

«плюс один». В таком случае его задачи соответствуют функциям звукооператора, так как необходимо всего лишь своевременно осуществить включение фонограммы и обеспечить определенный уровень громкости. В то время как звукорежиссер при живом звуке отвечает за звучание каждого исполнителя, являясь своего рода проводником к зрителям. Вольно и невольно он влияет на их эмоциональное состояние звуковым балансом, общим уровнем громкости и количеством звуковых эффектов. Если на концерте будет плохой звук, т.е. слишком громкий, с обрывами и другими дефектами, зритель быстрее покинет мероприятие, но не в том случае, если на сцене будет происходить неясное действие, но под приятное слуху звуковое сопровождение. Таким образом, именно качественный звук на мероприятии сохраняет и способствует положительному восприятию художественного замысла авторов (композиторов, режиссеров и музыкантов).

Летний амфитеатр в Витебске является сложным концертным комплексом с особенной архитектурой и, вмещающим самое современное оборудование. Сегодня на любом концерте требования зрителей к звуку весьма высоки. Функции звукорежиссера в современном концертном комплексе усложняются из-за увеличения количества звукового оборудования. Звукорежиссура концертно-зрелищных программ зависит от нескольких факторов: профессионализма артистов, наличия необходимого звукового оборудования для их качественного выступления, акустики зала и мастерства звукорежиссера.

1. Афанасьев, О. В. Мастер звука : [беседа с пл. звукорежиссером Междунар. фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» О. В. Афанасьевым] / О. В. Афанасьев; беседовала Т. Пастернак // Нар. слова. – 2005. – 5 ліп. – С. 5.

2. Культура Беларуси : 20 лет развития (1991–2011) : монография / С. П. Винокурова [и др.] ; под общ. ред. О. А. Галкина, И. Г. Голубевой. – Минск : Институт культуры Беларуси, 2012. – 332 с.

3. Литвинова, М. В. Массовые праздники и зрелища как культурный феномен : автореф. дис. ... канд. философских наук : 24.00.01 / М. В. Литвинова ; БГУ. – Белгород, 2002. – 26 с.

4. Михайлов, Л. Н. Создание современного эстрадного зрелища (принципы художественного оформления) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.01 / Л. Н. Михайлов ; ГИТИС. – М., 2007. – 30 с.

5. Рустамов, А. Р. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / А. Р. Рустамов ; Гум. ин-т профсоюзов. – СПб., 2013. – 23 с.

6. Славянский базар в Витебске / ред. М. Шульман [и др.]. – Витебск : Дирекция Междунар. фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске», 2003. – 39 с.

СЮЖЕТНО-ФАБУЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОБРАЗА ПРИЗРАКА В КИНОМЮЗИКЛЕ ДЖ. ШУМАХЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»

Краткевич О. Ю.

учитель Мачулищанской детской школы искусств (г/п Мачулищи, Минский р-н)

Аннотация. Статья посвящена важной, но малоизученной в белорусском искусствоведении проблеме – сюжетно-фабульной драматургии главного героя Призрака в киномузикле Дж. Шумахера «Призрак оперы».

Summary. The article is devoted to an important but poorly studied problem in Belarusian art – the story-plot dramatic play of the main character of the Ghost in the movie «The Phantom of the Opera» by J. Schumacher.

Сюжетное построение киномюзикла «Призрак оперы» строится на основе литературного первоисточника. Как и Г. Леру, режиссеру удалось передать историю отверженного обществом изуродованного гения, его неразделенную любовь к молодой, талантливой певице. И, конечно же, любовь, ненависть, добро и зло – все это нашло воплощение в киномюзикле Дж. Шумахера.

Основное действие фильма разворачивается в здании Парижской Оперы. В театре происходят странные явления: падают декорации, люстры, слышатся необычные звуки, пропадают вещи, происходят несчастные случаи. Ходят слухи о Призраке, обитающем в театре, которого, по утверждениям служащих, даже видели некоторые работники театра. Новые хозяева театра, ничего не слышавшие о Призраке, узнают о нем от оперного балетмейстера Мадам Жири. Женщина рассказывает, что фантом давно ведет себя в Опере по-хозяйски: требует жалованье и «бронирует» на время представлений ложу №5, пугает юных балерин и работников театра, дает наставления о постановке его новых опер. Призрак гений, одаренный во многих областях, талантливый инженер, архитектор, музыкант и композитор, скрывающий под маской свое лицо, потому что уродлив с детства. Страдая от одиночества, Призрак влюбляется в юную танцовщицу Кристину Дае, обладающую удивительным голосом, и становится ее тайным покровителем и наставником. Он мечтает сделать Кристину примадонной театра, блистающей в главных ролях. Но сердце девушки принадлежит другому – виконту Раулю де Шанье, другу детства Кристины. Ослепленный страстью, Призрак не останавливается ни перед чем, чтобы осуществить свой замысел. Любовный треугольник разворачивается между ним, Кристиной и другом ее детства Раулем де Шанье. В темном подвале, где разыгрывается любовная сцена, Призрак обещает Кристине, что освободит Рауля, если она согласится остаться с ним навсегда, если она откажется, Рауль умрет. Рауль призывает Кристину не губить свою жизнь из-за него. Кристина пытается просить у Призрака милосердия. Чтобы бывший добрый Ангел музыки, а теперь страшное чудовище смилостивилось, Кристина награждает Призрака поцелуем. Любовь Кристины и Рауля, трогает давно похороненные светлые чувства в душе Призрака, в нем просыпается сострадание и он отпускает влюбленных, а сам бесследно исчезает.

