

УДК 78.072.2

ББК 85.31

Сапегина Татьяна Анатольевна

Главный специалист Отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, 30-36

ORCID ID: 0009-0007-2866-0501

tanya.sapegina@gmail.com

Ключевые слова: классическая музыка, концерт, мультфильмы, Голливуд, репертуар, концертные залы, исполнители, дирижер, пародия

Сапегина Татьяна Анатольевна

Концерт в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры»



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-692-717

Для цит.: Сапегина Т.А. Концерт в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры» // Художественная культура. 2023. № 4. С. 692–717. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-692-717>.

For cit.: Sapegina T.A. Concert in the Golden Age Hollywood Cartoons. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 692–717. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-692-717>. (In Russian)

Sapegina Tatiana A.

Chief Specialist, International Relations Department, Gnesin Russian Academy of Music, 30-36 Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
ORCID ID: 0009-0007-2866-0501

tanya.sapegina@gmail.com

Keywords: classical music, concert, cartoons, Hollywood, repertoire, concert halls, musicians, conductor, parody

Sapegina Tatiana A.

Concert in the Golden Age Hollywood Cartoons

Аннотация. Статья посвящена феномену концерта в голливудской анимации 1930–1950-х годов. Концерт как символ академической музыкальной культуры был хорошо знаком американской киноаудитории. В статье прослеживается, как создатели мультфильмов переосмысливают основные элементы концертного ритуала, опираясь, с одной стороны, на общие стереотипы, связанные с миром классической музыки, а с другой — на узнаваемые явления американской действительности первой половины XX века. Особое внимание уделяется формированию типичного музыкального репертуара мультфильмов и его взаимосвязи с понятием популярной классики. Подробно рассмотрены типы концертов, особенности концертного пространства, внешнего вида и поведения исполнителей-солистов, оркестрантов, дирижера и их эволюция на протяжении «золотой эры». Делается вывод, что концерт в голливудской анимации становится идеальной мишенью для пародии и карнавальной игры, которые отражают существующий в сознании аудитории конфликт массового и элитарного искусства и выступают в качестве механизмов ассимиляции художественного опыта элитарной культуры. В исследовании применяются исторический, культурологический, описательно-аналитический и искусствоведческий подходы.

Abstract. The article is devoted to the representation of classical music concert in Hollywood cartoons of the 1930s — 1950s. A concert as a symbol of the academic musical culture was well-known to the American cinema audience. The author of the article studies how the cartoons creators rethought the main elements of a concert ceremony using both the general stereotypes related with the world of classical music and the familiar images of American life of the first half of the 20th century. Special attention is focused on the development of a typical concert repertoire in cartoons and its relation to the category of popular classical music. The article gives a detailed analysis of concert types, features of a concert space, the appearance and behaviour of soloists, orchestra players, and conductors, and the evolution of these elements during the Golden Age of Hollywood cartoons. The conclusion is made that a concert in cartoons becomes an ideal object of parody and carnival play which mirror the conflict between high and low art that exists in the mind of the audience and work as assimilation mechanisms for the artistic experience of the elite culture. The methods of history, art studies, and cultural studies are used in the research.

Введение

Концертное выступление — один из самых распространенных сюжетных ходов в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры»⁽¹⁾. Традицию музицирования в кадре заложил диснеевский Микки-Маус: в «Пароходике Вилли» (*Steamboat Willy*, Walt Disney Productions, 1928), первом мультфильме в истории анимации, где была применена синхронная запись звука, Микки устраивает настоящий концерт на борту речного теплохода, исполняя мелодию песенки «Индюшка в соломе» на сковородках, кастрюлях и коровьих зубах. Как вспоминал У. Дисней, еще на пробном показе «Пароходика» эффект от просмотра мультфильма «был подобен электрическому шоку. На соединение звука и движения все среагировали почти инстинктивно» [6, с. 67]. Нечто подобное произошло и премьерных показах. По словам историка анимации Леонарда Молтина, сама «мысль о том, что рисованные персонажи могут разговаривать, петь, играть на музыкальных инструментах и двигаться в такт музыке, казалась близкой к чуду» [6, с. 67]. Вслед за мышонком играть и петь начали персонажи мультфильмов всех голливудских студий. Значение, которое придавалось их «музыкальности», подчеркивают названия серий: «Наивные симфонии» (*Silly Symphonies*), «Безумные мелодии» (*Looney Tunes*), «Веселые мелодии» (*Merry Melodies*), «Музыкальные миниатюры» (*Musical Miniatures*), «Цветные рапсодии» (*Color Rhapsodies*), «Старомодные концерты» (*Corny Concertos*) и т.д. [16, р. 103].

Среди всего многообразия анимационных лент, в которых так или иначе возникает ситуация концертного исполнительства, выделяется целый пласт мультфильмов, обращающихся к академической музыкальной культуре и ее особенностям. Помимо знаменитых «Кроличьей рапсодии» (*Rhapsody Rabbit*, Warner Bros., 1946) и «Кошачьего концерта» (*The Cat Concerto*, MGM, 1947), это несколько десятков работ, снятых такими гигантами как Walt Disney Productions, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers и Universal Pictures.

(1) В статье используется периодизация Д. Бендацци (G. Bendazzi, 2016), согласно которой «золотой век» голливудской анимации приходится на промежуток с 1928 по 1951 год [12].

Концертный ритуал в этих мультфильмах становится мишенью для *пародии*. Мир классической музыки, с его условностями, ценностями «*выворачивается наизнанку*», заставляя вспомнить о «*карнавальном мироощущении*», описанном М.М. Бахтиным [2, с. 16]. Это взгляд на музыкальную классику глазами непосвященного, сотканный из множества стереотипов, которые становятся объектом осмеяния. Их можно рассмотреть как *определенный набор формул*, связанных с отдельными аспектами концертной практики, такими как типичный репертуар, концертное пространство, вид концерта, внешность и поведение исполнителей-солистов, оркестра, дирижера.

