамизирует и «оживляет» действие, но, с другой — возникает «вытеснение», переход музыкальных характеристик на задний план. Именно так звучат темы каватины Весны из Пролога, сцена-дуэт Купавы и Берендея «Время весеннее», каватины Берендея «Полна, полна чудес могучая природа» и другие эпизоды в мультипликационной опере «Снегурочка».

Логическое продолжение процесса — *купирование* музыки. Сохранение оригинальной оперной формы неизбежно привело бы к увеличению общей продолжительности мультипликационного фильма, который изначально тяготеет к миниатюре. Поскольку продолжительность мультипликационной оперы во времени колеблется от тридцати до пятидесяти минут, купюры оказываются неизбежными. «Препарирование» оперного музыкального материала при его переводе в новый жанр экранного музыкального театра неизменно ведет к сокращению всех сольных номеров, ансамблей, хоров, купированию многих сцен отстранения, эпизодических характеристик и оркестровых антрактов.

Активное вмешательство в партитуру неизбежно отражается на *композиции* экранного произведения. В отличие от мультипликационной оперы, в композиции которой всегда, несмотря на значительность купюр, сохраняется общая композиционная схема первоначального сценического произведения, в жанре мультипликационного балета экранный музыкальный театр чаще всего практикует возникающую под воздействием нового сценария свободную компиляцию из произведений музыкальной классики. В то же время во многом программная основа, исходящая из музыкального произведения, формирует направление фантазии художников-мультипликаторов. В результате композиция мультипликационного балета имеет производный характер, задаваемый сценарием.

Так, например, в мультипликационном балете на музыку фортепианного цикла П. Чайковского «Детский альбом» (режиссер И. Ковалевская, художники-постановщики Э. Авакян, С. Скребнева) визуальный ряд организован как рассказ о событиях одного дня, увиденного глазами ребенка. Ау-

диальный ряд, в отличие от музыкального оригинала-первоисточника, скомпонован по-новому.

Мультипликационный балет, как большинство мультипликационных лент тяготеющий к стремительному движению, предстает динамичным жанром экранного музыкального театра. Поэтому не случайны новые конструктивные модели, возникающие в музыкальном ряду. Купюры, монтаж, разного рода компиляции здесь весьма распространены. Так, визуальный ряд мультипликационного балета «Картинки с выставки», изображающий приключения заблудившейся девочки, попавшей в волшебную избушку Бабы-Яги, убежать из которой ей помогли лесные звери, сказался на последовательности событий в аудиальном ряду. Порядок музыкальных номеров, сопровождающих живописный план, изменяется, по сравнению с оригиналом М. Мусоргского: «Избушка на курьих ножках» звучит раньше, чем «Танец невылупившихся птенцов»¹.

В отечественной мультипликационной версии «Щелкунчика» музыкальное решение представляет собой компиляцию фрагментов из «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»². Для музыкальной иллюстрации избраны самые яркие эпизоды из всех балетных произведений Чайковского.

Таким образом, жанровая специфика мультипликационных оперы и балета более всего выражается в новом изобразительном решении персонажей, пластики их движения, общей фабулы, купирования музыкального материала, «противостоянии» аудиального и визуального планов, появлении значительных разговорных сцен.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Разумеется, музыканта особо интересует вопрос о том, что происходит со смысловой стороной музыки в мультипликационной опере и балете. Стремление сохранить смысл в мультипликационном фильме-балете режиссера Б. Степанцева «Щелкунчик» сочетается с обобщенным переосмыслением музыкально-сценического первоисточника. Так, например, яростный лейтмотив феи Карабос в рассматриваемом мультипликационном фильме становится характеристикой возмущенного и решительного Щелкунчика, призывно трубящего к началу боя. Весьма показательно в этом отношении образно-эмоциональное истолкование лейтмотива феи Карабос. Музыка, обозначавшая в партитуре Чайковского злую волшебницу, в мультипликационном балете характеризует Щелкунчика. Стущенная диссонантность в сочетании с широ-

ким диапазоном темы, мощной динамикой, насыщенными оркестровыми красками в типичном маршевом метре позволяют воспринимать этот фантастический марш-скерцо как выражение состояния гнева воинственного Щелкунчика, призывающего свою игрушечную армию к бою. Семантика музыкально-выразительных средств допускает такую интерпретацию.

Игрушечный оркестровый колорит Китайского танца натолкнул режиссера Б. Степанцева на идею показа под эту музыку выходов «кукольной» армии Мышиного короля. Яркий тембровый контраст, образуемый сочетанием удаленных регистров флейты, флейты-пикколо и фагота, острота аккомпанирующих струнных (*pizzicato*) дополняется затем новыми тембрами басового кларнета и колокольчиков. Волшебное звучание теме танца придает не только оригинальное оркестровое решение, но и необычность мелодической линии, наполненной прихотливыми изломами, скачками в высоком регистре. Экзотика стилизованной музыки для китайских кукол в конфетном царстве мультипликационного балета трансформировалась в картину представления других сказочных героев. Художники А. Славченко и Н. Ерыкалов метко «зацепили» даже некоторые комические элементы, заложенные в резком контрасте диапазонов флейты-пикколо и фагота, отразив их в последовательности кадров суетливого построения мышшиной армии и забавного торжественного появления Мышиного короля, выносимого на троне его воинами. Семантика тембра флейты-пикколо в звукорежиссуре фильма определенно настроена на возможную имитацию этим инструментом мышшиного писка.

Музыка заключительного *Pas de deux*, наряду с указанными выше темами, имеет, как и в оригинальном балете Чайковского, многоплановое содержание. Образный смысл этой музыки необычайно многогранен, грандиозно ее симфоническое развитие. Тема торжествующей любви, победившей козни зла, постепенно превращается в образ глубокого страдания, а потом — в страстное утверждение воли к жизни. Именно поэтому главная тема *Pas de deux* получает в мультипликационном балете широкое звучание: она проходит во многих сценах (№ 4, 5, 9) и имеет лейтмотивное значение. В мультипликационном фильме-балете «Щелкунчик» названная тема более всего характеризует главного героя, его сложный внутренний мир.

Утвержденный П. Чайковским в балетной драматургии принцип симфонизации балетной партитуры посредством *лейтмотивной системы* определенно унаследован музыкальной мультипликацией. По мысли Б. Асафьева, выразительность лейтмотива обуславливает повышение силы впечатления магическим воздействием упорно повторяемой формулы-характеристики [1, с. 366]. Видимо, при концентрированности тематизма мультипликационных произведений именно возможности лейтмотивной системы оказываются особенно востребованными: они позволяют сделать визуальный ряд еще более «выпуклым», зримым. В полнометражных мультипликационных фильмах как в операх, так и в балетах, неизменно используются лейтмотивная система или прием реминисценции.

В ряде мультипликационных опер сильно стремление «оживить» поток фильма *шумовыми* элементами. В этом отношении особенно показателен «Севильский цирюльник», в фонограмму которого вписаны многочисленные шумовые эпизоды: стук падающего балкона, грохот рушащейся пирамиды. Первоначально эти идеи были опробованы в музыкальных фильмах. Так, в экранизациях Ф. Дзефирелли в аудиальный ряд выразительно вписаны рев морской стихии («Отелло»), голоса уличной толпы («Паяцы»).

Мультипликационный балет предлагает иные, более оригинальные идеи в звукорежиссуре. Особый интерес в этом отношении представляет работа звукооператора Б. Фильчикова в «Щелкунчике». В связи с особенностями сюжета целый ряд фрагментов из музыки Чайковского подвергнут в нем определенным техническим переработкам. Так, выход Мышиного короля сопровождается шумовыми эффектами (на музыку Китайского танца накладываются хрустящие звучания, имитирующие грызунов). Плач сына Мышильды после удара сабелькой юного принца выполнен с изменением скорости звучания в аудиозаписи: при таком искажении соло скрипки в верхнем регистре приобретает особые тягучие и визгливые оттенки звучания. Во время сражения Щелкунчика с войском Мышиного короля выстрелы конфетти из игрушечных пушек дополняются шумными шлепками, подчеркивающими падения вражеских солдат. Многократное пискливое чихание звучит в момент гибели мышшиной армии. Эти и другие примеры звукообразности демонстрируют творческий подход авторов фильма к аудиальному пластику.

Как и в жанре фильма-оперы, при трансляции мультипликационных опер возникает проблема *закадрового синхронного перевода*³. Так, во время показа фильмов студии «S4 BBC Entertainment» по каналу «Прометей» они фактически вытеснили музыку на третий план. Динамичный визуальный ряд, имеющий в них первостепенное значение, сопровождался закадровым русским переводом, поскольку многие из отмеченных выше мультипли-

кация обуславливает повышение силы впечатления магическим воздействием упорно повторяемой формулы-характеристики [1, с. 366]. Видимо, при концентрированности тематизма мультипликационных произведений именно возможности лейтмотивной системы оказываются особенно востребованными: они позволяют сделать визуальный ряд еще более «выпуклым», зримым. В полнометражных мультипликационных фильмах как в операх, так и в балетах, неизменно используются лейтмотивная система или прием реминисценции.