Опираясь на архитектуру мюзикла Э. Ллойда-Уэббера, режиссер использует номерную структуру совместно с элементами сквозного развития в последовательном раскрытии образа Призрака. Среди них сцена Парижской оперы, которой открывается киномюзикл; сцена в темных подвалах, где происходит знакомство Кристины с обителью Призрака; сцена маскарада, когда Призрак впервые появляется перед людьми; сцена разоблачения Призрака и др.

Вместе с тем здесь присутствуют основные более крупные разделы, в которых интерпретируется образ Призрака. К ним относятся: 1) экспозиция: начальная сцена – Парижская опера заполняется актерами, подготовка к спектаклю, примерка костюмов, распределение ролей, первое появление Призрака в фильме; 2) завязка: Призрак представляется Кристине; 3) развитие конфликтного действия: Кристина узнает, что Призрак это не Ангел музыки, которого ей прислал отец; 4) кульминация: похищение Кристины в свое логово Призраком; 5) развязка: номер «Final Lair» в логове Призрака, признание в любви Кристины и Рауля; 6) финал: Призрак отпускает

влюбленных Кристину и Рауля.

Особенностью художественного воплощения образа главного героя в фильме Дж. Шумахера является интерпретация его как человека, выходящего за рамки канонов и традиций. Необычное толкование образа режиссером дает возможность показать его с разных сторон в их драматургическом сопоставлении его человеческих качеств. Так, с одной стороны, главный герой выступает как неординарный, талантливый человек, создающий гениальную музыку, в этом он близок ей по натуре; другая сторона – это «призрачная» сущность того самого человека, то есть образ, который он создал для предоставления себя всему миру, в данном случае – миру Оперы. Несмотря на то, что для сохранения своей тайны он создавал видимость присутствия в опере самого настоящего «призрака». Он создал устрашающий образ, чтобы отомстить за поломанную судьбу, потому что общество не приняло его таким, какой он есть. Желание взять вверх над другими людьми, заставить их подчиняться ему. Третья сторона – любовь к любимой девушке, он умеет любить по-настоящему и он способен отдать свою любимую другому, ради ее же счастья. Чистая красота спасает душу, заблудившуюся в темноте, порождает великую любовь, чувство благородства, жертвенности во имя любви ради любимой женщины. Четвертая сторона Призрака – изгой общества, с детства над ним издевались люди, и из-за этого в нем порождается озлобленность, желание скрыться от общества. Уродство и жизнь в подвалах Оперы привязывают его больше к земле, к Царству мертвых. Такая личность не может принадлежать обществу. В этом проявляется сочувствие и жалость к главному герою киномюзикла Призраку.

Как известно, сюжетно-фабульная разработка образа есть его художественное прочтение и интерпретация режиссером, которые опираются на сюжет и фабулу произведения с целью создания художественного образа героя. В данной работе содержание понятий «сюжет» и «фабула» основываются на концепции Г.Н. Поспелова, согласно которой сюжет – это форма изложения события и способ раскрытия художественной идеи. Под фабулой понимается хронологическое изложение событий, событийный ряд. [7, с. 374].

Сюжет произведения – одно из важнейших средств воплощения содержания – обобщающей «мысли» автора, его идейно-эмоционального осмысления реальных характеристик жизни, выраженного через словесное изображение вымышленных персонажей в их индивидуальных действиях и отношениях. Сюжет во всем его неповторимом своеобразии – это основная сторона формы произведения в ее соответствии содержанию, а не само содержание. Всю структуру сюжета, его конфликты и развивающее их соотношение повествовательных и диалогических эпизодов необходимо изучать функционально, в его связях с содержанием, в его идейно-эстетическом значении. Только на основе анализа сюжета можно функционально анализировать фабулу произведения во всем сложном соотношении ее собственных сторон. Фабула может отличаться от сюжета:

1) порядком повествования: события располагаются не в той последовательности, в какой они происходят в жизни героев, а с перестановками, пропусками, последующими узнаваниями;

2) субъектом повествования: оно может вестись не только от автора, никак себя, не проявляющего или же выражающего свою эмоциональную настроенность, но и от лица рассказчика, очевидца изображаемых событий, их оценивающего, или от лица героя;

3) мотивировкой повествования: оно может быть дано как воспоминание,

дневник, письма, летопись. Существует точка зрения, что термин фабула излишен, поскольку весь диапазон его значений покрывается понятиями «сюжет», «схема сюжета», «композиция сюжета» [7, с. 348-350].