Репертуар

Обширное классическое музыкальное наследие в голливудских мультфильмах представлено ограниченным набором пьес, которые американский исследователь Д. Голдмарк (D. Goldmark, 2005) называет «*cartoon canon*» [17, р. 108]. Чаще всего авторы мультфильмов обращаются к музыке Р. Вагнера, за ним следуют Дж. Россини, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. фон Зуппе, И. Брамс, И. Штраус, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Л. ван Бетховен и П.И. Чайковский [17, р. 108].

Все пьесы, образующие *cartoon canon*, относятся к области *популярной классики*. Их появление в мультфильмах было напрямую связано с деятельностью композиторов и аккомпаниаторов эпохи немого кино, которые часто включали знакомые темы из произведений композиторов XIX века в свои партитуры [17, р. 108]. В сознании аудитории формирование категории популярной классики и связанных с ней культурных ассоциаций происходило еще раньше, в XIX веке, когда в американской культуре сложилась концепция «*art music*» или «*серьезной музыки*» [14, р. 215], откуда затем выделилась категория более легкой «*middleground music*»⁽²⁾ (синоним популярной классики).

«Серьезной» называли музыку, предназначенную не для развлечения, а для духовного совершенствования слушателей. Эта идея пришла из Европы, где уже в XVIII веке существовало близкое по смыслу понятие «*классической музыки*»: категории, в которую входили наиболее

(2) Дословно — средняя музыка (англ.).

«совершенные» произведения концертного репертуара [11]. В этом значении оно использовалось и на протяжении XIX и первой половины XX веков, когда само слово «классический» означало, прежде всего, уровень качества музыкального материала и его принадлежность к сфере высокого искусства. Из Европы была также заимствована иерархия композиторов и их опусов, на вершине которой находились Г.Ф. Гендель, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен, со следовавшими за ними композиторами-романтиками [11, p. 215].

Несмотря на элитарность *art music*, она была очень широко распространена в Америке начиная со второй половины XIX века. Как пишет историк М. Бройлс (M. Broyles, 1998), «*art music* можно было встретить в каждом штате, городе, территории, и даже шахтерском поселении. Будучи далеко не только городским феноменом, ограничивающимся несколькими культурными центрами или большими городами на восточном побережье, к концу века *art music* сделалась знакомой, если не обыденной частью американской жизни по всей стране» [14, p. 217].

Распространению серьезной музыки способствовало несколько факторов. Главный из них — бурное развитие сети железных дорог, благодаря которому по всей стране выступало огромное количество гастролирующих исполнителей. Среди них были знаменитые европейские виртуозы и певцы, такие как О. Буль, А. Вьетан, К. Тальберг, А. Рубинштейн, Г. фон Бюлов, А. Есипова, И. Падеревский, Д. Линд, К. Нильсон, а также местные оркестры, организовывавшие продолжительные турне. Например, Оркестр Теодора Томаса (Theodore Thomas Orchestra) в течение 1873 года выступил в 24 городах восьми штатов, включая Вашингтон⁽³⁾. При этом качество исполнения оставалось неизменным, вне зависимости от того, проходил концерт в крупном городе или небольшом поселении. Пример Томаса показывает, насколько децентрализована была «серьезная музыка».

(3) Вот их маршрут: Троя, Сиракузы, Ютика, Рочестер, Буффало (штат Нью-Йорк); Торонто, Чикаго, Джексонвилл, Спрингфилд (штат Иллинойс); Милуоки (штат Висконсин); Блумингтон и Терре-Хот (штат Индиана); Сент-Луис (штат Миссури); Кентукки, Цинциннати, Дейтон, Толедо и Кливленд (штат Огайо); Детройт (штат Мичиган); Питтсбург, Харрисбург и Филадельфия (штат Пенсильвания); Вашингтон; Нью-Арк (штат Нью-Джерси) [14, p. 220].

Во второй половине XIX века в Америке строится огромное количество концертных залов и оперных театров, среди них — Метрополитен-опера (1883), нью-йоркский Карнеги-холл (1891) и бостонский Симфони-холл (1900). Благодаря поддержке состоятельных спонсоров появляются симфонические оркестры: Нью-Йоркский симфонический оркестр, Бостонский, Чикагский, Филадельфийский, оркестр Сан-Франциско и др. Как отмечает О. Манулкина, оркестр становится настоящим символом *art music* [5, с. 38].

Росту популярности музыкальной классики способствовало также введение обязательного музыкального образования в рамках школьной системы, которое активизировало музыкально-издательский бизнес, охватывавший выпуск учебников и пьес для домашнего исполнения. В первой половине XX века издание нот дополнилось развитием индустрии звукозаписи, а затем — появлением радио. Как пишет Р. Аллан (R. Allan, 1999), в 1920-е годы усовершенствование радиотехнологии способствовало формированию массового слушателя, причем классическая музыка занимала довольно внушительную часть эфира: к 1930 году ее доля составляла 26% эфирного времени [11, p. 94].

Таким образом, можно сказать, что во второй половине XIX — начале XX века влияние европейской академической музыкальной традиции в формировании слухового опыта американской аудитории было очень значительным, при этом за ней прочно закрепился статус высокого искусства и определенный тип функционирования в рамках концертной культуры. В то же время, уже во второй половине XIX века в сознании американской публики существовало отчетливое *разделение на серьезную и популярную классику*. Как пишет Д. Голдмарк, ряд оркестров для привлечения слушателей организовывали серии «популярных концертов», основу репертуара которых составляли такие произведения, как «Венгерские танцы» И. Брамса, некоторые увертюры Р. Вагнера, Вальсы И. Штрауса и т.д. [17, p. 109–110]. Впоследствии именно эти сочинения, наряду с пьесами педагогического репертуара, перешли в более «низкую» область массовой развлекательной культуры: представления варьете, кинематограф, а затем — в мультфильмы [7, с. 33]. В них популярная классика предстает уже в совершенно новом качестве, становясь объектом культурной *игры*.

Концертное пространство

В голливудских мультфильмах «золотой эры» можно найти все типы концертных площадок, которые существовали в Америке в первой половине XX века, от скромной сцены под открытым небом до Карнеги-холла. Например, в мультфильме «Концерт во дворе» (*The Barnyard Concert*, Walt Disney Productions, 1930) Микки Маус репетирует с оркестром из домашних животных увертюру «Поэт и крестьянин» Ф. фон Зуппе прямо на заднем дворе фермы, а единственное указание на существование некоего сценического пространства — ящик из-под мыла, который служит ему подиумом.

В мультфильме «Ёперный театр» (*The Opry House*, Walt Disney Productions, 1929) действие разворачивается в провинциальном оперном театре, которым оказывается деревянное здание с крошечным залом на пару десятков мест, и где, помимо исполнения классики, устраивают танцы и показывают кино. В знаменитом «Концерте» (*The Band Concert*, Walt Disney Productions, 1935) Микки Маус дирижирует духовым оркестром в парке.

Такое изображение концертных залов — не просто комический прием, но и отсылка к американской действительности начала XX века. В это время по стране существовало огромное количество залов, которые гордо назывались «оперный театр», однако, как пишут авторы «Кембриджской истории американской музыки», «это не означало, что здания были построены специально для оперы, или что там когда-либо ставили оперу. Словосочетание „оперный театр“ в конце девятнадцатого века стало любимым названием для аудитории любого типа. В основном это были театры. Размер, комфортабельность и назначение этих строений сильно различались. Они варьировались от Метрополитен опера, где было 3615 мест, или Большого оперного театра Сан-Франциско, со сценой 100 на 122 фута, до Оперного театра Йерджера в штате Айова, где была сцена 16 на 18 футов и всего 250 мест. <...> В оперных театрах проходили как театральные постановки, так и выступления дрессированных животных, метателей ножей и спортивные состязания» [14, р. 224]. Образ маленького провинциального театра был отлично знаком как авторам мультфильмов, так и их современникам, жителям «одноэтажной» Америки.



Ил. 1. Кадр из м/ф «Концерт во дворе» (*The Barnyard Concert*, Walt Disney Productions, 1930)



Ил. 2. Кадр из м/ф «Безумный маэстро» (*The Mad Maestro*, Hugh Harman Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1939)

Безымянные, но уже более «солидные» театры с большим зрительным залом, балконами, оркестровой ямой появляются в анимации середины 1930-х годов, причем от мультфильма к мультфильму они становятся все более и более роскошными. Так, «Концерт в пользу сирот» (*Orphan's Benefit*, Walt Disney Productions, 1934) проходит в зале, вход которого украшен святящимися вывесками, внутри кресла для зрителей обиты бархатом, а стены и балконы украшены лепниной. В зале, где происходит действие ленты «Безумный маэстро» (*The Mad Maestro*, Hugh Harman Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1939), снятой пятью годами позже, балконы располагаются уже в несколько ярусов, а с потолка свисает огромная хрустальная люстра — символ настоящего оперного театра.

Во второй половине 1940-х годов на смену безвестным площадкам приходят легко узнаваемые, культовые места, воспринимающиеся как олицетворение мира высокой культуры. Так, Голливудская чаша (Hollywood Bowl) становится местом действия мультфильмов «Длинноволосый Кролик» (*Long-Haired Hare*, Warner Bros., 1949), «Хочу быть дирижером» (*Tom and Jerry in The Hollywood Bowl*, MGM, 1950) и «Кролик дирижер» (*Baton Bunny*, Warner Bros., 1959). В «Котолегро мышикатто» (*Pizzicato Pussicat*, Warner Bros., 1955) единственный концерт кошки-виртуоза объявлен в Карнеги-холле, а в мультфильме «Кармен получает его!» (*Carmen Get It!* MGM, 1962) Том и Джерри оказываются в театре Метрополитен.

Типы концертов

Концертные программы в голливудских мультфильмах бывают двух типов: собранные из разножанровых номеров или представляющие исполнение всего одного крупного произведения. Первая категория сделана по модели водевиля, представления, которое было очень популярно в Америке с 1881 по 1932 год, и которое исследователи называют истинно американской формой развлекательного шоу [19, р. 3]. В него могли входить танцевальные и музыкальные номера, чтение стихов, клоунада, эксцентрика, выступления фокусников и дрессированных животных, акробатика, показ фильмов и пение «иллюстрированных песен» [19, р. 7]. Прямые указания на водевиль можно найти как в названиях мультфильмов, так и в афишах, украшающих

фасады театров, в которых происходит действие. Например, в мультфильме «Ёперный театр» над входом в зал висит плакат «Большое шоу-водевиль», а «Концерт в пользу сирот» объявлен как «Большое шоу Микки». В подобных мультфильмах исполнение классической музыки — всего лишь один из номеров. При этом симфонический оркестр, как правило, открывает концерт, а выступления солистов встраиваются в программу где-то между чтением стихов и чечеткой. Можно сказать, что они — часть аттракциона, который складывается из множества составляющих, включая комические эпизоды, показывающие реакцию публики.