кационных опер были записаны на английском языке солистами Королевской национальной оперы Уэллса⁴. Транслируемый перевод сформировал дополнительный аудиальный план. Безусловно, необходимый для ориентации в содержании спектакля, он в то же время сильно мешает восприятию музыки, поскольку купюры, свойственные мультипликационной опере, исключают многочисленные повторы музыкальных разделов: в результате текст либретто постоянно «движется», как и не прекращается синхронный перевод.

Мультипликационной опере доступна и переосмысленная интерпретация музыкального содержания. В рассматриваемом жанре могут быть использованы и более прямолинейные обобщения, сделаны новые, порой жесткие стиливые акценты. В этом отношении особо выделяется мультипликационная опера «Риголетто», герои которой — олицетворение бесконечного зла. Слепой глаз и родимое пятно на другой половине лица придают облику Риголетто по-настоящему безобразный вид. Зловеще пиратский облик — у косоногого, с повязкой на невидящем глазу Спарафучиле. Откровенно похотлива внешность Герцога с большими тонкими капризными губами и крупным, с раздувающимися ноздрями, носом (фото 3).

Визуальный ряд этой мультипликационной оперы — настоящая коллекция жутких символов. Главный из них — мир зла — представляют владения Герцога. Единственный светлый пейзаж здесь оборачивается иллюзией — это роспись, украшающая ворота в замок властелина.

Симптоматична внутренняя противоречивость аудиовизуального контрапункта: музыкальные мажорные темы из оперы Дж. Верди сочетаются с контрастным визуальным рядом. Например, теплая музыка ночи в оркестровом вступлении ко второй картине I акта контрастирует мрачному пейзажу с идолом-памятником властителю.

Блистательные танцевальные темы из первой картины I акта представлены карнавалом зловещих птичьих масок. Здесь нет ни одного светлого лица, только хищная стая правит бал. Красота также подвергается визуальной деформации: это и страдальческая красота несчастной в разорванных одеждах Джильды, и распутная привлекательность Маддалены, миловидность которой «снижается» неряшливым обликом.

Таким образом, жанр мультипликационной оперы в первую очередь именно за счет визуальных эффектов и идей обнаруживает тенденцию к смысловой и стиливой трансформации произведений сценического музыкального театра. Рассмотренный выше пример мультипликационной оперы

«Риголетто» уже не вписывается в стиливые параметры романтизма или реализма, его агрессивный и угнетающий аудиовизуальный материал позволяет оценить постановку как экспрессионистское явление.

Мультипликация, безусловно, расположена к пародированию произведений сценического музыкального театра. Такова мультипликационная опера «Севильский цирюльник» (режиссер Н. Дабижа, художник Н. Виноградова), герои которой — нелепые куклы с раздвижными челюстями. Как знаки театра выступают макеты декораций, постоянно поправляемые и меняемые работниками сцены. Один из них поддерживает падающий балкон, другие двигают ширмы (фото 4, 5). Вращение ветряной машины, канат-подъемник также усиливают впечатление присутствия в театре.

Более того, в этой мультипликационной опере заметно пародирование постановочных приемов французского режиссера Ж. Поннеля. В кульминации арии Дона Базилио «Клевета» эффекты, достигаемые с помощью зловещих теней, — прием явно заимствованный из его постановки оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник»⁵. Участники финала I действия также выстраиваются в пирамиду, которая раскачивается в разные стороны. Затем она действительно рушится, опять-таки из-за технических осложнений: рвется веревка, поддерживающая актеров, расположенных в этот момент на подвижной подставке. В этой кукольной мультипликационной опере преувеличенно акцентируется театральная условность.

Пародирование, как видим, осуществляется исключительно средствами визуального ряда, но возможен и другой подход, когда изменения касаются и изображения, и музыкального материала. Например, в мультипликационном фильме У. Диснея «Микки Маус в Гранд Опера» музыкальный спектакль «спрессован» до размеров одного номера — это квартет из оперы Дж. Верди «Риголетто». На сцене изображается встреча влюбленных: колоратуры примы трансформировались в куриное квохтанье, лирический тенор заменен на утиный крик. Собственно квартет возникает в финале представления в итоге нелепых случайностей, происходящих по вине пса Плуто, ожидающего за кулисами окончания действия (фото 6, 7).