Таким образом, в данной работе в содержание понятия «сюжет» входит форма изложения событий и способ раскрытия художественной идеи. Под фабулой понимается хронологическое изложение событий, событийный ряд.

Для воплощения образа Призрака в киномузыке используются возможности драматургии. Драматургия – важный элемент построения произведения. Главный закон драматургии – это единство, гармония, и целостность художественных образов.

Большая советская энциклопедия дает такие определения термина «драматургия»: «1) искусство создания драмы; 2) совокупность драматических произведений какого-либо писателя, народа, эпохи; 3) сюжетно-образная концепция спектакля или фильма»; 4) способ создания сюжетного действия.

В произведениях драматургии персонажи классифицируются как главные герои, второстепенные, эпизодические, несценические (упоминающиеся по ходу действия), массовка.

Как отмечает М.Я. Поляков, «не все персонажи играют важные роли, но все участвуют в общем действии, образуя сценический образ и общность. Ведущие герои – служат выражением авторских идей и являются главными носителями драматического конфликта, второстепенные – это персонажи, разбавляющие общую атмосферу конфликта и дополняющие мир драмы в целом, они также служат и для выражения общего социально-психологического фона сценического бытия» [29, с. 348].

Драматургия как способ развертывания сюжетного действия имеет свои типические разновидности. Российский музыковед В.Н. Холопова выделяет следующие типы драматургии: 1) конфликтная драматургия (строится по принципу драмы с тотальным разделением действующих лиц на два лагеря); 2) контрастная драматургия (строится по принципу контраста, где каждая из сторон оттеняет и дополняет друг друга, но не выстраивается в конфронтрующие линии «действия» и «контрдействия»); 3) параллельная драматургия (опирается на параллельное развертывание образов, не связанных друг с другом); 4) монодраматургия (особый вид драматургии, без контрастов и антитез, основана на принципе континуальности одного типа выразительности) [46, с. 319].

Опираясь на классификацию В.Н. Холоповой для воплощения образа Призрака можно выделить следующие типы драматургии, которые использует Дж. Шумахер для воплощения образа Призрака. Это конфликтная и контрастная драматургия. Конфликтный тип драматургии используется режиссером для разработки образа Призрака в двух основных ракурсах с целью раскрыть средствами кинематографической выразительности:

- 1) внутренний конфликт главного героя в его противостоянии с самим собой;
- 2) внешний конфликт главного героя в его противостоянии с обществом.

Контрастный тип драматургии используется для того, чтобы показать полярные черты характера главного героя, его «двоемирие» («мир сцены» и «мир подвалов»), нестандартную внешность (изуродованное на половину лицо, вынуждающее его носить маску) и др.

Рассмотрим каждый из них более подробно. Главный внутренний конфликт Призрака – это невозможность жить и творить среди людей. Его внешнее уродство, жестокие уроки общения с людьми в раннем детстве сделали его изгоем общества, но,

как всякий человек, тем более талантливый, он желает быть реализованным и востребованным в этом мире. Отношение Призрака к миру людей, травившего его как зверя, не признававшего его как полноценного человека в обществе, является основным отражением антитезы «зла» и «добра» главного героя. Этот конфликт выражает себя как внешним, так и внутренним факторами. «Зло» в фильме конкретизировано – это человеческая жестокость, порождающая озлобленность, ожесточенность, возмездие. Жизнь главного героя полна конфликтов и диссонансов. В ней идет постоянная борьба двух вечных нравственных начал – «Добра» и «Зла». И передать эту борьбу призваны кричащие «антитезы» (контрасты) – главный художественный принцип, используемый писателем Г. Леру, композитором Э. Ллойдом-Уэббером и режиссером Дж. Шумахером. Именно в рамках этой антитезы противопоставляются образы прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, жертвенного и эгоистичного, будь это душа человека или жизнь парижского общества.