В мультфильмах, построенных по модели сольного концерта, мишенью для пародии становится не шоу в общем, а сам процесс исполнения: внешний вид артиста, его поведение на сцене, то, как он играет на инструменте или дирижирует. Этому типу соответствуют такие ленты, как «Просто Микки» (*Just Mickey*, Walt Disney Productions, 1930), «Портрет мультяшек» (*A Car-tune Portrait*, Fleisher Studios, 1937), «Кошачий концерт», «Кроличья рапсодия», «Кролик дирижер» и др.

Исполнители

Представление концертирующих музыкантов-исполнителей в голливудских мультфильмах тесно связано с традициями водевилей и клоунады [10]. Их внешний образ создается с помощью узнаваемых штрихов, деконструирующих распространенные мифы [17, р. 30]. Например, в ранних черно-белых мультфильмах Микки-Маус, перевоплощаясь в пианиста или скрипача, обретает тонкие длинные волосы «а ля Паганини», которые он картинно откидывает назад (тем же жестом приглаживает свои длинные уши Багз Банни в «Кроличьей рапсодии»). Играя на рояле, он преувеличенно размахивает руками, берет аккорды так, что прогибается клавиатура (обыгрывание метафоры «играй всем весом»), плачет, исполняя на скрипке грустную мелодию «Грез» Р. Шумана, распиливает инструмент пополам смычком и т.д.

Другие характерные аксессуары солиста — черный фрак, галстук-бабочка, манишка и белые перчатки. С каждым из этих элементов костюма в мультфильмах также связаны определенные гэги. Виртуоз Том в «Кошачьем концерте» выходит на сцену в таком длинном фраке, что он волочится по полу, а его туго накрахмаленная манишка во



Илл. 3. Кадр из м/ф «Ёперный театр» (*The Opry House*, Walt Disney Productions, 1929)



Илл. 4. Кадр из м/ф «Кошачий концерт» (*The Cat Concerto*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1947)

время игры внезапно вываливается из костюма вместе с воротничком и угрожающе нависает над клавиатурой⁽⁴⁾.

Багз-пианист, выходя на сцену, снимает несколько слоев варежек и перчаток, одни из которых — боксерские. Таким образом, с одной стороны, доводится до абсурда идея заботы пианистов о своих руках, а с другой — возникает образ исполнительства как противоборства музыканта и инструмента⁽⁵⁾.

Еще целый пласт гэгов был связан с изображением оркестрантов. В этой области существовало две противоположные стратегии. Первая — детальная проработка характеров, когда все образы оркестровых музыкантов индивидуализированы и обыгрывается их внешний вид, размеры инструментов и особенности техники игры на них. Особенно изобретательны в этом отношении диснеевские мультфильмы начала 1930-х: традиционные оркестровые инструменты здесь нередко заменяются «доморощенными» аналогами. Например, «Варьете Микки» (*Mickey's Revue*, Walt Disney Productions, 1932) открывает выступление «симфонического оркестра» из 6 музыкантов, в котором основные оркестровые группы представлены следующим образом: струнные — скрипки и контрабасы, деревянные духовые — кларнет, медные духовые — труба и тромбон, ударные — малый барабан и самодельная установка, собранная из домашней утвари, в которую входят тарелки (крышка от металлического ведра), литавры (перевернутые деревянные ведра), канарейка в клетке и колокольчики, висящие на дамском корсаже. Необычный инструментарий позволял использовать оригинальные звуковые эффекты, которые усиливали выразительность визуальных гэгов.

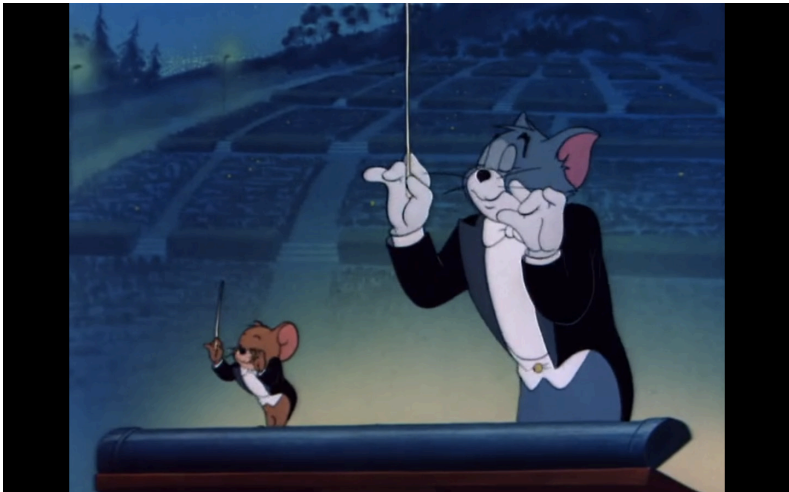
Помимо этого, в 1930-е годы сформировался набор изобразительных клише, основанных на сходстве или, наоборот, несоответствии размера инструмента и комплекции исполнителя: худые и длинные флейтисты и тромбонисты, тубист в образе упитанного поросенка, слоны и бегемоты, играющие на маленькой трубе или флейте пикколо и т.д. Подобные приемы, встречаются во многих лентах, выпущенных

(4) Существуют и другие версии этого гэга. Например, край манишки выскальзывает из-за пояса брюк персонажа, пружинит и ударяет его по лицу, после чего непослушный предмет гардероба просто скручивается в трубочку.

(5) Вариант этого гэга впервые встречается у Диснея в мультфильме «Ёперный театр» (1929), в эпизоде, где Микки-Маус боксирует с роялем.



Ил. 5. Кадр из м/ф «Варьете Микки» (*Mickey's Revue*, Walt Disney Productions, 1932)



Ил. 6. Кадр из м/ф «Хочу быть дирижером» (*Tom and Jerry in The Hollywood Bowl*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1950)

такими студиями, как Walt Disney Productions, Walter Lanz Productions, Fleisher Studios, MGM.

Противоположная стратегия — это предельное обобщение и схематизация, когда оркестранты либо не показаны вовсе (вместо них действуют только инструменты), либо они нарисованы по одному шаблону. Например, в мультфильме «Хочу быть дирижером» все музыканты в оркестре Тома — его точные копии. Этот прием более экономичен с точки зрения технологии, так как не требует прорисовки каждого отдельного персонажа. В тоже время, он является наглядным воплощением представлений об оркестре, как о едином механизме, где место индивидуальных исполнителей занимают группы инструментов — струнные, духовые, ударные.

Дирижер

Образ дирижера, как одного из главных символов мира академической музыки, в голливудских мультфильмах «золотой эры» занимает особое место. В «каноническом» варианте это, как правило, обобщенный образ-маска, который примеряют на себя известные персонажи. Его обязательными атрибутами являются дирижерская палочка, которой он непременно стучит по пюпитру, ноты и подиум. Именно так выглядит Микки в лентах «Концерт во дворе» (*The Barnyard Concert*, Walt Disney Productions, 1930) или «Варьете Микки» (*Mickey's Revue*, Walt Disney Productions, 1932). В более поздних работах дирижерский костюм включает в себя также фрак, бабочку, белые перчатки. Этот вариант встречается в мультфильмах «Оркестр», «Большая опера Микки», «Поэт и крестьянин» (*The Poet and the Peasant*, Universal Pictures, Walter Lanz Productions, 1945), «Увертюра Вильгельм Телль» (*The Overture to "William Tell"*, Universal Pictures, Walter Lanz Productions, 1947), «Хочу быть дирижером» (*Tom and Jerry in The Hollywood Bowl*, MGM, 1950). Именно костюм становится ключом к перевоплощению: как замечает Д. Голдмарк, надевая униформу (в данном случае — вечерний наряд музыканта), герои мультфильмов вынуждены вести себя по правилам той организации, которой она принадлежит [17, р. 123].

Примерно с 1937 года образ дирижера персонифицируется и приобретает отчетливое сходство с Леопольдом Стоковским. Это заметно уже в ленте «Портрет мультяшек» (*A Car-Tune Portrait*, Fleisher Studios,

1937), где оркестром руководит Лев⁽⁶⁾. В картине «Безумный маэстро» (*The Mad Maestro*, Hugh Harman Productions, MGM, 1939) ассоциация усиливается за счет того, что Лев изображен с седой гривой. Пародии на Стоковского можно найти в ряде мультфильмов студии Warner Brothers. Самая ранняя из них — «Она была дочерью акробата» (*She Was an Acrobat's Daughter*, Warner Brothers, 1937), где Стоковский фигурирует как дирижер и органист Стикаутский (*Stikout-ski*)⁽⁷⁾. В *Hollywood Steps Out* (Warner Brothers, 1941) оркестр под управлением Стоковского исполняет танец конго в ночном клубе Сиро, а в «Голливудской собачьей столовой» (*Hollywood Canine Canteen*, Warner Brothers, 1946) он появляется в облике собаки Боувоувски (*Bowowski*). Несколько раз под видом Стоковского выступает переодетый Барз Банни: спасаясь от Элмера в мультфильме «Служебный вход» (*Stage Door Cartoon*, Warner Brothers, 1944), стремясь отомстить певцу Джованни Джонсу в ленте «Длинноволосый кролик», наконец, выступая в качестве дирижера концерта в Голливудской чаше («Кролик дирижер»).

Появление многочисленных пародий на Стоковского кажется вполне закономерным. В 1930-е годы он прочно занял нишу «голливудского дирижера» благодаря участию в съемках популярных художественных фильмов «Большое радиовещание в 1937 году» (*The Big Broadcast of 1937*, 1936) и «Сто мужчин и одна девушка» (*One Hundred Men and a Girl*, 1937). Это положение еще более упрочилось после того, как Стоковский стал «приглашенной звездой» полнометражного мультфильма У. Диснея «Фантазия» (*Fantasia*, Walt Disney Studio, 1941)⁽⁸⁾ [8, с. 148]. Стоковский обладал очень эффектной внешностью: он был высокого роста, с густой гривой седых волос, а его исполнительские



Ил. 7. Кадр из м/ф «Длинноволосый кролик» (*Long-Haired Hare*, Warner Brothers Cartoon Studio, 1949)

жесты отличались подчеркнутой театральностью. Все это делало его образ запоминающимся и узнаваемым. По словам И. Менухина, «в первой половине XX века для большинства американцев Стоковский был воплощением того, как должен выглядеть и вести себя дирижер» [18, р. 79].

В академической музыкальной культуре дирижер — это, прежде всего, воплощение власти. Философ Эллиас Канетти в книге «Масса и власть» писал, что «каждая деталь его публичного поведения, всякий его жест бросает свет на природу власти. <...> Он, как живое воплощение законов, управляет обеими сторонами морального мира. Мановением руки он разрешает то, что происходит, и запрещает то, что не должно произойти. Его ухо прощупывает воздух в поисках запретного. Он развертывает перед оркестром весь опус в его одновременности и последовательности, и, поскольку во время исполнения нет иного мира, кроме самого опуса, все это время он остается владыкой мира» [3, с. 421–423]. Т. Адорно, развивая эти идеи, писал, что дирижер — это «*imago*, *imago* власти, которую видимым образом олицетворяет и как персону, поставленную на пьедестал, и своей убедительной жестикуляцией» [1, с. 95.]. Именно загадочная власть дирижера, чьим непонятным для непосвященного жестам беспрекословно повинуются

(6) Игра слов: Leo — сокращенный вариант имени Леопольд и «leo» — лев.

(7) Намек на то, что основная профессия Стоковского — органист. В мультфильме он становится органистом в кинотеатре, который аккомпанирует аудитории во время исполнения иллюстрированной песни. Таким образом, знаменитый дирижер, представитель элитарной музыкальной культуры, теряет свой высокий статус и становится частью культуры развлекательной.

(8) Полнометражный анимационный фильм У. Диснея «Фантазия» намеренно оставлен нами за пределами данной статьи. Его идея радикально отличается от рассматриваемых короткометражных лент: это мультфильм-концерт из восьми номеров с антрактом, который сам Дисней воспринимал, прежде всего, как просветительский проект. Его подход к интерпретации музыкальной классики подробно рассмотрен в работах Р. Аллана [11], М. Бэрриера [13], Д. Голдмарка [16], Ч. Граната [18] и в нашей статье [8].

огромный оркестр, в мультфильмах подвергается сомнению и осмеянию: вместо того, чтобы контролировать и направлять исполнение музыкального произведения, дирижер становится силой, несущей хаос и разрушение. В данном случае «комический эффект достигается за счет изображения человека не на своем месте» [4, с. 18].

Эта сюжетная линия возникает, в частности, в «Портрете мультяшек». В небольшом вступительном слове дирижер-Лев призывает аудиторию настроиться на вдумчивое слушание и обещает, что, вопреки своей природе, анимационные персонажи на этот раз откажутся от обычной клоунады и продемонстрируют настоящее музыкальное представление. В начале мультфильма все, начиная от костюма персонажа и заканчивая исключительно серьезным выражением лица и тоном его голоса, подчеркивает значительность происходящего и его соответствие канонам высокой культуры. Однако в процессе исполнения ситуация очень быстро выходит из-под контроля, превращаясь в череду эксцентричных гэгов, которая завершается всеобщей потасовкой. Аналогичная сюжетная линия выстраивается в таких лентах, как «Кролик-дирижер» или «Хочу быть дирижером». Все эти мультфильмы объединяет общая схема, согласно которой в начале мультфильма появляется какая-то деталь или персонаж, который нарушает нормальный ход концерта, что, в конечном счете, приводит к катастрофе [17, р. 118.]. Так, дирижерскому триумфу Багза Банни мешает надоедливая муха, а успешному выступлению Тома — появление Джерри.

Практически весь комплекс стереотипов, связанных с взаимоотношениями дирижера, оркестрантов и солиста раскрывается в заключительном эпизоде мультфильма «Длинноволосый кролик» (*Long-Haired Hare*, Warner Brothers Cartoon Studio, 1949), где Багз Банни появляется в Голливудской чаше под видом Леопольда Стоковского с единственной целью — еще больше унижить своего противника, певца Джованни Джонса. Он выходит через служебный вход, расположенный прямо в оркестровой яме, когда оркестр уже играет увертюру. Заметив его, музыканты благоговейно повторяют имя «Леопольд» и один за другим замолкают. Авторитет Стоковского настолько высок, что настоящий дирижер почтительно уступает Багзу место на подиуме и отдает ему дирижерскую палочку, которую кролик тут же разламывает. Хотя Багз не владеет традиционными дирижерскими жестами, он заставляет

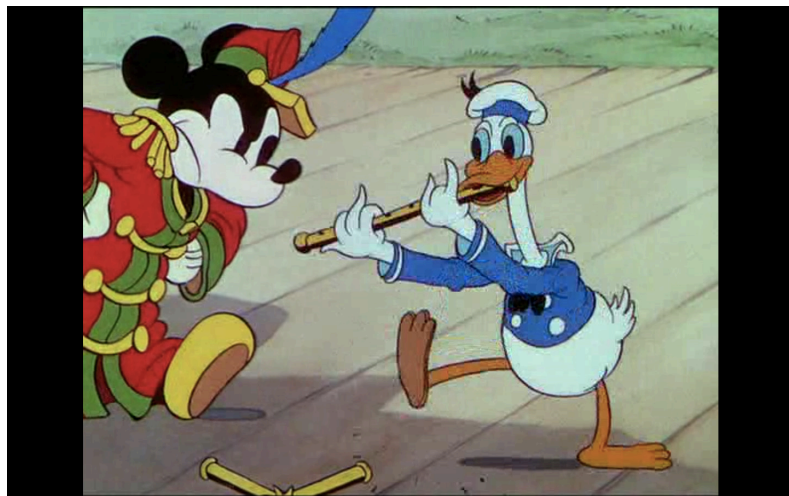
Джонса петь предельно высокие и низкие звуки, повинуюсь отдельным движениям его лап, пальцев и просто перчатки, повисшей в воздухе, пока реальный Багз убегает за кулисы за наушниками. Демонстрируя способность управлять не только музыкантами, но и публикой, в середине номера Багз начинает раскланиваться, вызывая бурные овации, а затем восстанавливает тишину одним взглядом в зал. В конце концов, он вынуждает певца взять верхний звук с такой силой, что от вибрации обрушиваются своды здания. Таким образом, надев на себя маску дирижера и соблюдая внешнюю сторону концертного ритуала, Багз Банни получает неограниченную власть над миром академической музыки, которую использует, чтобы разрушить его.

