

УДК 78; 791
ББК 85.3

Винар Юлия Олеговна

Научный сотрудник, Научно-исследовательский институт киноискусства и кинообразования ВГИКа, соискатель, кафедра киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0009-0004-1698-1402

vinar@vgik.info

Ключевые слова: мюзикл, киномюзикл, музыкальный фильм, музыка, хореография, «Шоугелз», «Мулен Руж!», «Джокер: Безумие на двоих»

Винар Юлия Олеговна

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-394-419

Для цит.: Винар Ю.О. Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров // *Художественная культура*. 2025. № 3. С. 394–419. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-394-419>.

For cit.: Vinar Yu.O. Film Musical and Musical Film: The Narrative and Auxiliary Functions of Music and Choreography as a Way to Differentiate Between the Genres. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 394–419. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-394-419>. (In Russian)

Vinar Yulia O.

Researcher, VGIK Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, External PhD Student, Department of Film Studies, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0004-1698-1402
vinar@vgik.info

Keywords: musical, film musical, musical film, music, choreography, Showgirls, Moulin Rouge!, Joker: Folie à Deux

Vinar Yulia O.

Film Musical and Musical Film: The Narrative and Auxiliary Functions of Music and Choreography as a Way to Differentiate Between the Genres

Аннотация. В отечественной киноведческой литературе до сих пор отсутствует однозначное и общепринятое определение жанра «киномюзикл», что приводит к существенной путанице в классификации фильмов и затрудняет их анализ. Проблема заключается не только в отсутствии четкого определения, но и в размытых границах между киномюзиклом и музыкальным фильмом — двумя жанрами, тесно связанными, но обладающими существенными отличиями. В связи с этим возникает необходимость в более глубоком и детальном исследовании данной проблематики, в разработке более точной системы классификации, основанной на анализе роли музыки и хореографии в повествовании, а также на других жанровых признаках, таких как стиль исполнения музыкальных номеров, их тематика и функция в структуре фильма. Результатом проведенного исследования является система дифференциации двух обозначенных жанров, которая основана на различиях повествовательной и вспомогательной функций музыки и танца в структуре фильма. Данные выводы дают более объемное понимание в разграничении жанров «киномюзикл» и «музыкальный фильм» для дальнейших исследований.

Abstract. There is still no unambiguous and generally accepted definition of the genre of 'film musical' in the Russian film literature, which leads to significant confusion in the classification of films and makes it difficult to analyze them. The problem lies not only in the lack of a clear definition, but also in the blurred boundaries between a film musical and a musical film, the two genres that are closely related but have significant differences. In this regard, there is a need for a deeper and more detailed study of this issue and for developing a more accurate classification system based on the analysis of the role of music and choreography in the narrative, as well as on other genre features, such as the style of performance of musical numbers, their theme and function in the structure of a film. The result of the research is a system to differentiate between the two designated genres which is based on the differences between the narrative and auxiliary functions of music and dance in the structure of a film. These findings provide a more comprehensive understanding of the distinction between the genres of 'film musical' and 'musical film' for further research.

Введение. Актуальность и постановка проблемы

Несмотря на широкую популярность киномузыклов, их академическое изучение остается фрагментарным и недостаточно систематизированным. Эта ситуация обусловлена целым рядом взаимосвязанных факторов, препятствующих формированию целостной и объективной картины данного жанра. Во-первых, междисциплинарная природа киномузыкла делает его исследование сложной задачей для представителей отдельных научных дисциплин. Музыковеды, театроведы и киноведа, каждый со своей специфической методологией и фокусом исследования, оказываются не в состоянии охватить всю сложность феномена киномузыкла.

Боле того, анализ киномузыкла требует выхода за рамки узкоспециализированных исследований. Социокультурный контекст создания и восприятия мюзиклов является неотъемлемой частью их изучения. Для понимания исторической эволюции жанра необходим глубокий анализ социальных, политических и экономических факторов, влияющих на его развитие. Например, расцвет голливудских киномузыклов в 30–40-х годах XX века тесно связан с потребностью в эскапизме во время Великой депрессии и Второй мировой войны. А последующий спад интереса к жанру в 1950–1960-х годах — с изменениями в общественных настроениях, появлением телевидения и новых кинематографических трендов. В свою очередь, возрождение киномузыкла в конце XX века соотносится с постмодернистскими тенденциями и новым осмыслением классических форм. Исследование этого контекста требует привлечения историков, социологов, культурологов и антропологов.

Отсутствие единой, общепринятой методологии исследования киномузыкла является еще одной существенной проблемой. Не существует универсального набора критериев, позволяющих однозначно классифицировать фильм как киномузыкл. Это приводит к неточностям в терминологии и неоднозначной интерпретации жанровых границ. Наибольшая проблема в разграничении киномузыкла и музыкального фильма состоит в том, что в кинематографе эти понятия часто используются как синонимы, что порождает путаницу. На самом деле, несмотря на очевидную схожесть, между этими жанрами существует значительное различие, которое выходит за рамки простого

наличия музыки в кадре. Понимание этой нюансированной грани позволяет глубже оценить художественные достоинства и особенности различных кинопроизведений, где музыка играет ключевую роль.

В российских киноведческих исследованиях определением границ киномузыкла с другими жанрами музыкального кинематографа занимались: Л.Н. Березовчук [Березовчук, 2003], В.В. Туева [Туева, 2008], Т.В. Шабалина [Шабалина] и др. Некоторые исследователи предлагают учитывать такие параметры, как процент экранного времени, занимаемый музыкальными номерами, степень интеграции музыки в сюжет, роль музыки в развитии характеров персонажей, наличие или отсутствие диегетической музыки (то есть музыки, которая исходит из диегетического мира фильма, например, от оркестра в театре или радиоприемника) и внедиегетической (то есть музыки, звучащей за кадром, не имеющей источника в мире фильма). К примеру, С.А. Маник и А.А. Григорян выводят такую дефиницию киномузыкла: «На наш взгляд, мюзикл представляет собой синтетический жанр театрального и кинематографического искусства, включающий в себя элементы оперы, оперетты, классического и современного балета и пьесы; постановки этого жанра состоят из музыкальных номеров, сопровождающихся вокалом и/или хореографией и образующих единую художественную единицу» [Маник, Григорян, 2020, с. 148]. Но и эта классификация не является безупречной и нуждается в дальнейшем развитии и уточнении.

Предмет настоящего исследования — факторы, разделяющие жанры «музыкального кино» и «киномузыкла». Четкое определение границ между ними вызывает значительные затруднения, приводя к неоднозначной классификации фильмов в различных источниках. Многие ленты, изобилующие музыкальными номерами, остаются на периферии жанрового определения, заставляя критиков и исследователей спорить об их принадлежности к тому или иному жанру. Данное исследование направлено на устранение этой неопределенности путем углубленного анализа природы музыкального кино и киномузыкла, рассмотрения роли музыки как композиционного элемента и способа выражения эмоций в кинематографе.

На примере трех картин, жанровая принадлежность которых не является очевидной, обозначены границы между жанрами «музыкальное кино» и «киномузыкл», основанные на степени интеграции

музыки и хореографии в сюжетную линию и их функциональной роли в развитии повествования. Разработанные критерии позволяют более объективно определить жанровую принадлежность любого фильма с музыкальным содержанием, минимизируя субъективность и разночтения в оценке. Кроме того, исследование включает анализ эволюции этих жанров и их взаимосвязи с другими кинематографическими жанрами, ведь жанровые рамки часто условны, и некоторые фильмы могут занимать промежуточное положение между жанрами, объединяя в себе черты как музыкального кино, так и киномюзикла.

Роль музыки и хореографии в музыкальном фильме и киномюзикле

Симбиоз музыки и кинематографа, начавшийся еще в немом кино, эволюционировал до сложной и многогранной формы художественного выражения. Первоначально музыка в кино служила лишь фоном, маскируя технические шумы и заполняя паузы. В немом кино это были преимущественно импровизированные оркестровые выступления, адаптируемые под конкретный показ фильма. Однако уже тогда прослеживалась попытка эмоционального воздействия на зрителя, подчеркивания настроения сцены — трагической, комической или романтической. С изобретением звукового кино интеграция музыки достигла качественно нового уровня.

Развитие технологий записи и воспроизведения звука позволило композиторам создавать саундтреки, специально написанные для фильма. Это открыло безграничные возможности для взаимодействия музыки и изображения. Формы этого взаимодействия многообразны: от диегетической музыки до недиегетической. В связи с этим Д. Живов отмечает: «Источник музыки в музыкальном действии может непосредственно находиться внутри кадра (музыкальные инструменты, звуковоспроизводящие устройства, звуки природы, сами по себе звуки пения и танца без дополнительного аккомпанемента) или вне кадра, но при этом упомянутое действие подразумевает логическое обоснование, исходящее из конкретной истории, либо отсутствие логической мотивировки с точки зрения реальности» [Живов, 2017, с. 56].

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров

Необходимо отметить роль лейтмотивов — ведущих музыкальных тем, ассоциирующихся с определенными персонажами или сюжетными линиями, которые усиливают драматургию фильма. Ю.В. Михеева исключает из своего исследования киномюзикл и музыкальные комедии, но подчеркивает значение музыки как части театрализованной игры: «Если же музыкальная цитата имеет собственное сюжетное наполнение (оперное либретто), то, будучи воспринятой подготовленным зрительским сознанием (знающим текст и контекст музыкальной цитаты), она приобретает дополнительное контрапунктическое звучание, включаясь в многоуровневое смысловое аудиовизуальное строение кинокадра» [Михеева, 2017, с. 61].

Х. Назаров в своей работе, посвященной особенностям взаимодействия музыки и кинематографа, размышляет: «Взаимосвязь кинематографии и музыки является одним из ключевых аспектов создания кинематографических произведений и важным средством передачи эмоций и настроения в фильме, а также каким образом она может способствовать созданию атмосферы и воздействию на зрителей. Прежде всего это эмоциональное содержание и глубина сюжета. Музыка способна усилить эмоциональное воздействие фильма. Саундтреки и музыкальное сопровождение могут подчеркнуть сцены с сильными эмоциональными переживаниями, делая их более запоминающимися и трогательными» [Назаров, 2024, с. 126]. В. Дашкевич относительно целей музыки в кино указывает, что «музыка должна звучать либо тогда, когда вы начинаете какую-то игру и показываете это, либо когда эмоции человека достигают такого состояния, что это происходит естественно, и вы видите, что у него в душе “заиграли скрипки”» [Дашкевич, 2001, с. 23].

Взаимодействие кинематографического полотна и музыкального сопровождения подчиняется определенным принципам. Музыка может предвосхищать события, подчеркивать скрытые мотивы персонажей, создавать ощущение «suspense» (напряжения) или, наоборот, снимать напряжение после кульминации. Профессионализм композитора заключается в умении не конкурировать с визуальным рядом, а гармонично дополнять его, усиливая эмоциональное воздействие на зрителя. Музыка в кино погружает зрителя в мир фильма, делает его переживания более интенсивными, оттеняя глубину и многогранность кинематографического повествования. Даже незаметная на

первый взгляд музыка играет огромную роль в создании целостного восприятия фильма и его эмоционального резонанса у зрителя.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что музыка в фильмах выполняет вспомогательную, хоть и важную функцию: усиление эмоций, создание атмосферы, подчеркивание ритма действия. Триллер, например, использует напряженную, диссонирующую музыку, комедия — легкую, мелодичную, а мелодрама — сентиментальную, зачастую с использованием романтических мелодий. Жанр фильма диктует не только стиль музыки, но и ее темп, динамику, инструментальную палитру.

Фоновая музыка задает тон, подчеркивает настроение сцены, но этого недостаточно, чтобы причислить любой фильм к жанру музыкального. Музыкальные сцены в музыкальных фильмах выполняют пусть и декоративную, но значимую роль, в отличие от просто фонового сопровождения. К примерам этого жанра можно отнести биографические фильмы о музыкантах («Богемская рапсодия» / *Bohemian Rhapsody*, режиссер Брайан Сингер (Bryan Jay Singer), США, Канада, 2018; *The Doors*, режиссер Оливер Стоун (William Oliver Stone), Франция, США, 1991), фильмы-концерты («Майкл Джексон: Вот и все» / *This Is It*, режиссер Кенни Ортега (Kenneth John Ortega), США, 2009), фильмы, где музыкальное сопровождение несет самостоятельную функцию, но занимает большую часть экранного времени, чередуясь с развитием сюжета («Амели» / *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, режиссер Жан-Пьер Жёне (Jean-Pierre Jeunet), Франция, Германия, 2001; «Звезда родилась» / *A Star Is Born*, режиссер Брэдли Купер (Bradley Charles Cooper), США, 2018). Таким образом, музыкальный фильм — это широкий термин, включающий в себя все фильмы, где музыка играет важную роль, но не является движущей силой сюжета, здесь музыка может использоваться для создания атмосферы, подчеркивания настроения или служить фоном для действия.

В 20–30-е годы XX века сформировались основные жанры музыкального кино: музыкальная комедия, фильм-ревью, экранизации оперетт, опер и балетов. Опера и балет на экране в основном сохраняли свою сценическую природу. Однако границы между музыкальной комедией, опереттой и фильмом-ревью были размыты и не всегда четко определялись. Ключевым отличием являлась степень развития сюжета и логической связи между музыкальными

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров

номерами. В оперетте, которая преимущественно основывалась на веселых, комичных историях, музыкальные номера чередовались с разговорными сценами. Хотя кино-оперетта использовала элементы академической музыки, диалоги играли лишь вспомогательную роль связки музыкальных эпизодов, которые были главным содержанием спектакля. Фильмы-ревью представляли собой свободные композиции, где разнородные музыкальные номера соединялись слабым, часто формальным сюжетом.

Фильмы с проработанным сценарием, где песни и танцы органично вплетены в повествование, можно отнести к музыкальным комедиям. Вследствие развития этого поджанра музыкального кино формируется новый жанр — киномюзикл, который являет собой более сложную интеграцию музыки и действия. Это жанр, где музыкальные номера — песни, танцы, музыкальные сцены — не просто акцентное дополнение, а неотъемлемая часть повествования. Музыка является полноценным инструментом развития сюжета, раскрытия характеров персонажей и передачи их эмоций. Песни и танцы органично вплетаются в ткань повествования, становясь продолжением действия и диалогов. Ту же тенденцию отмечает и Л.Н. Березовчук: «В мюзикле есть три вида “речи” — бытовой естественный говор в диалогах и в редких для мюзиклов монологах, речь вокальная и речь пластическая» [Березовчук, 2003, с. 26].

По определению Сергея Эйзенштейна, «музыкальным мы полагаем фильм не тогда, когда в какой-то момент на экран вылезает гармонист, в другой момент поется частушка, а в остальное время — фильм просто разговорный.

Музыкальным мы полагаем такой фильм, где отсутствие музыки на экране читается как пауза или цезура: пусть иногда в целый ролик длины, но столь же строгого учета (чтобы не сказать — счета), как ритмически учтенный перерыв звучания, как строго отсчитанные такты молчания в единой общей системе тактов звучания» [Эйзенштейн, 1964, с. 582–583]. Данное наблюдение в большей степени относится именно к киномюзиклу, но, вероятно, Сергей Михайлович в своем тезисе отделил музыкальные фильмы от «не-музыкальных» в целом, без дальнейшей жанровой дифференциации.

Песни в киномюзикле не просто развлекают зрителя, они раскрывают внутренний мир персонажей, их мотивацию, меняющиеся

чувства и переживания. Например, в «Звуках музыки» / *The Sound of Music* (режиссер Роберт Уайз (Robert Earl Wise), США, 1965) песни Марии (Джули Эндриус (Julie Elizabeth Andrews)) и капитана фон Траппа (Кристофер Пламмер (Arthur Christopher Orme Plummer)) показывают развитие их отношений, изменение взглядов на жизнь, борьбу с трудностями и обретение семейного счастья. Танцевальные номера часто представляют собой выразительные постановки, подчеркивающие эмоциональную составляющую сцены. Авторы современных киномюзиклов, таких как «Ла-Ла Ленд» / *La La Land* (режиссер Дэмьен Шазелл (Damien Chazelle), США, Гонконг, 2016), идут еще дальше, используя музыку не только для продвижения сюжета, но и для создания определенного настроения и стилизации эпохи.