В мультипликационной опере «Сказка о золотом петушке» (режиссер А. Снежко-Белоцкая) в основу положено произведение с музыкой Н. Римского-Корсакова. Живописная манера в этом рисованном мультипликационном фильме соответствует карикатуре, утрирующей элементы изображаемого объекта (художник В. Никитин).

Таковы высохшая фигура Додона, непомерно высокий колпак карлика Звездочета, осиная талия и феерически затейливая прическа Шемаханской царицы. Музыка Римского-Корсакова, в ряде сцен дополненная джазовыми импровизациями (эпизоды с Шемаханской царицей), звучит в эстрадной обработке В. Гевиксмана. Новая оркестровка со значительным увеличением функции ударных инструментов, переработка народных мелодий в стиле популярной музыки (песня и танец Додона в шатре у Шемаханской царицы) оказываются вполне совместимы с духом сатиры, которой отмечена последняя опера Римского-Корсакова.

ОРИГИНАЛЬНЫЕ НАХОДКИ

Свободное как в композиции, так и в смысловом отношении обращение мастеров мультипликации с музыкой оперы или балета приводит к появлению оригинальных кинематографических проектов. Они также сориентированы в направлении музыкального пародирования. Так, например, переполнен иронией по поводу распространенных оперных штампов фильм «Пиф-паф, ой-ой-ой!» (режиссеры Г. Бардин, В. Песков, художник В. Песков, композитор М. Дунаевский). В нем по сценарию Ю. Энтина, в основе которого лежит банальное детское стихотворение-считалка «Раз, два, три, четыре, пять, вышел зайчик погулять», обыгрываются бурные «оперные страсти». Под музыку оркестрового вступления к арии Ленского «Что день грядущий мне готовит» актер во фраке с длинными ушами зайца обреченно выходит на дуэль с охотником, внешне разительно напоминающим живописно-театральный образ Ивана Грозного (фото 8).

Далее следует зловещее хоровое остинато-предсказание: «Сейчас прольется чья-то кровь». Фарсом звучит мелодраматично-пафосное признание в любви «Навек я твой, моя морковь!» на музыку арии Хосе с цветком из оперы Ж. Бизе «Кармен»:

Музыка к мультипликационному фильму «Пиф-паф, ой-ой-ой!»



Вынос неподвижного тела под звуки похоронного марша вызывает море слез у «Автора», на-

блюдающего за премьерой своего «шедевра» из зрительного зала. Шаблон счастливого финала олицетворяет радостная, многократно повторяемая скороговорка хора: «И еще не раз по утрам выйдет зайчик погулять», — завершающаяся бурными аплодисментами публики с последующими поклонами артистов. Намеренное сочетание сценарного примитива, типовых ситуаций, нарочито аффектированной манеры исполнения с эмоционально яркой и выразительной музыкой из оригинальных оперных спектаклей делает общее содержание фарсово-пародийным.

Мультипликационный балет менее расположен к подобным трансформациям, но тем не менее и в этом жанре экранного музыкального театра мы можем найти исключения. Как своеобразную пародию балетного спектакля можно воспринимать оригинальную мультипликационную фантазию У. Диснея. Еще в конце 20-х годов им было предложено особое направление в мультипликационном балете, которое правомерно было бы назвать *мультипликационным характерным танцем*. В «Танце скелетов» (художник У. Айверкс), созданном на музыку «Пляски смерти» К. Сен-Санса, «Шествия гномов» Э. Грига (при связующих элементах К. Столлинга), на экране происходит нечто фантастически невероятное — это «фейерверк виртуозных и изощренных гэгов» [3, с. 103]. Мультипликационная условность в нем, действительно, вырывается на простор: четыре скелета не только исполняют причудливый и энергичный танец, но и жонглируют, перебрасываются черепами, соединяются, образуя жуткие конструкции невиданных животных с несколькими головами и множеством конечностей, играют костями на костях (фото 9).

Петух неожиданно возвещает о приходе зари, скелеты в испуге снова бросаются к могилам, в спешке расталкивая друг друга.

Определенно, в жанровом плане мультипликационные оперы и балеты открывают новые перспективы: опера-гротеск в «Риголетто», сказочная феерия в «Волшебной флейте» и «Золоте Рейна», театральная пародия в «Севильском цирюльнике», новая сатира «Сказки о золотом петушке» и, кроме того, оригинальный опыт мультипликационного оперного фарса в «Пиф-паф, ой-ой-ой!» и балетной пародии в «Танце скелетов».

Другой вопрос, насколько мультипликационные оперные экранизации совместимы с изначальным авторским замыслом композитора? Скорее всего, сказочная феерия была не интересна Р. Вагнеру, создателю серьезного реформаторского проекта тетралогии «Кольцо нибелунга», в состав которой входит опера «Золото Рейна». Напротив, преодол-

ние условностей и насмешливый тон, действительно, определяют атмосферу комической оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник». Точно прочувствовать дух музыкального спектакля, найти ему соответствующую кинематографическую версию — бесконечно сложная творческая задача, стоящая перед создателями жанра мультипликационной оперы.

Истинная классика не только хранит величайшие духовные ценности своего времени, но и содержит в себе мощный энергетический потенциал для последующих поколений. Однако время, как правило, меняет и не может не менять сами критерии художественного анализа и эстетических

оценок произведений искусства. И не случайно в поступательном движении культуры, в ее поисках и в отношении к классическому наследию закономерно возникают проблемы и споры. Ведь изначально произведение искусства задумывается не как музейный экспонат. Оно призвано общаться (и, возможно, уже по-новому), со своей аудиторией, побуждать к размышлениям и стимулировать новое творчество. Определенно, музыка классических опер и балетов в мультипликационном кинематографе представляет собой сегодня именно такой феномен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под музыку «Танца невзлюбившихся птенцов» показано возвращение девочки домой. Заглянув в курятник, она удивляется, увидев рядом со спящей курицей птенцов, проклевывающихся из скорлупок.

² В отличие от многих мультипликационных балетов, в аудиальном ряду этой ленты совершенно отсутствуют разговорные эпизоды.

³ Эта проблема отсутствует в жанре мультипликационного балета, в котором разговорные сцены проходят без

музыкального фона, а во время танцевальных номеров сочетаются только изобразительный и музыкальный ряды.

⁴ Имеются в виду отмечавшиеся ранее мультипликационные оперы «Севильский цирюльник», «Риголетто», «Кармен», «Волшебная флейта» и «Золото Рейна».

⁵ Имеется в виду фильм-опера Ж. Поннеля «Севильский цирюльник».

⁶ Гэгами в американском кино принято называть комические трюки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Спящая красавица // Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л., 1982.
2. Асенин С. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран. — М., 1986.
3. Асенин С. Уолт Дисней. Тайны рисованного киномира. — М., 1995.
4. Бабиченко Д. Искусство мультипликации. — М., 1964.
5. Гизбург С. Рисованный и кукольный фильм. — М., 1957.
6. Гизбург С. Очерки теории кино. — М., 1974.
7. Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб., 1986.
8. Лотман Ю. О языке мультипликационных фильмов // Там же.
9. Лукиных Н. Дабижа Наталия — режиссер анимационного кино // Новейшая история отечественного кино. 1982 — 2000: кинословарь. Т. 1. — СПб., 2001.
10. Малюкова Л. Фигаро здесь // Искусство кино. — 1996. — № 6.
11. Мудрость вымысла: мастера мультипликации о себе и своем искусстве / сост. С. Асенин. — М., 1983.
12. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. — М., 1992.
13. Халатов Н. Мы снимаем мультфильмы. — М., 1986.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. — М., 1964; Т. 3. — М., 1964.

Севастьянова Светлана Степановна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории,
преподаватель Астраханского музыкального
колледжа им. М. П. Мусоргского



1, 2. Мультипликационный балет
«Времена года» на музыку П.И. Чайковского.
Режиссер И. Иванов-Вано

3. Мультипликационная опера
«Риголетто» Дж. Верди.
Режиссеры Я. Маккенон,
П. Саундер

4, 5. Мультипликационная опера
«Севильский цирюльник» Дж. Россини.
Режиссер Н. Дабижа



6, 7. «Микки Маус в Гранд Опера».
Режиссер У. Дисней

8. «Пиф-паф, ой-ой-ой!»
Режиссеры Г. Бардин, В. Песков

9. «Танец скелетов». Режиссер У. Дисней

10, 11. Мультипликационная опера
«Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова.
Режиссер И. Иванов-Вано