Классическое vs популярное

Еще один пласт голливудских мультфильмов 1930–1950-х годов так или иначе обыгрывает противостояние между музыкальной классикой и популярной музыкой. Эта сюжетная линия возникает, в частности, в таких лентах как «Музыкальная страна» (*Music Land*, Walt Disney Productions, 1935), «Концерт» (*The Band Concert*, Walt Disney Productions, 1935), «Мне нравится петь» (*I Love to Sing*, Warner Brothers Cartoon Studio, 1936), «Кошачий концерт», «Длинноволосый кролик» и др.

В первом цветном мультфильме из серии про Микки-Мауса «Концерт» противопоставление массового и элитарного передано через антагонизм дирижера духового оркестра Микки и продавца мороженого Дональда. В то время как музыканты исполняют увертюру к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини, Дональд достает флейту и начинает играть мелодию песни «Индюшка в соломе», которую вскоре подхватывает весь оркестр. Несмотря на ярость Микки, ломающего инструмент Дональда, утенок тут же извлекает из ниоткуда новую флейту, и история повторяется.

Как указывает Д. Уандрич (D. Wondrich, 2002), в сопоставлении именно этих двух музыкальных фрагментов был скрытый смысл, понятный зрителю того времени. «Вильгельм Телль» был традиционной частью программы выступлений духовых оркестров на протяжении нескольких десятилетий, со времен Гражданской войны и до Первой мировой. Наряду с другими пьесами европейских классиков, он был одним из символов «белой», цивилизованной, северной части Аме-



Ил. 8. Кадр из м/ф «Концерт» (*The Band Concert*, Walt Disney Productions, 1935)

рики, мира «белых воротничков» и владельцев магазинов, которые предпочитали серьезную (но не слишком интеллектуальную) музыку. «Индюшка в соломе» — музыка престолярства, один из известнейших номеров шоу менестрелей. Конфликт Микки и Дональда — типичная для менестрельного шоу ситуация, в которой один из героев олицетворяет высшее общество, а его противник — низшее сословие. Для Диснея данное музыкальное противостояние тем более символично, что в «Пароходике Вилли», мультфильме, с которого началась слава Микки, его герой сам играл «Индюшку». Таким способом Дисней будто бы делал попытку отказаться от чисто развлекательных корней своего персонажа и демонстрировал новое отношение к классической музыке [20, р. 68–71]. Неслучайно следующим знаковым появлением Микки будет один из эпизодов «Фантазии».

В мультфильме «Длинноволосый кролик» похожая история происходит с Багзом Банни и оперным певцом Джованни Джонсом. Багз мешает Джованни репетировать, распевая популярные песни под аккомпанемент арфы, банджо и тубы рядом с его домом. Вместо того, чтобы разучивать арию из «Севильского цирюльника», Джонс постоянно сбивается и начинает петь вместе с кроликом. Это выводит его из себя, и он выбегает из дома и ломает инструменты Багза. В этой

сцене можно уловить не только отголосок диснеевского фильма, но и скрытый месседж: популярная музыка оказывается привлекательнее классической, так как она способна увлечь даже самого стойкого адепта последней [8, с. 450].

Заключение

Феномен концерта возникает в голливудской анимации на протяжении всей «золотой эры», при этом особенности его репрезентации во многом определяются развлекательной функцией короткометражных мультфильмов. Отчасти такие ленты выполняют роль «музыкального экскурса»: они знакомят с определенным набором концертных пьес и различными аспектами функционирования мира академической музыкальной культуры, в то же время приближая их к восприятию неподготовленного зрителя. При этом одним из главных механизмов ассимиляции художественного опыта элитарной культуры, которую олицетворяет академический концерт, в подавляющем большинстве мультфильмов становится *пародия*. «Деконструируя» концертный ритуал, их авторы опираются на стереотипы, укорененные в сознании киноаудитории. Это проявляется как в выборе репертуара, так и в той эволюции, которую на протяжении «золотой эры» претерпевает видение концертного пространства, исполнителей и дирижера. Если в ранних звуковых мультфильмах еще очень сильно влияние варьете, а объектом пародии становятся обобщенные образы провинциальных концертных залов, типичные элементы внешнего вида музыкантов, взаимодействие исполнителей и публики, то в конце 1930-х юмор становится адресным: действие мультфильмов перемещается в обстановку узнаваемых топовых концертных пространств, появляются аллюзии на известных исполнителей, а основные «правила» функционирования филармонического концерта переосмысляются за счет его включения в типичные сюжетные схемы с участием анимационных «звезд». При этом создатели мультфильмов недвусмысленно говорят о том, что развлекательное искусство сильнее и жизнеспособнее классики.

Список литературы:

