



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 782.8

**О РЕЖИССЁРСКИХ ТРАКТОВКАХ  
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ Э. ЛЛОЙД-УЭББЕРА:  
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ «ВАРИАЦИИ»**

Музыклы Эндрю Ллойд-Уэббера принадлежат к числу вершинных достижений легкожанрового музыкального театра XX столетия. Такие произведения английского мастера, как «Иисус Христос – суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы», прочно утвердились в числе выдающихся явлений музыкального искусства современности. Исходя из этого, представляется закономерным ярко выраженный интерес к творчеству Ллойд-Уэббера со стороны авторитетных кинорежиссёров. Следует напомнить, что на протяжении примерно тридцати лет – с 1973 по 2004 годы – в прокат вышли четыре киноэкранизации мюзиклов и рок-опер Ллойд-Уэббера («Иисус», «Эвита», «Лики любви», «Призрак Оперы»), а также был выпущен целый ряд телевизионных и видеоверсий его музыкально-театральных проектов. Естественно, в исторической перспективе художественная значимость упомянутых интерпретаций может оцениваться по-разному. Кроме того, аналитическое рассмотрение указанных киномюзиклов позволяет выявить некоторые примечательные тенденции в развитии данного жанра, а также наиболее перспективные подходы к будущим экранизациям уэбберовских сочинений. Вот почему вышеперечисленные моменты занимают центральное место в настоящей статье.

Первый из киномюзиклов, о которых пойдёт речь, – «Иисус Христос – суперзвезда», воплощённый на киноэкране канадским режиссёром Норманом Джуисоном в 1973 году. Названная экранизация изначально задумывалась как антипод нашумевшей бродвейской постановки «Иисуса» – эклектичной, претенциозной, сверх всякой меры эксплуатирующей внешние эффекты. Джуисон намеревался, по его словам, бережно воссоздать художественную концепцию авторского тандема (Эндрю Ллойд-Уэббер – Тим Райс), сведя к минимуму сюжетно-драматургические и музыкально-композиционные «отклонения» от оригинала. Фактически же роль авторов прославленной рок-оперы в этой экранизации оказалась едва

ли не номинальной, что вызвало у них откровенное неудовольствие [3; 5, с. 4]. В частности, специально сочинённая для будущего фильма новая песня «Then We Are Decided» (дуэт Анны и Кайафы) была исключена режиссёром из окончательной версии. «Переработанная» оркестровка именитого Андре Превена ограничивалась преимущественно малозначительными ретушами (хотя необходимость отграничить в этом плане экранизацию от театральной постановки оговаривалась Джуисоном заранее).

Главная же проблема заключалась в том, что режиссёрская концепция представляла собой некий компромиссный вариант между музыкальным спектаклем, разыгрываемым на фоне «естественных» декораций, и музыкальным фильмом, предполагающим автономное изобразительное решение и соответствующую логику сопряжений между «реалистическим» и «условным» планами «единого киноповествования» (термины Л. Березовчук). Как отмечает современный исследователь, «...при экранизации мюзикла... в качестве места действия была выбрана натура, не потребовавшая никакого преобразования, чтобы выглядеть для европейского зрителя экзотически условной, – пустыня и руины храма в Израиле. Помимо этого, в сценарии фильма используется ход, по которому герои евангельских событий – актёры по профессии. Это они разыгрывают в реальных “декорациях” – на натуре – сцены жизни и смерти Иисуса Христа. И по природе киноискусства, в его отличиях от искусства театра, реалистичность природы – места действия, в котором производились съёмки фильма, – начинает преобладать над условностью сценария, расчлennённого на музыкально-хореографические эпизоды. В результате актёры, как живые реальные люди, ещё раз повторяют события Евангелия» [1, с. 22].

Особенно уязвимым, по мнению авторов мюзикла, оказался финал рассматриваемой киноверсии: «И вот режиссёр в последний раз кричит: “Снято!” Актёры избавляются от исторических костюмов, пе-

редеваясь в современное платье. Мы возвращаемся к автобусу съёмочной группы. Но что это? Где же исполнитель главной роли? В последний раз оборачивается Карл Андерсон [исполнитель роли Иуды. – *Е. А.*], провожая задумчивым взглядом распятого Тэда Нили [исполнителя роли Христа. – *Е. А.*], и присоединяется к труппе. Автобус уезжает, оставляя Иисуса на кресте...» [6, с. 318]. Явная двусмысленность, присутствующая упомянутому финалу, его нарочитая театральность не соответствовали намерению Ллойд-Уэббера и Райса подчеркнуть «актуальный и злободневный» потенциал вечного сюжета [там же, с. 319]. Именно поэтому, невзирая на внешний успех фильма «Иисус Христос – суперзвезда» (он был удостоен ряда престижных кинопремий и номинировался на «Оскар»), композитор и либреттист в дальнейшем гораздо более позитивно оценивали видеофильм 2000 года, запечатлевший постановку Гейл Эдвардс.