Трагическая неразделенная любовь к оперной певице Кристине Дае, является следующей антитезой. Несмотря на то, что Призрак горд, властен, импульсивен, честолюбив, он в тоже время очень раним, чувствителен. Он человек, который, как и все, хочет любить и быть любимым. В озлобленной, израненной людьми душе Призрака, прекрасное пробуждается под влиянием вспыхнувшей в нем любви к Кристине. Любовь – движущая сила человеческой души, и Призрак, как и все люди под ее воздействием становится более человечным и возвышенно-благородным. Режиссер фильма строит внутренний конфликт на борьбе двух внутренних начал. С одной стороны, – герой ненавидит общество. С другой стороны, благодаря общению с Кристиной его душа становится необычайно чуткой, отзываясь благородным, жертвенным чувством всепоглощающей любви. Вся злость и ненависть растворяются, появляются глубокие и возвышенные чувства. В конце концов, он сумел полюбить по-настоящему и ради счастья любимой женщины способен отдать ее другому. В этом и заключается красота его души, готовой на жертвенное отношение во имя любви.

Еще одной парой-антитезой, используемой в фильме, является пара «красота» и «уродство», призванная раскрыть внутренний конфликт главного героя. «Красота» в данном случае – это талант главного героя, всецело отданный искусству и музыка как отражение мира его человеческого сердца и «язык» его души поистине прекрасна. Именно музыке он может доверять и выразить ее средствами весь спектр своих переживаний и чувств. Вместе с тем он физически уродлив, что безжалостно использовали люди, когда его как зверя ребенком держали в клетке, демонстрируя на ярмарке на потеху публике. В этом двуединстве, внутреннего и внешнего конфликта, он воплощает в себе красоту и уродство одновременно. На этом строится внутренний и внешний конфликт героя.

На основе приемов контрастной драматургии, строится контрастное противопоставление двух миров Оперы – «мир сцены» и «мир подвалов». В фильме «мир сцены» изобилует роскошью: фойе, сцена, зрительный зал, парадная лестница – все искрит богатством и роскошью. Знаменитая скульптура позолоченного ангела стала одним из символов роскоши в фильме. Великолепные залы, изобилующие помпезной нарядностью, выступают контрастом «миру подвалов». Скрытая, давящая тьма подвалов Оперы Гарнье, жуткие лабиринты подземных переходов. В подземелье – озеро, овеянное туманом, горящие свечи, бликующие тени и таинственный полумрак.

Одним из приемов контрастной драматургии для воплощения образа героя является маска. Маска есть символ отражения двойственности природы и взаимодействия с обществом героя картины.

Приемы контрастной драматургии с помощью маски способствуют раскрытию двойственности характера героя: живущее в нем светлое начало, которое олицетворяет часть лица без маски, и скрытую маской, обезображенную страданиями сторону его души. Режиссером проводится идея того, что маска для Призрака – это не только его личный выбор, но и продиктованная необходимостью, вынужденная мера. В контексте фильма становится очевидным, что маска создает своеобразную иллюзию защиты Призрака от внешнего мира. С ее помощью он инстинктивно пытается подстроить свою внешность под требования окружающих. Несмотря на всю браваду и стремление абстрагироваться от общества, он чувствует в нем настоятельную потребность. Герой очень болезненно переносит то, как к нему относятся люди, ведь внешность принимается ими за истинную сущность, и никто не хочет увидеть в монстре человека, имеющего страдающую, живую душу. Обезображенное лицо становится для него маской, которой наделила его судьба, личной трагедией, связанной не только с отторжением общества, но и собственным неприятием своей внешности. В словах героя о том, что горящая в аду горгулья тайно мечтает о небе и красоте, звучит боль человека, живущего в иллюзорном и идеальном мире искусства с заведомо известными канонами прекрасного, где собственная безобразность воспринимается особенно остро. Тем самым режиссер использует маску как одно из драматургических средств, посредством которого полнее раскрывается внутренний мир персонажа, его душевное состояние. Маска становится активным элементом действия, позволяет заглянуть во внутренний мир главного героя и проследить значительное изменение его образа. Эксцентричный, одержимый, чувствительный, стоящий на грани безумия Призрак, приобретает спокойствие, будучи горько разочарованным в окружающем мире.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: к основным типам драматургии в сюжетно-фабульном развитии фильма «Призрак оперы» относятся: 1) контрастная драматургия, на основе которого строится контрастное противопоставление двух миров фильма – «мир сцены» и «мир подвалов»; 2) конфликтная драматургия (отражение внутреннего и внешнего конфликта) на основе которой выстраивается главный конфликт фильма, а именно: противоречия между главными героями. Присутствие пар-атитез, позволяет создать образ героя в его драматургическом развитии («добро» и «зло», как столкновение разнонаправленных целей, интересов, позиций), «красота» и «уродство», а также конфликт в рамках внутреннего мира главного героя фильма – Призрака Парижской Оперы Гарнье («добро» и «зло» у носителя противоречий).

1. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. ; СПб. : Большая Рос. энцикл. : Норинт, 2000. – 1456 с.

2. Поляков, М. Я. О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы: сборник / М. Я. Поляков ; вступ. ст. Ю. Борева. – М. : А. Д. и Т., 2001. – 348 с.

3. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.