- 1 *Адорно Т.* Избранное: социология музыки / Пер. М.И. Левиной, А.В. Михайлова. СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
- 2 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
- 3 *Канетти Э.* Масса и власть / Перевод с нем. и предисл. Л. Ионина. М.: Издательская фирма «Ad Marginem», 1997. 528 с.
- 4 *Колотаев В.А., Улыбина Е.В.* Структурные особенности киноповествования в ранних комедиях Чаплина // Художественная культура. 2023. № 1. С. 12–29. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>.
- 5 *Манулкина О.Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 6 *Молтин Л.* О мышах и магии. История американского рисованного фильма / Пер. с англ. Ф.С. Хитрука. М.: Издательство Дединского, 2018. 640 с.
- 7 *Сапегина Т.А.* Звуковая эстетика голливудских мультфильмов «золотой эры»: аудиовизуальные клише и юмор // Музыка и время. 2014. № 10. С. 31–36.
- 8 *Сапегина Т.А.* Диалог через океан: Сюита из балета П.И. Чайковского глазами У. Диснея // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 147–153.
- 9 *Сапегина Т.А.* Кот-виртуоз и поющий кролик: классическая музыка в голливудских мультфильмах «золотой эры» // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: Материалы Международной научной конференции, 14–17 октября 2014 года. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 442–452.
- 10 *Семенова Е.А.* Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1. С. 30–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>
- 11 *Allan R.* Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Future Films of Walt Disney. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999. 304 p.
- 12 *Bendazzi G.* Animation: A World History. Vol. 1: Foundations – The Golden Age. Boca Raton: CRC Press, Taylor & Francis Group, 2016. 238 p.
- 13 *Berrier M.* The Animated Man: A Life of Walt Disney. Berkeley and Los-Angeles: University of California Press, 2007. 286 p.
- 14 *Broyles M.* Art Music from 1860 to 1920 // The Cambridge History of American Music / Ed. by D. Nicholls. Cambridge University Press, 1998. P. 214–254.
- 15 *Classical* // The Oxford Dictionary of Music / Ed. by T. Rutherford-Johnson, M. Kennedy, J.B. Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 2013. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-1943?fromCrossSearch=true> (дата обращения 01.06.2023).
- 16 *Goldmark D.* A Primer on the Cartoon Canon // The Cartoon Music Book / Ed. by D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago: A Capella Books, 2002. P. 103–114.
- 17 *Goldmark D.* Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon. Berkeley; Los-Angeles; London: University of California Press, 2005. 243 p.
- 18 *Granata Ch.* Disney, Stokowski, and the Genius of Fantasia // The Cartoon Music Book / Ed. by D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago: A Capella Books, 2002. P. 73–92.
- 19 *Trav S.D.* No Applause – Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. 344 p.
- 20 *Wondrich D.* I Love to Hear a Minstrel Band: Walt Disney's The Band Concert // The Cartoon Music Book / Ed. by D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago: A Capella Books, 2002. P. 67–71.

References:

- 1 Adorno T. *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Selected Works: Sociology of Music], transl. M.I. Levina, A.V. Mikhailov. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999. 445 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennansans* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 3 Kanetti E. *Massa i vlast'* [Crowds and Power], transl. from German, preface L. Ionin. Moscow, Izdatel'skaya firma "Ad Marginem" Publ., 1997. 528 p. (In Russian)
- 4 Kolotaev V.A., Ulybina E.V. Structural Features of Film Narrative in Chaplin's Early Comedies. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 12–29. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>. (In Russian)
- 5 Manulkina O.B. *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2010. 784 p. (In Russian)
- 6 Moltin L. *O myshakh i magii. Istoriya amerikanskogo risovannogo fil'ma* [On Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons], transl. from English F.S. Khitruk. Moscow, Izdatel'stvo Dedinskogo Publ., 2018. 640 p. (In Russian)
- 7 Sapegina T.A. Zvukovaya ehstetika gollivudskikh mul'tfil'mov "zolotoi ery": audiovizual'nye klishe i yumor [Hollywood Golden Age Cartoons Sound Aesthetics: Audiovisual Clichés and Humor]. *Muzyka i vremya*, 2014, no. 10, pp. 31–36. (In Russian)
- 8 Sapegina T.A. Dialog cherez okean: Syuita iz baleta P.I. Chaikovskogo glazami U. Disneya [Dialog through the Ocean: W. Disney's Interpretation of the Suite from P.I. Tchaikovsky's Ballet]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi*, 2015, no. 3 (38), pp. 147–153. (In Russian)
- 9 Sapegina T.A. Kot-virtuoz i poyushchii krol'ik: klassicheskaya muzyka v gollivudskikh mul'tfil'makh "zolotoi ery" [Cat-virtuoso and Singing Rabbit: Classical Music in Golden Age Hollywood Cartoons]. *Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 14–17 oktyabrya 2014 goda* [Musicology in 21st Century: Researches and Trends: International Scientific Conference Proceedings, October 14–17, 2014]. Moscow, PROBEL-2000 Publ., 2015, pp. 442–452. (In Russian)
- 10 Semenova E.A. The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 30–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>. (In Russian)
- 11 Allan R. *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Future Films of Walt Disney*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999. 304 p.
- 12 Bendazzi G. *Animation: A World History*. Vol. 1: Foundations – The Golden Age. Boca Raton, CRC Press, Taylor & Francis Group, 2016. 238 p.
- 13 Berrier M. *The Animated Man: A Life of Walt Disney*. Berkeley and Los-Angeles, University of California Press, 2007. 286 p.
- 14 Broyles M. Art Music from 1860 to 1920. *The Cambridge History of American Music*, ed. D. Nicholls. Cambridge University Press, 1998, pp. 214–254.
- 15 Classical. *The Oxford Dictionary of Music*, eds. T. Rutherford-Johnson, M. Kennedy, J.B. Kennedy. Oxford, Oxford University Press, 2013. Available at: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-1943?fromCrossSearch=true> (accessed 01.06.2023).
- 16 Goldmark D. A Primer on the Cartoon Canon. *The Cartoon Music Book*, eds. D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago, A Capella Books, 2002, pp. 103–114.
- 17 Goldmark D. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, Los-Angeles, London, University of California Press, 2005. 243 p.
- 18 Granata Ch. Disney, Stokowski, and the Genius of Fantasia. *The Cartoon Music Book*, eds. D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago, A Capella Books, 2002, pp. 73–92.
- 19 Trav S.D. *No Applause – Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006. 344 p.
- 20 Wondrich D. I Love to Hear a Minstrel Band: Walt Disney's The Band Concert. *The Cartoon Music Book*, eds. D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago, A Capella Books, 2002, pp. 67–71.