Диаметрально противоположным образом складывалась история недавней экранизации «Призрака Оперы», осуществлённой американским кинорежиссёром Джоэлом Шумахером (2004). Роль композитора в данном проекте выглядела не просто значительной, но приоритетной. Ллойд-Уэббер выступил в качестве продюсера и одного из авторов сценария, преследуя при этом вполне конкретные цели: с необходимой полнотой осветить жизненную предысторию главных героев мюзикла и наметить пути дальнейшего продолжения сюжета (как известно, в этот период композитором уже был задуман сиквел «Призрака Оперы» – мюзикл «Любовь не умирает никогда»). «Развёрнутая в фильме ясная логическая цепь стремительных событий держит в постоянном напряжении, придаёт произведению Уэббера ещё большую стройность и совершенство. Здесь всё от первого до последнего звука подчинено раскрытию тайны Призрака – единой сквозной линии двойственности, внутренней противоречивости Призрака, его преображения-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», – полагает отечественный музыковед [7, с. 41].

Между тем, в результате подобных «углублений» первоначальная концепция мюзикла, балансирующего на грани романтической мелодрамы и волшебной сказки, «готического» триллера и постмодернистского «театра в театре», оказалась отягощённой множеством «реалистических» мотивировок и бытовых подробностей. Лишь в малой степени приближаясь к «жизненной правде», обновлённый «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, дающих простор зрительской–слушательской фантазии и многочисленным интерпретациям знаменитого спектакля. Стремление Ллойд-Уэббера и Шумахера к исчерпывающей «понятности» сюжетных перипетий и подчёркнутое внимание к соответствующим «объ-

яснениям» [4] предопределило закономерную «внутрижанровую модуляцию» и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы.

В полном согласии с упомянутой идеей «реальности» режиссёр насыщает видеоряд разнообразными (порой откровенно избыточными) деталями происходящего, «...вплетая в ткань сюжета всё, что происходит за кулисами оперного театра, – штуркатуры, реквизиторов, парикмахеров, декораторов, танцоров и певцов» (из интервью Шумахера накануне мировой премьеры фильма; цит. по: [4]). При этом отмеченное «изобилие», равно как и дидактически наглядная «синхронность кадров, движений, жестов с звучащей музыкой» [7, с. 41], отнюдь не всегда обусловлено логикой музыкально-драматургического развития, что представляется крайне желательным для киномюзикла. Режиссёр, скрупулезно иллюстрирующий разнообразные хитросплетения сюжета, умудряется отодвинуть на периферию не только заведомое большинство новых музыкальных эпизодов, сочинённых Ллойд-Уэббером специально для фильма, но даже некоторые признанные хиты (например, октет «Примадонна» из финала 1 действия).

Более продуктивным оказался подход к экранизации рок-мюзикла «Эвита», предложенный британским режиссёром Аланом Паркером (1996). С одной стороны, Паркер стремился в полной мере сохранить и развить социально-обличительные мотивы, доминирующие в театральной версии «Эвиты», с другой – отстаивал трактовку будущего фильма как психологической драмы с «очень сильным политическим сюжетом», выдержанной в «строго драматическом» ключе. Декларируемый режиссёром принцип максимальной достоверности и убедительности («Нужно, чтобы это оставалось реалистичным и правдивым на экране») предопределил особую роль объективного тона в сценарном повествовании. Расстановка же эмоциональных акцентов осуществлялась благодаря многообразному и гибкому взаимодействию музыкального и зрительного рядов: «То, что фильм строится на музыке, представляется сегодня совершенно естественным, поскольку с внедрением MTV выросло целое поколение, с которым следует общаться через музыку и картинки» (цит. по: [2, с. 41]). Строгая упорядоченность и логическая закономерность музыкальной драматургии способствуют усилению эмоционального воздействия на аудиторию целого ряда эпизодов, переосмысленных и переработанных Ллойд-Уэббером и Райсом (например, «Requiem for Evita», «Another suitcase in another hall» и др.).