Необходимо отметить, что граница между киномюзиклом и музыкальным фильмом может быть размытой. Многие фильмы сочетают в себе элементы обоих жанров. Например, фильм может иметь сюжетную линию, где музыка играет важную роль, но при этом содержать отдельные музыкальные номера, не являющиеся неотъемлемой частью повествования. В таких случаях классификация зависит от того, какая роль отводится музыке в фильме в целом. *Если музыка играет повествовательную роль, является движущей силой сюжета, а песни и танцы естественно интегрированы в повествование, то это киномюзикл. Если же музыка и танец играют вспомогательную роль, создавая атмосферу или фон для действия, то это музыкальный фильм.*

Если в музыкальном фильме танцы могут использоваться в качестве декоративной вставки, не относящейся непосредственно к арке истории, то хореография в мюзикле выполняет роль невербального языка, дополняя и расширяя смысл песенных текстов. Танцевальные номера часто иллюстрируют внутренние конфликты героев, их отношения друг к другу или отражают общее настроение сцены. В «Вестсайдской истории» / *West Side Story* (режиссеры Роберт Уайз (Robert Earl Wise), Джером Роббинс (Jerome Robbins), США, 1961), например, противостояние двух банд — «Акул» и «Ракет» — хореограф Джером Роббинс визуализирует через энергичные, агрессивные танцевальные сцены, усиливающие драматическое напряжение. Танцы рассказывают историю, передают эмоции и создают ощущение энергии, недоступное другим кинематографическим средствам. Рик Олтмен (Rick Altman),

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров



Ил. 1. Кадр из фильма «Вестсайдская история», режиссеры Роберт Уайз, Джером Роббинс, 1961. Источник: <https://www.soyuz.ru/news/10118>

Fig. 1. Shot from *The West Side Story*, directed by Robert Wise, Jerome Robbins, 1961. Source: <https://www.soyuz.ru/news/10118>

автор фундаментальной монографии о киномюзикле, отмечал, что «уже в самом ритме жизни персонажей может присутствовать танец» [Altman, 1988, p. 307].

Сюжет в мюзикле, в свою очередь, строится таким образом, чтобы органично интегрировать музыкальные и танцевальные номера. Он не просто служит рамкой для них, а вырастает из них, развиваясь и трансформируясь благодаря музыкальным и хореографическим элементам. Это требует от сценаристов и режиссеров умения гармонично сочетать разные языки искусства — музыку, слово, движение. Сценарий мюзикла, в отличие от сценария обычного фильма, должен учитывать специфику музыкальных номеров, их длительность, эмоциональный заряд и как все это отражается на развитии сюжета. Музыкальные паузы, например, могут означать переключение времени или места действия, либо подведение итогов определенного этапа развития сюжета.

Также нужно отметить, что классические мюзиклы отличаются особой условностью повествования. Эта условность создается за

счет наличия двух параллельных миров: реального мира и мира, стилизованного под театральное представление, где герои поют и танцуют. Переходы между этими мирами являются ключевым элементом структуры классического киномюзикла. В отличие от них, музыкальные фильмы, хотя и могут включать музыкальные номера, чаще всего развивают действие в рамках одного мира — либо реального, либо фантастического, в зависимости от жанра фильма. Проще говоря, в классическом мюзикле песни и танцы — это не просто часть действия, а обозначение особого, условного пространства, в то время как в обычном музыкальном фильме музыкальные элементы более органично вплетены в реалистичное или фантастическое повествование. Рассуждая о совмещении эскапизма и реальности в киномюзикле, Л.Н. Березовчук приходит к следующему выводу:

Итак, драматическое начало в мюзикле складывается в результате деления единого киноповествования в фильме на два плана — условный и реалистический и постоянных переходов из одного в другой. Условный план действия представлен вокальными и танцевальными эпизодами, а реалистически-жизнеподобный связан с изобразительной средой — от природы до поведения актеров перед камерой. Объединяет оба эти плана кинорежиссер либо на уровне общей идеи фильма, либо создавая при постановке мюзикла специальный прием в его изобразительном решении, либо прибегая к сценарным клише жанра (посредством соответствия им или их отрицания) [Березовчук, 2003, с. 23–24].

На основании вышеприведенных характеристик можно сделать вывод, что киномюзикл — это не просто фильм с песнями и танцами, а синтетический жанр, где музыка, хореография и сюжет находятся в постоянном взаимодействии, взаимодополняют и обогащают друг друга. Каждое из этих средств является неотъемлемой частью общей драматургической структуры, и изъятие любого из них неизбежно приведет к разрушению художественного замысла и потере уникального эмоционального воздействия на зрителя. Задача создателей мюзикла заключается в способности найти идеальный баланс между этими элементами, создавая гармоничное, эмоционально насыщенное и запоминающееся произведение искусства. Именно это гармоничное сочетание и отличает подлинный киномюзикл от обычного фильма с музыкальным сопровождением.

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров

Таким образом, основное различие между киномюзиклом и музыкальным фильмом заключается в степени интеграции музыки и хореографии в повествование. Киномюзикл использует музыку и танец как значимые инструменты повествования, в то время как музыкальный фильм может использовать музыку для создания атмосферы, подчеркивания настроения или просто как важный элемент фона. Хореография в музыкальном фильме чаще носит исключительно декоративный характер. Также важной отличительной характеристикой киномюзикла является его условность. В классических киномюзиклах она достигается за счет включения в повествование «двоемирия» — мира реального и мира театрализованного. Понимание вышеобозначенных различий помогает более точно классифицировать и анализировать разнообразные фильмы с музыкальной составляющей.

«Шоугелз» / Showgirls (режиссер Пол Верховен, США, 1995)

Фильм «Шоугелз» не является мюзиклом, несмотря на обилие музыкальных и танцевальных номеров. Его сюжетная линия, сосредоточенная на амбициозной танцовщице Номи (Элизабет Беркли (Elizabeth Berkley)), представляет собой скорее криминальную драму с элементами эротического триллера, дополненную музыкальными вставками. Несмотря на популярность сюжета «восхождения Золушки» в киномюзиклах («42-я улица» / 42nd Street (режиссер Ллойд Бэйкон (Lloyd Bacon), США, 1933), «Девушки Зигфилда» / Ziegfeld Girl (режиссеры Басби Беркли (Busby Berkeley), Роберт З. Леонард (Robert Ziegler Leonard), США, 1941), «Бурлеск» / Burlesque (режиссер Стив Энтин (Steve Antin), США, 2010) и т.д.), в «Шоугелз» в отличие от упомянутых традиционных мюзиклов, где песня и танец являются основным двигателем повествования, используются музыкальные номера скорее в качестве иллюстрации к событиям, подчеркивая эмоциональное состояние героев и противоречивую атмосферу шоу-бизнеса в Лас-Вегасе.

Фильм раскрывает теневую сторону мира шоу, беспощадную конкуренцию, сексуальную эксплуатацию и жертвы, которые приносят героини ради достижения успеха. Верховен (Paul Verhoeven) использует эротику в танцах для подчеркивания моральной амбивалентности ситуации и сложности персонажей.



Ил. 2. Кадр из фильма «Шоугелз», режиссер Пол Верховен, 1995. Источник: <https://disgustingmen.com/kino/showgirls-verhoeven-retrospect>

Fig. 2. Shot from *Showgirls*, directed by Paul Verhoeven, 1995. Source: <https://disgustingmen.com/kino/showgirls-verhoeven-retrospect>

Танец с самых первых шагов в кино становится важным элементом кинообразности, передающим эмоции: уже с 1910-х годов режиссеры эксплуатировали танец в качестве метафоры соблазнения. На экране одним из первых эротических этюдов, символизирующим жгучую страсть, становится танец в исполнении героини Асты Нильсен (Asta Sofie Amalie Nielsen) в фильме Урбана Гада (Urban Gad) «Бездна» (*Afgrunden*, Дания, 1910). В разрезе исследования танца в кино как элемента образа роковой женщины киновед С.А. Смагина отмечает: «Но идти на поводу своих страстей — это не одно и то же, что провоцировать эти страсти. Аста Нильсен в фильме “Бездна” предстает в первую очередь соблазнительницей, а танец, сделавший фильм настоящей сенсацией или театральную сцену в широком смысле слова, — важным инструментом обольщения» [Смагина, 2022, с. 104]. Эта цитата в полной мере применима и к образу Номи

в «Шоугелз». Именно в танце девушка трансформируется в роковую обольстительницу ради поставленной цели. Вначале такие изменения вызывают в ней внутреннюю борьбу, и она даже уходит с кастинга. Но позже принимает «правила игры» и страстный танцевальный образ интегрирует в обычную жизнь, за счет чего получает свое место в труппе.

Музыкальные сцены в фильме отражают внутренний мир персонажей, их стремления и разочарования. Например, сольные выступления Номи выражают ее внутреннюю борьбу, стремление к славе и одновременно страх перед эксплуатацией. Музыка здесь работает как эмоциональный усилитель, подчеркивая драматизм ситуации. Верховен использует контрасты: экспрессивные масштабные постановки сменяются интимными сценами с участием танцовщиц — это цена, которую они платят за возможность оказаться на сцене. Хореография становится инструментом для передачи эмоциональных состояний, но при всей масштабности и экспрессивности не продвигает сюжет, а только украшает его.

Исходя из данного анализа применения музыкальных номеров, можно утверждать, что картина «Шоугелз» не относится к жанру киномюзикла. Такой вывод подтверждается при обращении к системе интеграции музыкального номера в кинематографическое полотно Джона Мюллера (John Mueller): «Персонажи, например, могут пойти в ночной клуб и позволить сюжету развиваться. Происходит пауза для развлечения, но в остальном сюжет не затрагивается. Артисты, которые появляются, исполняют свою программу, а затем исчезают. <...> Если это единственный способ включить музыкальные номера в фильм или пьесу, то получившийся микс обычно не считается мюзиклом» [Mueller, 1984, p. 28].

«Мулен руж!» / *Moulin Rouge!* (режиссер Баз Лурман, Австралия, США, 2001)

«Мулен руж!» — киномюзикл, в котором сплелись элементы болливудского кино, комедии, трагедии, фильм яркой визуальной выразительности и масштабных музыкальных номеров. Здесь используется синтез стилей для усиления эмоционального воздействия на зрителя. Кульминационная сцена в фильме, «Spectacular Spectacular!»

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров



Ил. 3. Кадр из фильма «Мулен руж!», режиссер Баз Лурман, 2001. Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/930134129296423682/>
Fig. 3. Shot from *Moulin Rouge!*, directed by Baz Luhrmann, 2001. Source: <https://ru.pinterest.com/pin/930134129296423682/>

(«Захватывающе, захватывающе!»), открыто заявляет о влиянии голливудских традиций на постановку.

История любви бедного писателя Кристиана (Эван Макгрегор (Ewan Gordon McGregor)) и куртизанки Сатин (Николь Кидман (Nicole Mary Kidman)) в парижском кабаре «Мулен Руж» разворачивается на фоне бурной жизни Богемии конца XIX века. Лурман (Baz Luhrmann) использует прием параллельного повествования, переплетая личную драму героев с историей самого кабаре и широким социальным контекстом того времени.

В «Мулен Руж!», в отличие от «Шоугелз», музыка и визуальный ряд интегрированы. Песни используются не просто в качестве музыкального сопровождения, а как неотъемлемая часть нарратива,

способная раскрывать внутренний мир героев, продвигать сюжет и создавать эмоциональное напряжение. Музыка в «Мулен Руж!» в традициях классического мюзикла становится неотъемлемой частью повествования, подчеркивающей эмоции, развивающей сюжет и характеры героев. Хореография в фильме также отвечает традициям классического мюзикла. Танцевальные номера служат не просто экзотическим украшением — именно в танце раскрываются образы героев и затронутые в фильме проблемы, такие как социальное неравенство, борьба за полноценное сосуществование и предательство.

Отдельного внимания заслуживает сцена «El Tango de Roxanne» («Танго Роксаны»), в которой параллельный монтаж переплетает историю аргентинской проститутки, убитой ревнивым любовником, с трагической историей Сатин. Этот прием подчеркивает тему обмана, измены и жертв, принесенных во имя любви или, скорее, ее иллюзии. Музыка, танцевальные па, мимика актеров создают атмосферу напряжения, страсти и неизбежной трагедии. Приглушенные цвета, использование светотени, пластика движений — все детали работают на создание эмоционального воздействия и продвижения основной сюжетной линии.

«Джокер: Безумие на двоих» / *Joker: Folie à Deux* (режиссер Тодд Филлипс, США, 2024)

Если в предыдущих фильмах относительно легко проанализировать музыкальную и хореографическую составляющие, то в картине «Джокер: Безумие на двоих» требуется более детальное рассмотрение музыкальных номеров и сюжетной линии для того, чтобы подтвердить или опровергнуть причастность кинофильма к заявленному создателями жанру киномюзикла.

Сюжет «Джокера: Безумие на двоих» разворачивается в стенах психиатрической лечебницы Аркхем⁽¹⁾, где главный герой Артур (Хоакин Феникс (Joaquin Raphael Phoenix)) оказывается после событий

(1) Лечебница Элизабет Аркхем для душевнобольных преступников (The Elizabeth Arkham Asylum for the Criminally Insane), чаще упоминаемая как лечебница Аркхем (Arkham Asylum) или просто Аркхем, — вымышленная психиатрическая больница в городе Готем-Сити из комиксов вселенной DC Universe.

первого фильма. И если первый фильм представляет собой социальную драму, которая демонстрирует социальную изоляцию и психическое расстройство главного героя, то сиквел делает упор на судебное разбирательство. Это изменение фокуса — ключевой элемент, который определяет отличие фильма от его предшественника. Вместо продолжения истории мы получаем скорее расширение «вселенной» героя, дополнительную главу, которая глубоко погружает зрителя в психологию Джокера, но не продвигает сюжетную линию в традиционном понимании сиквела. Фильм больше похож на расширенную ретроспективу с элементами флешбэков, в которых переосмысляются события первого фильма, а новые представлены фрагментарно. События прошлого даются через призму показаний и интервью. Действие переносится в зал суда, где прошлое Артура, его трагическая жизнь, его становление Джокером, подвергается тщательному анализу. Этот подход, с одной стороны, позволяет углубиться в психологический портрет персонажа, раскрывая новые грани его личности, мотивации, демонстрируя его восприятие реальности. С другой стороны, он создает ощущение замедленного действия, превращая фильм в своего рода интеллектуальный триллер, где интрига строится не на динамике событий, а на попытках восстановить цельную картину из разрозненных фрагментов воспоминаний, показаний и искаженной реальности. Такой подход расходится с ожиданиями от динамической природы заявленного мюзикла.

Интересно, что «Джокер» / *Joker* (режиссер Тодд Филлипс (Todd Phillips), США, 2019), далекий от жанра мюзикла, содержит несколько важных танцевальных сцен, которые служат не просто декоративными элементами. Они являются инструментом раскрытия внутренней жизни и трансформации Артура Флека, будущего Джокера. Самая выразительная из них — знаменитый «Танец Джокера» на лестнице, увековеченной на картах Google как *Joker Stairs*. Этот танец, исполненный после убийства, знаменует собой «точку невозврата» — финальный переломный момент в психике героя, кульминацию его падения в безумие. Это не просто безудержное движение, а визуальное воплощение нарастающего хаоса в его душе, выход на поверхность давнего подавленного гнева и отчаяния. Хореография танца, его динамика и экспрессия — все это подчеркивает необратимость произошедших изменений, переход из состояния подавленности

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров



Илл. 4. Кадр из фильма «Джокер», режиссер Тодд Филлипс, 2019. Источник: https://1mtl.ru/articles/opory_osveshenia_v_kino

Fig. 4. Shot from *Joker*, directed by Todd Phillips, 2019. Source: https://1mtl.ru/articles/opory_osveshenia_v_kino

к агрессии и всепоглощающему безумию. Можно предположить, что режиссер использовал танец как способ показать глубинные психологические процессы, которые недоступны словесному описанию. Киновед М. А. Пальшкова в своем исследовании, посвященном образу Джокера-антимессии, даже рассматривает танец в контексте религиозной образности картины: «Еще одно пластическое проявление Джокера в Артуре выражается через танец. Собственно, это и не танец в привычном смысле слова, скорее последовательность движений как продолжение внутренней трансформации-освобождения персонажа. Финальная точка этого танца — раскинутые в сторону руки, символическое распятие — второй и важнейший пластический лейтмотив, связанный с образом протагониста» [Пальшкова, 2024, с. 231–232].

В сиквеле «Джокер: Безумие на двоих» лестница вновь становится местом ключевой сцены, но кульминация заключается не в танце, а в эмоциональном разрыве между Джокером и Харли Квинзель (Леди Гага (Lady Gaga)). Эта сцена, разворачивающаяся на фоне знакомого

зрителям места, является глубоко символичной. Харли, увидев истинную природу Артура, его хрупкость и безумие, отказывается от него не как от человека, а как от созданного ими вместе театрального персонажа. Любовь Харли была адресована не реальному Артуру, а Джокеру, их общему вымышленному миру, где преступления и хаос воспринимались как театрализованное представление. Этот отказ — не просто романтический разрыв, это полное разрушение искусственно созданной реальности, в которой существовал Джокер. Он теряет не только любимую, но и то единственное, что поддерживало его иллюзию контроля над собственной жизнью.

В данной картине в текст фильма интегрируется элемент театра (мюзикла), и данный прием «вторичной театрализации» работает на сюжет, расширяя интерпретационное поле произведения. Подробнее с приемом вторичной театрализации можно ознакомиться в фундаментальном исследовании С.А. Смагиной «Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х — 1980-х гг.)» [Смагина, 2014]. Музыка в «Безумии на двоих» используется фрагментарно, как эмоциональный акцент, подчеркивающий внутреннее состояние Артура/Джокера, нежели как полноценная составляющая повествования, как в классическом мюзикле или даже в «Танцующей в темноте» (Dancer in the Dark, 2000) Ларса фон Триера (Lars von Trier), где музыка является неотъемлемой частью драматургии и даже влияет на ход событий. Е.А. Русинова в связи с этим отмечает:

В фильме Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» (Dancer in the Dark, 2000) эпизоды, где звучит авторская музыка и мощный голос исландской певицы Бьорк, исполняющей главную роль Сельмы, связываются в восприятии зрителя с внутренним миром, грезами и мечтами героини и отделяют от «реальности» мелодий классического мюзикла «Звуки музыки», разучиваемых участниками самодеятельного театра при фабрике, на которой работает Сельма [Русинова, 2017, с. 82].

В «Безумии на двоих» музыкальные вставки скорее напоминают театральные интермедии, подчеркивающие психологическую напряженность сцены, но недвигающие сюжет вперед. Музыкальные сцены, стилизованные под бродвейские постановки, органично вплетаются в повествование, но не доминируют в нем настолько, чтобы фильм можно было уверенно отнести к классическому мюзиклу. Скорее, это

Киномюзикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров



Ил. 5. Кадр из фильма «Джокер: Безумие на двоих», режиссер Тодд Филлипс, 2024.

Источник: <https://thecinmaholic.com/joker-folie-a-deux-where-filmed/>

Fig. 5. Shot from *Joker: Folie à Deux*, directed by Todd Phillips, 2024. Source: <https://thecinmaholic.com/joker-folie-a-deux-where-filmed/>

драма с элементами мюзикла, причем элементы эти неоднородны и используются выборочно.

Заключение

В результате данного исследования был выработан алгоритм разграничения киномюзикла от музыкального кино в целом. Критерии объединены в систему, отображенную в таблице. Таким образом, можно подвести итог, что киномюзикл — это в каком-то смысле поджанр музыкального фильма, в котором музыка, песни и хореография являются ключевыми элементами, продвигающими сюжет и раскрывающими характеры персонажей. В отличие от этого, музыкальный фильм — более общий термин, включающий любые фильмы, в которых музыка и танец играют значительную роль, но не обязательно интегрированы в саму структуру повествования. Понимание этих различий помогает более точно классифицировать фильмы и оценивать их

художественные и музыкальные достоинства. Приведенные примеры кинокартин позволяют наглядно продемонстрировать применение предложенной классификации, отделяющей киномузыку от широкого понятия музыкального кино.

Таблица 1

КРИТЕРИЙ	КИНОМУЗЫКА	МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ
Роль музыкальных номеров	Неотъемлемая часть сюжета, интегрирована через пение и танцы персонажей	Служат вставными элементами для украшения повествования, но не являются частью сюжета
Цель использования музыки	Работает на сюжет фильма и на арку персонажа, раскрывая его характер, эмоции и предысторию	Является акцентом, выделяет важные точки сюжета, создает общее настроение или стилистику фильма
Интеграция в драматургическую структуру фильма	Четкая драматургическая структура с чередованием диалогов и музыкальных номеров, привязанных непосредственно к сюжету	Более свободная структура, музыка может играть на протяжении всего фильма и не быть связанной непосредственно с сюжетными ходами
Примеры жанров	Романтические мелодрамы, исторические фильмы, социальные драмы	Биографии музыкантов, фильм-концерт, фильмы с особой музыкальной атмосферой
Роль хореографии	Неотъемлемая часть сюжета, служит средством раскрытия художественных образов, передачи эмоций, а иногда и непосредственно является частью сюжетной линии	Носит декоративный характер, может служить метафорой или средством эмоционального воздействия, является самостоятельным произведением, не интегрированным в общую структуру фильма

Киномузыку и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров

Список литературы:

- 1 *Березовчук Л.Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учебное пособие. СПб.: СПбГУКИТ, 2003. 92 с.
- 2 *Дашкевич В.С.* Музыка и кино. М.: ВГИК, 2001. 45 с.
- 3 *Живов Д.С.* Музыкальное действие в киномузыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 2. С. 54–59.
- 4 *Маник С.А., Григорян А.А.* Дискурс мюзикла: определение и характерные особенности // Современные исследования социальных проблем. 2020. Т. 12. № 6. С. 143–163. <https://doi.org/10.12731/2077-1770-2020-6-143-163>.
- 5 *Михеева Ю.В.* Музыка как часть театрализованной игры в кинофильме // Вестник ВГИК. 2017. Т. 9. № 1 (31). С. 60–73.
- 6 *Назаров Х.* Об особенностях взаимодействия музыки и кинематографа // Евразийский журнал социальных наук, философии и культуры. 2024. Т. 4. № 2. С. 126–129.
- 7 *Пальшкова М.А.* «Ты получишь то, что заслужил»: антимессианский подтекст в картине «Джокер» (2019) Тодда Филлипса // Современный кинематограф. Основные векторы развития: Сборник статей: Материалы научно-практической конференции / Сост. С.А. Смагина. М.: ВГИК, 2024. С. 210–236.
- 8 *Русинова Е.А.* Музыка в метадиегетическом пространстве кинофильма // Вестник ВГИК. 2017. Т. 9. № 2 (32). С. 80–87.
- 9 *Смагина С.А.* Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х – 1980-х гг.). М.: ВГИК, 2014. 135 с.
- 10 *Смагина С.А.* Женщина-вамп в датском кинематографе 1910-х годов как прообраз «новой женщины» // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. № 4 (54). С. 102–115. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2022-54-4-101-115>.
- 11 *Туева В.В.* Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. 2008. № 5. С. 290–292.
- 12 *Шабалина Т.В.* Мюзикл // Энциклопедия Кругосвет. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (дата обращения 26.01.2025).
- 13 *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. / Сост. П.М. Аташева и др., гл. ред. С.И. Юткевич, вступ. ст. Р.Н. Юренев. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 702 с.
- 14 *Altman R.* The American Film Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1988. 400 p.
- 15 *Mueller J.* Fred Astaire and the Integrated Musical // Cinema Journal. Autumn, 1984. Vol. 24. № 1. P. 28–40. <https://doi.org/10.2307/1225307>.

Киномузикл и музыкальный фильм: повествовательная и вспомогательная функция музыки и хореографии как способ дифференциации жанров

References:

- 1 Berezovchuk L.N. *Zhanrovyyi kanon myuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god: Uchebnoe posobie* [The Genre Canon of Musical in Foreign Cinema from 1972 to 2002: Textbook]. St. Petersburg, SPbGUKiT Publ., 2003. 92 p. (In Russian)
- 2 Dashkevich V.S. *Muzyka i kino* [Music and Cinema]. Moscow, VGIK Publ., 2001. 45 p. (In Russian)
- 3 Zhivov D.S. Muzykal'noe deistvie v kinomyuzikle [Musical Action in a Film Musical]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*, 2017, no. 2, pp. 54–59. (In Russian)
- 4 Manik S.A., Grigoryan A.A. Diskurs myuzikla: opredelenie i kharakternye osobennosti [The Musical's Discourse: Definition and Characteristic Features]. *Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem*, 2020, vol. 12, no 6, pp. 143–163. <https://doi.org/10.12731/2077-1770-2020-6-143-163>. (In Russian)
- 5 Mikheeva Yu.V. Muzyka kak chast' teatralizovannoi igry v kinofil'me [Music as Part of a Theatrical Performance in a Movie]. *Vestnik VGIK*, 2017, vol. 9, no. 1 (31), pp. 60–73. (In Russian)
- 6 Nazarov H. Ob osobennostyakh vzaimodeistviya muzyki i kinematografa [About the Peculiarities of the Interaction of Music and Cinema]. *Evrasiiskii zhurnal sotsial'nykh nauk, filosofii i kul'tury*, 2024, vol. 4, no. 2, pp. 126–129. (In Russian)
- 7 Palshkova, M.A. "Ty poluchish' to, chto zasluzhil": antimessianskiy podtekst v kartine "Dzhoker" (2019) Todda Fillipsa ["You Will Get What You Deserve": The Anti-Messianic Subtext in the Film *The Joker* (2019) by Todd Phillips]. *Sovremennyyi kinematograf. Osnovnye vektory razvitiya: Sbornik statei: Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Modern Cinema. Main Vectors of Development: Collection of Articles: Proceedings of the Scientific and Practical Conference], comp. S.A. Smagina. Moscow, VGIK Publ., 2024, pp. 210–236. (In Russian)
- 8 Rusinova E.A. Muzyka v metadiegeticheskom prostranstve kinofil'ma [Music in the Metadiegetic Space of a Movie]. *Vestnik VGIK*, 2017, vol. 9, no. 2 (32), pp. 80–87. (In Russian)
- 9 Smagina S.A. *Teatralizatsiya kinematografa. Puti obnovleniya kinoyazyka (na materiale otechestvennykh fil'mov vtoroi poloviny 1960-kh – 1980-kh gg.)* [Theatralization of Cinema. Ways to Update of Film Language (on the Material of Domestic Films of the Second Half of the 1960s – 1980s)]. Moscow, VGIK Publ., 2014. 135 p. (In Russian)
- 10 Smagina S.A. Zhenshchina-vamp v datskom kinematografe 1910-kh godov kak proobraz "novoi zhenshchiny" [The Vamp Woman in the Danish Cinema of the 1910s as a Prototype of the "New Woman" J]. *Vestnik VGIK*, 2022, vol. 14, no. 4 (54), pp. 102–115. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2022-54-4-101-115>. (In Russian)
- 11 Tueva V.V. Osnovnye printsipy postroeniya amerikanskogo myuzikla i muzykal'noi komedii Grigoriya Aleksandrova: k probleme zhanra [The Basic Principles of the Construction of the American Musical and Musical Comedy by Grigory Alexandrov: On the Problem of Genre]. *Vestnik MGUKI*, 2008, no. 5, pp. 290–292. (In Russian)
- 12 Shabalina T.V. Myuzikl [Musical]. *Ehntsiklopediya Krugosvet*. Available at: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (accessed 26.01.2025). (In Russian)
- 13 Eizenshtein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: V 6 t.* [Selected Works: In 6 vols.], comp. P.M. Atasheva et al., ed. S.I. Yutkevich, intr. article R.N. Yurenev. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 702 p. (In Russian)
- 14 Altman R. *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press, 1988. 400 p.
- 15 Mueller J. Fred Astaire and the Integrated Musical. *Cinema Journal*, Autumn, 1984, vol. 24, no. 1, pp. 28–40. <https://doi.org/10.2307/1225307>.