Разумеется, повышенное внимание к музыкальному ряду отнюдь не равнозначно индифферентному отношению к словесному тексту. Показательна, в частности, коренная переработка песни «The Lady's Got Potential», осуществлённая композитором и либреттистом по инициативе Паркера. Лаконичный и беспощадно меткий «политический репортаж»,

облечённый в оригинальную художественную форму, органично сочетается с нервной пульсацией рок-н-ролла (вокальная партия) и агрессивным напором маршевой ритмики (партия оркестра). При этом «...динамика, присущая музыкальному началу... активно влияет на временную организацию экранного изображения» [1, с. 12], что органически свойственно киномузыке и предопределяет безусловную убедительность композиционного решения данного музыкального номера («в духе видеоклипа»). Впрочем, аналогичная клиповость заведомо присутствует в некоторых эпизодах театральной версии «Эвиты», благодаря чему режиссёр соответствующим образом выстраивает визуальный ряд без каких-либо изменений в ряде музыкальном. В качестве показательного примера можно упомянуть номер «Rainbow High», на протяжении которого калейдоскопическая смена кадров подчинена подобным же чередованиям разнохарактерных музыкальных фраз.

Значимость музыкального ряда в киноверсии «Эвиты» наглядно подтверждается кульминационной ролью, отводимой песне «You Must Love Me». Эта песня, созданная Ллойд-Уэббером и Райсом специально для фильма, знаменует собой позитивное жизнеутверждающее разрешение трагедийных сюжетных коллизий. По замыслу режиссёра, перед лицом неминуемо приближающейся смерти главная героиня открывает для себя единственную ценность человеческого существования – Любовь. Комментируя данную сцену киномузыки, Ллойд-Уэббер подчёркивал: «Эва умирает, и она знает об этом. Одна из причин, почему она говорит: “Ты должен любить меня”, – это отчаяние. И она повторяет: “Ты должен любить меня, потому что ты всегда должен был лю-

бить меня?”. Здесь за игрой слов, которые написал Тим Райс, скрывается большой смысл» (цит. по: [2, с. 41]). Убедительность данного художественного решения была подтверждена и Американской академией киноискусства, удостоившей в 1997 году песню «You Must Love Me» специального «Оскара» в номинации «Original Song» (песня, сочинённая для кинофильма).

Подытоживая сказанное, представляется необходимым заметить, что каждый из упомянутых киномузыкальных номеров явно коррелирует с приоритетными тенденциями музыкального кинематографа определённого десятилетия. Так, в фильме «Иисус Христос – суперзвезда» запечатлелись «эксперименты в стиле рок», характерные для соответствующих экранизаций 1970-х годов (достаточно упомянуть «Томми» К. Рассела, «Волосы» М. Формана, «Стену» А. Паркера и др.). «Призрак Оперы» оказался весьма близок голливудскому музыкальному кинематографу рубежа столетий, наглядно подчеркнув тем самым ощутимый кризис, переживаемый жанром мюзикла в наши дни. Фильм «Эвита» продемонстрировал весьма плодотворное преломление некоторых особенностей историко-биографического кинематографа 1990-х годов (так называемых «байопиков») и т. д.

Вместе с тем, и сегодня творчество Эндрю Ллойд-Уэббера представляет собой богатый материал для кинематографических интерпретаций. Допустимо предположить дальнейшее возрастание их количества и появление новых, оригинальных трактовок, переосмысливающих не только знаменитые сочинения Ллойд-Уэббера, о которых шла речь выше, но и менее известные проекты, чьи художественные достоинства пока ещё не обрели подлинно убедительного воплощения на киноэкране.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003.
2. Евдокимов А. Великолепный британец // Медведь. – 1997. – № 5. – С. 37–41.
3. «Иисус Христос – суперзвезда» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.timrice.narod.ru/2455.html>.
4. Кузнецова М. «Призрак Оперы» [о фильме Дж. Шумахера] [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vostokinform.ru/antik/films/3458.html>.
5. Музыкальное кино идёт в наступление [о «Призраке Оперы» Дж. Шумахера] // Фильм. – 2004. – № 12. – С. 2–6.
6. Опрышко Е. «Иисус Христос – Суперзвезда» // Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 303–386.
7. Полупан Е. Тайна «Призрака оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера // Путь в большую науку: к 10-летию Диссертационного совета: сб. ст. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 40–51.

**Андрущенко Елена Юрьевна**

кандидат искусствоведения,  
и. о. доцента кафедры музыкального менеджмента  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова

